

El arte de la Danza
(o Lo que es la Danza con mayúscula)
The art of dance
(or What is Dance with a capital letter)
A arte da dança
(ou O que é dança com letra maiúscula)

Doménica Argenzio Barquet¹

Universidad de Navarra (España)

dargenziob@gmail.com

Fecha de recepción: 06 de febrero de 2018

Fecha de recepción evaluador: 30 de septiembre de 2018

Fecha de recepción corrección: 14 de noviembre de 2018

¹ **Doménica Argenzio** es Periodista y Filósofo. Profesora en formación. Candidata a Máster en Investigación en Comunicación Digital por la Universidad de Los Hemisferios.

Resumen

Este texto pretende ofrecer una mirada sobre la Danza y su carácter de “pensamiento del cuerpo” a través del estudio de la obra y textos de Isadora Duncan (1877 – 1927), bailarina y coreógrafa estadounidense en su empeño por resucitar la danza e ideales de belleza de la Grecia antigua. La riqueza de las reflexiones de Duncan nos permiten ponerla en diálogo con autores contemporáneos a su época, que trataron la danza y el retorno a los clásicos desde una perspectiva filosófica, como son Nietzsche y Schopenhauer. Así como aquellos artistas en los que causó admiración como Rodin, Clará y Walkowitz.

Palabras clave: Isadora Duncan; danza moderna; “pensamiento del cuerpo”; danza natural; Estética.

Abstract

This article offers a perspective on Dance and its character of "thought of the body" through the study of the work and the texts of Isadora Duncan (1877 - 1927), dancer and American choreographer. Duncan made great efforts to bring back into the dance mainstream the dance and ideals of Beauty of ancient Greece. The depth of the aesthetic thought of Isadora Duncan allows us to put her texts in a dialogue with contemporary authors of her time, such as Nietzsche and Schopenhauer who wrote about dance from a philosophical perspective. Also, we will visit the thoughts of the artists who admired her art and personality, such as Rodin, Clará and Walkowitz.

Keywords: Isadora Duncan; modern dance; “thought of the body”; natural dance; Aesthetics.

Resumo

Este artigo oferece uma perspectiva sobre a Dança e seu caráter de "pensamento do corpo" através do estudo da obra e dos textos de Isadora Duncan (1877 - 1927), bailarina e coreógrafa americana. Duncan fez grandes esforços para trazer de volta para a dança mainstream a dança e os ideais da beleza da Grécia antiga. A profundidade do pensamento estético de Isadora Duncan nos permite colocar seus textos em diálogo com autores contemporâneos de seu tempo, como Nietzsche e Schopenhauer, que escreveram sobre a dança a partir de uma perspectiva filosófica. Além disso, vamos visitar os pensamentos dos artistas que admiravam sua arte e personalidade, como Rodin, Clará e Walkowitz.

Palavras-chave: Isadora Duncan; dança moderna; “Pensamento do corpo”; Dança natural; Estética.

Introducción

“Es la misión de todo arte expresar la más noble de todas las artes; y lo será de nuevo. Desde el gran foso en que ha caído, se levantará. La bailarina del futuro alcanzará una altura para llegar ahí. Expresar lo que es más moral, saludable y bello en el arte: esta es la misión de la bailarina, y a esto dedico mi vida” (Duncan, 2003, p. 57).

Isadora Duncan (1877 - 1927) ha pasado a la historia como una de las madres de la danza moderna. Una mirada superficial a su obra nos sugiere que, si bien supuso una ruptura con las convenciones de la danza, el no haber asentado una escuela propia disminuiría su aportación a este arte. Sin embargo, un corte más profundo desvela que la danza de Duncan está empapada de sentido y es inseparable de su experiencia vital.

Isadora nace en California, es la menor de cuatro hermanos (Augustin, Raymond y Elizabeth), y descubrirá el mundo de la danza a muy temprana edad. A los diez años dejará la escuela para dedicarse a dar clases de baile con su hermana a los niños del barrio. Esto supuso una importante fuente de ingresos para la familia y la salida profesional y artística de Isadora, que pudo contar con su apoyo en cada paso del camino. Para adentrarse en el mundo artístico consiguió ser contratada por una compañía en Nueva York. Estando allí descubrió que su manera de bailar espontánea y libre chocaba con los modos del ballet y la pantomima que estaban de moda por aquel entonces.

Ante la incompreensión de Estados Unidos, decide probar suerte en Europa, que es donde encontrará el apoyo artístico y financiero para sacar adelante su arte y luego sus escuelas. Londres y París le dan la posibilidad de darse a conocer en los mejores círculos artísticos y avanzar con su arte. A partir de entonces, llevará una vida de giras y espectáculos en los que cautiva al público con la fuerza de su danza.

Lejos de ambicionar lucrarse con la danza, Isadora lo que quiere es hallar los verdaderos movimientos, esos que permitan a la danza ser expresión del alma. Por ello, un giro importante en su carrera es su estancia en Grecia donde puede sumergirse en la experiencia clásica: se hace con una túnica y sandalias y descubre que la danza debe ser espiritual, imbuida del espíritu de la tragedia. Gracias a todos sus viajes pudo tocar la vida de muchos artistas y conocer a otros que afectarían su carrera. Tal es el caso de Wagner. Duncan conoce la obra de Wagner y colabora con Cosima Wagner para poner en escena su ópera *Tannhauser*.

La inspiración principal de la bailarina es la cultura griega. El primer contacto de Isadora con la cultura clásica fue a través de una reproducción de la *Primavera* de Botticelli (Duncan, 2003, p. 7). Más tarde, en sus viajes por Europa, pasaría largas horas delante del original. Refiriéndose a este diría: “bailaré este cuadro y transmitiré a los demás el mensaje de amor, de primavera y de creación de vida que yo he recibido con tanta emoción” (Duncan, 1959, p. 89). El afán de Duncan por acercarse a la cultura griega le lleva a dedicar muchas horas a su estudio a lo largo de su carrera, pasará muchas en el *British Museum*, en las salas del *Louvre* buscando una danza a la manera de los griegos.

Ilustración 1: "La primavera"



Botticelli

Inmersa en el ambiente artístico de Europa tiene la oportunidad de crecer intelectual y artísticamente. Sus amistades con poetas, escultores, pintores y actores enriquecerán su arte, y sus lecturas de Schopenhauer, Nietzsche, Platón y Kant darán peso al marco conceptual de su pensamiento acerca del cuerpo¹. A estos autores hemos acudido para el desarrollo de este trabajo, siguiendo los pasos de la bailarina en su búsqueda y misión de renovar la danza. Por tanto, lo que pretendemos con este trabajo es descubrir, en la medida de lo posible, el fondo filosófico de las ideas de la bailarina a través de la lectura de sus textos, recogidos en el libro *El arte de la danza*.

Para alcanzar una mayor comprensión de su obra partiremos de un breve estudio de la danza en Grecia, para entender los reproches de Duncan a la danza, que “ha recorrido un largo camino extraviada. Debe volver a su lugar original y rodear a Apolo de la mano de las Musas. Debe volver al coro primitivo, y el drama renacerá de su inspiración” (Duncan, 2003, p. 113). Es por eso que nos centraremos en la noción de tragedia y espíritu, al tiempo que intentamos dialogar con la noción de danza platónica.

A continuación, trataremos lo que hemos llamado la “misión de Isadora”, en la que intentaremos explicar lo que Duncan pretende llevar a cabo con su danza. Para esto investigaremos la noción de Naturaleza, que

“es para Duncan el fundamento que avala su oposición a la vieja escuela de danza y la fundación de una nueva en la que el movimiento es vida y no regla y la composición surge de la inspiración, de la comunión con los ritmos naturales” (Duncan, 2003, p. 13).

Y, en segundo, el concepto de Danza como expresión del alma. Centraremos nuestra atención en aquellos puntos en los que la bailarina confluye con la doctrina nietzscheana de danza.

Por último, repasaremos la obra de Auguste Rodin, Abraham Walkowitz y José Clará con el propósito de examinar la influencia de la danza de Isadora en sus obras de

arte y su manera de entender el cuerpo y el movimiento. Esto es de interés ya que son los testimonios de la empresa iniciada por Duncan, que comienza por empapar de vitalidad, dinamismo y espontaneidad a sus contemporáneos a través de su danza. Además, tenemos que reconocer con Sánchez que

“por mucho que nos atrape la biografía de Duncan no podemos dejar de reconocer la brillantez de sus ideas y tratar de reconstruir a partir de ellas la genialidad de unas danzas que causaron la admiración de Rodin, Craig, Duse, Stanislavski, Fokine o Esenin” (Duncan, 2003, p. 5).

Terpsícore

“La única manera de conseguir un renacimiento de la danza es devolverle su misión original (...). Es a Grecia a donde debemos volver, porque toda nuestra danza procede de Grecia. ¿Cómo era, pues, la danza griega?” (Duncan, 2003, p. 102)

La vida de Isadora fue una búsqueda de inspiración constante, un clamor a las Musas con su arte para devolver a la danza su misión original. Cuando le preguntaban quién le había enseñado a bailar, solía responder: “Terpsícore. Empecé a bailar en el momento mismo en que supe mantenerme en pie. He bailado toda mi vida. El hombre, la Humanidad, todo el mundo debe bailar” (Duncan, 1959, p. 130). Despojada de cualquier intención retrógrada, considera que su referencia a la Antigüedad es necesaria para mirar a la danza del futuro. Como ella misma explicita:

(...) ustedes podrían concluir que mi intención es volver a las danzas de los viejos griegos, o bien que pienso que la danza del futuro será un *revival* de las antiguas danzas, o incluso de aquellas de tribus primitivas. No, la danza del futuro será un nuevo movimiento, una consecuencia de toda la evolución por la que el género humano ha atravesado (Duncan, 2003, p. 63)

Una de las etapas más importantes de la vida de Duncan y determinantes para investigar cómo debe ser este nuevo movimiento fue el año que pasó en Grecia con su familia. Aunque este no era su primer contacto con la cultura clásica, este viaje fue una oportunidad para descubrir que la renovación de la danza requiere del espíritu de la tragedia griega. Por ello, seguiremos el consejo de la bailarina y miraremos a la Grecia clásica. Intentaremos comprender los conceptos que llamaron la atención que Duncan y veremos las ideas que retoma a la hora de elaborar un pensamiento del cuerpo, del movimiento y la belleza que nos ayuden a devolver a Terpsícore, la musa de la danza, su “misión original”.

Danza y tragedia

En Grecia, la danza se desarrolla en estrecha conexión con la tragedia, que junto a la música y la poesía forman una unidad que llamaron la “triúnica choreia”. “Este arte consistía en expresar los sentimientos e instintos del hombre mediante sonidos y movimientos, mediante palabras, melodía y ritmo” (Tatarkiewicz, 2000, p. 22) y ponía de manifiesto la unión de las artes y la preponderancia de la danza. La choreia no se entendía como algo separado, era la fusión de movimiento, gesto y expresión. De ahí que no se concebían actuaciones solistas, sino que se disfrutaba en el conjunto coral insertado en la tragedia. Como señala Duncan,

“durante siglos, antes de Esquilo, la gente bailaba. La gente del pueblo bailaba junta y expresaba así su emoción colectiva, alegre, guerrera o pesarosa. Fue a partir de esta danza del pueblo como se desarrolló el coro, y el coro fue el origen de toda tragedia” (Duncan, 2003, p. 102).

De modo que, situando el origen de la danza en las actuaciones corales podemos entender la acusación de Duncan a los actores, cuyo protagonismo en las obras de teatro hace que se pierda el papel del coro y la tragedia muera.

El sueño más bello sería el reencontrar el teatro griego, que es el ideal tanto para los espectadores como para los actores (...) ¡Reunir las artes en torno al coro, devolver a la Danza su lugar en el coro, sí, este este es el Ideal! Cuando he bailado he tratado siempre de estar en el coro: he sido el coro de chicas jóvenes saludando el retorno de la flota, he sido el coro que bailaba la danza pírrica, o la báquica. Nunca he bailado sola *La danza*, nuevamente unida con la poesía y la música, *debe volver a ser una vez más el coro trágico. Este es el único y verdadero fin*. Esta es la única manera que tiene de volver a ser un arte (Duncan, 2003, p. 107).

Aquí la experiencia vital de Duncan adquiere un papel importantísimo. Su estancia en Grecia le permite apreciar de primera mano la música del coro y estudiarla. “Se nos ocurrió la idea de resucitar el primitivo coro griego con aquellos muchachos atenienses. Todas las noches organizábamos concursos en el teatro de Diosnisos, y dábamos premios a aquellos que presentaban las canciones más antiguas” (Duncan, 1959, p. 100). A partir de esto formó un coro con diez niños que cantaban *Las suplicantes* de Esquilo, mientras la bailarina danzaba e interpretaba a las cincuenta hijas de Danao. Hará un intento por trasladar su hallazgo a Europa, pero no son bien recibidos. El éxito de las primeras actuaciones de debía a la fama de Isadora y no a que el público admirara el arte del coro griego. Pero esta empresa no fue vana ya que Isadora descubre que su misión estará en dar espíritu a la tragedia griega (cfr. Duncan, 1959, pp. 105 - 106). Esto se traduce en su afán por conseguir formar una escuela para alcanzar que la danza sea, entre otras cosas, una “expresión en comunidad”.

Ilustración 2: Isadora Duncan en el Partenón.



Fotografía tomada por su hermano, Raymond Duncan.

Lo precedente nos indica que Duncan, aunque no lo diga así, valora la danza como choreia, lo que le lleva a manifestar la necesidad la reunión de las artes. “Quiero que la música, el arte y el drama se reúnan. La palabra hablada es esencial, es el corazón y el cerebro del teatro, los otros dos son su éxtasis lírico” (Duncan, 2003, p. 99). Pero no concibe la existencia del drama musical, el teatro debe renovarse a la manera griega porque considera imposible fundir palabra, canto y baile en una sola expresión al modo de la ópera.

Tatarkiewicz (2000), en su Historia de la Estética, destaca la noción de mimesis que luego ha perdurado en el arte como sinónimo de imitación. Sin embargo, en los inicios de la cultura griega se aplicaba a la danza y se entendía como expresión, manifestación de sentimientos y experiencias vividas (Cfr. p. 23). La danza como mimesis adquiere su mayor sentido en el ámbito de las danzas de culto dionisiaco. Duncan no habla de mimesis como tal, pero sí de la necesidad de hacer de la danza una expresión del espíritu.

Otra perspectiva acerca de la danza en el mundo clásico que vale la pena rescatar es la de Platón. En sus diálogos, particularmente en La República y Leyes, enmarca la danza dentro del arte, con un papel dentro de la educación. Entiende que el arte no es un fin en sí mismo, sino que solo tiene utilidad moral (cfr. Grimaldi, 1982, p. 152):

“si nosotros tres llegamos a conocer lo bello en el canto y el baile, conocemos al correctamente educado y al que no lo ha sido. Pero si ignoramos eso, tampoco podríamos

conocer nunca con claridad si hay una forma de preservar la educación y dónde la hay” (Platón, Leyes, 656 d-e).

Esto le lleva a proponer todo un despliegue de leyes para preservar la moral en las obras de arte y el desarrollo del trabajo de los poetas.

Esta visión del arte que propone Platón no entiende la mimesis como expresión, sino que la entiende solo como imitación, hasta considerar que las imitaciones engañosas merecen ser castigadas porque afectan moralmente al imitador y al espectador (cfr. Grimaldi, 1982, p. 151). Isadora no estaría de acuerdo en este punto con el filósofo pues considera que “el más alto objetivo de la danza: unirse a la música y a la poesía, ocupar su lugar legítimo en la tragedia, ser intermediaria entre la tragedia y el público, creando una completa armonía entre ambos” (Duncan, 2003, p. 108). Mientras que Platón deja muy claro el papel mediador del arte como camino para conducir a las almas en su camino metafísico al Bien (cfr. Grimaldi, 1982, p. 162)

Vemos, entonces, que para Duncan la danza es inseparable de la tragedia, siguiendo a los griegos en la noción de tríunica choreia y mimesis; pero separándose de Platón en su denuncia del arte como imitación engañosa.

Danza y espíritu

Hasta ahora hemos visto que la danza en Grecia no se comprende fuera de la Tragedia, a través de las danzas del coro. Ahora vamos a tratar lo que se refiere al fin social de la danza, necesariamente ligada a lo espiritual e inserta en los rituales religiosos. Duncan, como afirma José Antonio Sánchez, “siempre defendió la necesaria dimensión espiritual del arte: ‘la danza del futuro tendrá que volver a ser un arte altamente religioso, como era entre los griegos’, porque ‘el arte que no es religioso, no es arte, es pura mercadería’” (Duncan, 2003, p. 9).

La renovación de la danza que se propone la bailarina pasa por un renacimiento de la religión a través del baile, su afán es elevar al público al conocimiento de las cosas bellas en el movimiento y el cuerpo humano (cfr. Duncan, 1959, p. 68). Este objetivo se hace patente durante la estancia en Atenas anteriormente citada, en la que capta la necesidad de la espiritualidad de la danza, como ella misma nos narra,

Durante muchos días ningún movimiento vino a mí. Y entonces un día llegó el pensamiento: estas columnas que parecen tan rectas y tranquilas no son realmente rectas: cada una se curva amablemente desde la base hasta la altura, en cada una fluye el movimiento, sin descanso, y el movimiento de cada una de ellas está en armonía con el de las otras. Y cuando pensé esto, mis brazos se elevaron lentamente hacia el templo y me incliné hacia delante, y entonces supe que había encontrado mi danza, y era una Oración (Duncan, 2003, p. 67).

Teniendo esto en cuenta, Isadora distingue dos clases de danza: sagrada y profana. En la profana se expresa el ser físico y la alegría de los sentidos y en la sagrada se expresa “la aspiración del espíritu para transformarse a sí mismo en una esfera más alta que la terrestre” (Duncan, 2003, p. 161) En esto conecta con los griegos, en los que ya encontramos esta distinción en autores como Arístides Quintiliano. Arístides señala que el carácter expresivo de la choreia la une especialmente a los ritos dionisíacos, de modo

que se alivien los sentimientos hasta alcanzar la purificación o catarsis (cfr. Quintiliano, 1996, p. 120) Una particularidad de estas danzas de culto es que se practicaban incluso cuando ya se había alcanzado el cénit de la cultura griega, pasando de ser una ceremonia a constituirse como un espectáculo de masas (cfr. Tatarkiewicz, 2000, p. 23).

Si bien para los griegos la catarsis suponía un desfogue de sentimientos y luego un alivio para el alma que produce satisfacción, Duncan da la danza un papel más profundo.

“La danza es para mí la expresión del cuerpo que refleja el alma en éxtasis. No es mediante gestos y actitudes ni mediante vestidos y telas preciosas, sino únicamente mediante el cuerpo humano como puede la danza transmitir su mensaje a la humanidad” (Duncan, 2003, p. 129).

En este sentido destacará la capacidad de los niños para explorar y comprender mediante el movimiento de su cuerpo cosas que sería imposible comprender a través de la escritura o el discurso: “muchos secretos de los significados externos e internos de la naturaleza y de las fuerzas naturales pueden ser dado al niño por medio de la danza” (Duncan, 2003, p. 163). Esto es posible, sobre todo, porque los niños aún no han conocido otra forma de bailar y pueden acercarse a la naturaleza con libertad.

Para Platón la danza tiene una doble dimensión educativa, una dirigida al alma que dirige a la virtud y tiene un papel metafísico, y otra que se dirige al cuerpo. Como observa Grimaldi,

incluso los ejercicios de gimnasia deberían ser concebidos como una preparación militar. Respecto a la danza habrán de prohibirse las contorsiones báquicas que imitan la embriaguez hasta el punto de causarla; la danza pacífica iniciará a los ciudadanos en la tranquila felicidad de la templanza y los impulsará a practicarla espontáneamente; las figuras de las danzas guerreras serán reguladas para entrenar los jóvenes al combate, simulando el ataque y la finta, imitando el tiro con arco, el lanzamiento de la jabalina y el manejo de la porra” (Grimaldi, 1982, p. 155).

Es decir, enmarca la posibilidad de que se practique la danza a modo de gimnasia para entrenar el cuerpo.

Por su parte, Isadora coincide con el filósofo en que la gimnasia debe constituir la base de la educación física para el desarrollo del cuerpo y su vitalidad ya que “el movimiento y la cultura del cuerpo constituyen el objetivo de la gimnasia” (Duncan, 2003, p. 117), pero precisa que “para el bailarín no son más que medios” (Duncan, 2003, p. 117). Esta concepción del cuerpo como instrumento centra el interés de Duncan en el carácter expresivo de la danza, como cauce de algo espiritual y más íntimo.

La misión de Isadora

“Buscar en la naturaleza las formas más bellas y descubrir el movimiento que expresa el alma de estas formas, esta es la tarea de la bailarina” (Duncan, 2003 p. 124)

Las investigaciones de Isadora la llevan a concretar sus afanes en la búsqueda de una danza en la que la expresión del alma se da en plenitud en la medida en que siga las formas naturales. La noción de Naturaleza será para la bailarina algo aplicable a todos los aspectos de la vida, pero especialmente a la danza que debe aspirar a expresarla en sus formas y movimientos. Como señala Sánchez,

“para Isadora Duncan la danza es una misión, trasciende lo puramente estético, propone un modelo de mujer y un modelo de comportamiento (...), ese comportamiento no respondía al de la mujer sumisa y encorsetada por las convenciones, sino al de la mujer libre y natural” (Duncan, 2003, p. 21).

Este modo de entender la danza supone una ruptura con lo que se entiende por baile en el siglo XIX. Duncan vive el ocaso de un siglo y el principio de otro en el que van a surgir nuevas maneras de entender el movimiento, formas que se emancipan del ballet romántico y reglado ampliamente extendido entonces. El ballet era la danza de las cortes y los grandes espectáculos teatrales. A esto se opone Duncan con una su forma de bailar que potencia la libre expresión desde gestos tan pequeños pero significativos como bailar descalza, o utilizar una túnica griega.

La propuesta de Isadora de una danza como unión con lo natural también integra lo espiritual y lo que considera bueno para el hombre, porque como afirma:

mientras el cuerpo es feliz con el ritmo del sonido, la mente progresa con el pensamiento de los maestros. Creo que he encontrado un nuevo método para que la sociedad traduzca esta progresión feliz. Al igual que el músico utiliza el violín y el cantante la voz para comunicarnos el más elevado pensamiento, yo uso el instrumento más grande de todos, el cuerpo humano, y su lenguaje que es el movimiento (Duncan, 2003, p. 53).

No desliga la danza, lo material, el cuerpo, de su repercusión en el alma y en lo espiritual.

Su aportación a la danza moderna se nutre, como hemos visto, de los griegos, pero también del ambiente y las lecturas propias de su tiempo. Si en el capítulo anterior la referencia fueron los griegos, aquí lo será Nietzsche. Duncan no es filósofa pero su interpretación de Nietzsche, en especial la obra *“Así habló Zaratustra”*, en todo lo que tiene que ver con la danza es algo que integra en su concepción del arte. Lo que para Nietzsche es simbología, para Duncan será una realidad como bailarina.

Isadora conecta con Nietzsche a varios niveles, tanto por su carácter trasgresor, rompedor de lo dado en la sociedad, y en aspectos más profundos de su estética y amor a la vida. Aunque luego la propuesta del filósofo tenga otras consecuencias para la filosofía (cfr. De Santiago Guervós, 2004, pp. 507 y ss), eso no quita que la presencia de Nietzsche sea patente y muy influyente en el desarrollo de la obra de Duncan. De modo que a continuación intentaremos ofrecer una mirada sobre la conexión que establece la bailarina entre danza y Naturaleza, y la relación entre Danza y vida.

Danza y Naturaleza

En uno de sus escritos, *La danza y su inspiración*ⁱⁱ, Duncan reflexiona a modo de diálogo acerca de la belleza del cuerpo y cómo encontrar los “movimientos de danza verdaderos” para expresar el espíritu humano, como vemos a continuación,

Pero supongo que todo arte debe tener su manantial de nacimiento desde el que extenderse. Y la gran fuente del movimiento, ¿dónde tenemos que buscarla?

– «Preguntas esto», repliqué, «como si la mujer fuera algo aparte y separado del resto de las cosas vivas, orgánicas e inorgánicas, pero ella es precisamente un eslabón de la cadena y su movimiento debe ser uno con el gran movimiento que circula a través del universo y, por ello, el manantial, como tú dices, para el arte de la danza será el estudio de los movimientos de la Naturaleza» (Duncan, 2003, p. 71)

Lo que Duncan considera por “lo natural” es fruto de su interés por las teorías físicas contemporáneas, su oposición al ballet clásico y su convicción de que los movimientos corporales que siguen el movimiento natural son una comunicación del alma misma (cfr. Duncan, 2003, p. 13). A su vez, su idea de naturaleza va marcada por otros ideales determinantes como las líneas fluidas, libertad, simplicidad, orden, armonía, anhelo de un pasado idílico (griego).

Con esto en mente, podemos ver que la danza de Isadora es una búsqueda constante y experimentación sobre el movimiento natural. De sus años en París, recién llegada a Europa, pasó largas horas inmóvil,

“con las dos manos cruzadas sobre el pecho, cubriendo el plexo solar (...); pude, al fin, descubrir el resorte central de todo movimiento, el cráter de la potencia creadora, la unidad de donde nace toda clase de movimiento, el espejo de visión para la creación de la danza” (Duncan, 1959, p. 60 - 61).

Vemos que, aunque de buenas a primeras lo que parece que se recomienda a la bailarina es el estudio de los movimientos de la Naturaleza, en realidad también tiene que alcanzar ese “cráter de potencia creadora” para poder expresar el alma misma en cada movimiento. A esto se refiere cuando dice en este pasaje:

Colocad las manos como hago yo sobre vuestro corazón, escuchad vuestra alma, y todos vosotros sabréis bailar tan bien como yo o mis discípulas. He *ahí* la verdadera revolución. Dejad que la gente coloque sus manos de esa manera sobre sus corazones, y escuchando sus corazones sabrán cómo comportarse (Duncan, 2003, p. 55).

Esta es tan solo una pincelada de las distintas acciones que llevó a cabo para alcanzar esa danza natural, porque, como indica la bailarina, “los verdaderos movimientos no se inventan: se descubren, exactamente igual que en la música uno no se inventa las armonías, sino que meramente las descubre” (Duncan, 2003, p. 124). Así se propone hacer en las ocasiones en las que enseña danza, Duncan se propone ayudar a sus alumnas a desarrollar los movimientos que sean naturales para ellas, no se trata de que imiten su danza. Esto es así porque considera que “siempre habrá movimientos que sean expresión perfecta de ese cuerpo individual y esa alma individual” (Duncan, 2003, p. 62), porque a su entender, cualquier imitación es aberrante, se trataría de una danza sin alma.

Para Duncan, el ballet representa todo lo contrario a su propuesta. Este le genera rechazo porque es un baile que, como la gimnasia, “no atiende a la imaginación y cree que el cuerpo es un objeto y no un foco de energía vital y cinética” (Duncan, 1959, p. 146). Piensa que este tipo de bailarinas no expresan el estado de abandono dionisiaco propio del verdadero bailarín, sino que se pierden en posiciones falsas y feas (cfr. Duncan, 2003, p. 124) Esto es así porque las formas que se bailan en el ballet no siguen lo natural. De hecho, dirá que son

prisioneros de los mallots y habían de repetir años tras año gestos mecánicos. Después de verme bailar, miles de personas bailan en todos los países del mundo vestidas con túnicas ligeras y comprendiendo, por primera vez, el ritmo del cuerpo humano y su armonía con los movimientos de la Naturaleza (Duncan, 2003, p. 120).

La investigación de la naturaleza que propone Isadora no es una imitación de este tipo. Si bien, la bailarina estudiará la naturaleza para conseguir la danza natural, su movimiento “será distinto de cualquier movimiento de la naturaleza” (Duncan, 2003, p. 93), ya que “la naturaleza debe ser la fuente de todo arte” (Duncan, 2003, p. 93) y la danza debe valerse de su armonía y ritmo. Es decir, huirá de cualquier tipo de imitación. Pero esto no evita que se pueda afirmar que todos los movimientos del cuerpo humano existen primariamente en la Naturaleza. Esta convicción resulta de la observación del movimiento ondular de las olas que se repite como un patrón en distintas realidades naturales (cfr. Duncan, 2003, pp. 71 – 72):

Si uno busca el punto donde localizar el principio del movimiento físico para el movimiento del cuerpo humano, encontrará la clase en el movimiento ondular de la ola. Es uno de los hechos elementales de la naturaleza, y de estos hechos elementales la niña, la bailarina, absorbe algo básico para la danza (Duncan, 2003, p. 92).

El hecho de que el movimiento en su escuela sea tan individual y dependiente de la interpretación de cada bailarín dificulta la posibilidad de crear una tradición que se pueda extender. Como confirma José Antonio Sánchez,

“Duncan no elaboró una técnica y un lenguaje propios comparables al de Martha Grahamⁱⁱⁱ. Pero es que tal proyecto habría sido incompatible con su concepción de la danza asociada a la emoción, la singularidad de cada individuo y la proximidad al movimiento continuo que ella interpretaba como un reflejo de la Naturaleza” (Duncan, 2003, p. 12).

En definitiva, lo que la bailarina sitúa la Naturaleza como inspiración central pero no será lo único que se manifiesta en el movimiento de la danza.

Entendemos que, como explica Sánchez,

“a lo que Duncan aspira no es meramente a transmitir mediante el movimiento corporal las impresiones del movimiento de los árboles, las nubes y las aguas del mar, aspira a conectar tales impresiones con estados anímicos como la pasión, la amabilidad, la alegría... para de tal modo alcanzar una comunicación del alma misma” (Duncan, 2003, p. 13)

De ahí que dejemos hablar de danza y pasemos a hablar de Danza como aquello que transmite algo más profundo, que nos aproxima a la esencia del mundo (cfr. Duncan, 2003, p. 15).

Duncan sigue a Schopenhauer (cfr, Schopenhauer, 2009, pp. 221 - 311) y adopta su noción de voluntad como esencia del mundo, por lo que considera que “la danza debería ser, por tanto, simplemente la gravedad natural de esta voluntad del individuo, que al final no es ni más ni menos que la traducción humana de la gravedad del universo” (Duncan, 2003, p. 15). Esto le permite crear danzas que expresen este ideal de lo bello y lo más alto en el hombre, porque

“la naturaleza circula a través nuestro, nos es transmitido por la bailarina. Sentimos el movimiento de la luz entremezclado con el pensamiento de la blancura. Es una oración esta danza; cada movimiento alcanza con largas ondulaciones el cielo y se convierte en parte del ritmo eterno de las esferas” (Duncan, 2003, p. 57).

Danza y vida

En este marco, vemos que la bailarina trata al cuerpo como “manifestación luminosa de su alma: el cuerpo baila de acuerdo con una música escuchada interiormente, en una expresión procedente de otro mundo, más profundo” (Duncan, 2003, p. 88). Esta luminosidad se despierta a través de una revelación de la belleza de la naturaleza, pero también hay la necesidad de encontrar algo en uno mismo, “una música escuchada interiormente”, es decir la voluntad, que a su vez es reflejo de algo divino en el hombre. Según afirma la Isadora, la Danza

“tiene como objetivo la expresión de los sentimientos más nobles y más profundos del alma humana: esos que surgen de los dioses que hay en nosotros: Apolo, Pan, Baco, Afrodita. La danza debe implantar en nuestras vidas una armonía que brilla y palpita” (Duncan, 2003, p. 125).

Diríamos entonces que la Danza revela tanto la Naturaleza como el alma, la primera alcanzando esa danza natural, que siga los movimientos del cosmos, y la segunda al expresar sentimientos y bailar de acuerdo con la música del interior.

Como reconoce que no toda la danza es así, Duncan va a distinguir tres tipos de bailarines: gimnastas, sentimentales y los inspirados del alma. Los primeros hacen de la danza algo impersonal y sujeto a la precisión física. Los sentimentales son los que se empeñan en llevar el cuerpo al ritmo de las emociones o experiencias recordadas. Pero solo el bailarín “inspirado” alcanza la Danza, esa que es manifestación luminosa de lo divino, se hace “fluido luminoso” (cfr. Duncan, 2003, p. 87). Isadora considera que este es “el bailarín verdaderamente creativo, natural pero no imitativo, hablando en movimientos a partir de sí mismo y de algo más grande que todos nosotros” (Duncan, 2003, p. 88).

Parecería que la bailarina nos está proponiendo un camino ascético, pero en realidad se acerca más a la imagen del cuerpo que propone Nietzsche (cfr. Nietzsche, 1965), un reflejo alegre del cuerpo como punto de unión entre naturaleza y cultura (cfr. Duncan, 2003, p. 16). Isadora conecta con el filósofo alemán por su amor a la vida, y su interpretación de este autor alimenta su noción del movimiento. En sus reflexiones recalca:

Nietzsche ha dicho que no se puede concebir un dios incapaz de bailar. También ha dicho: ‘Demos por perdido el día en que no hayamos bailado’. Pero él no se refería a

la ejecución de piruetas. Él se refería a la exaltación de la vida en movimiento (Duncan, 2003, p. 90 - 91).

En este punto comienza a manifestarse la influencia del filósofo alemán en las investigaciones de la bailarina sobre el movimiento natural. Por ello nos detendremos a continuación en cómo se presenta la noción de danza en Nietzsche.

La noción de danza es para este filósofo, sobre todo, un recurso estético cuyo referente va cambiando con el desarrollo de su obra (cfr. De Santiago Guervós, 2004, p. 507). Primero describe el espíritu dionisiaco, y luego será la expresión de la vida, propio del superhombre. La danza es lo propio del ‘espíritu de la ligereza’ en contraposición con el ‘espíritu de la pesadez’ que arrastra la moral del deber. En su crítica a la cultura occidental, Nietzsche utilizará la danza como criterio estético para evaluar lo auténtico, “un ‘arte ligero’, ascendente, que se ha liberado de las determinaciones asfixiantes del espíritu de la pesadez, que impide al hombre ser libre. Frente a la moral y sus rígidos preceptos, no sólo hay que estar por encima de ellos, sino danzar, ‘jugar y valorar’ por encima de la propia moral” (De Santiago Guervós, 2004, p. 508).

En la filosofía nietzscheana se podrían distinguir niveles sobre los que se articula el sentido de la danza y su valor (cfr. De Santiago Guervós, 2004, p. 510). En primer lugar, una estética marcadamente dionisiaca e influenciada por la tragedia griega. Un segundo nivel que introduce en la danza un elemento metafórico y la pone en relación con el pensamiento y el lenguaje. Finalmente, un nivel en el que la danza es el modo de expresión por excelencia, Zaratustra en su más pleno desarrollo, el lenguaje del superhombre.

La exaltación de lo báquico y la tragedia como paradigma de la obra de arte son temas que nos son familiares en ambos autores, no vamos a indagar más en lo que dicho por Duncan, pero sí en lo que propone Nietzsche al respecto. El filósofo dirá que el impulso dionisiaco es “lo único que puede ayudar a soportar el horror y la vacuidad de la existencia” (Castrillo y Martínez, 2000, p. 354), porque

“la civilización socrática que puso fin a la tragedia griega clásica encuentra su reflejo en la actual ‘civilización de la ópera’, y solo un renacimiento de la música dionisiaca, trágica será capaz de purificar el espíritu alemán de su letargo” (Castrillo y Martínez, 2000, p. 354).

En este contexto de oposición entre lo dionisiaco y lo apolíneo, Nietzsche propone la danza como un retorno a la naturaleza como el lugar de la verdadera virtud y la alegría. Solo así la danza sería vehículo de expresión y volvería a su origen (cfr. De Santiago Guervós, 2004, p. 513). Aquí aparece el hombre dionisiaco,

“que transportado a otro mundo por su danza se transforma y trasciende por encima de sí mismo. Pero estar fuera de sí no significa dejar este mundo, o perder el sentido de la tierra, sino al contrario, unirse a él en su esencia” (De Santiago Guervós, 2004, p. 512).

Como vemos esto es lo que también Isadora propone para su bailarín ideal, el inspirado, que es capaz de unirse a la esencia del mundo.

Nietzsche va más allá y entiende que la danza es la máxima afirmación de la vida.

“Mediante la danza es la vida la que penetra en el cuerpo, provocando un estado de exaltación en el que el sujeto ya no es más artista, sino “una obra de arte”; por eso la mejor manera de comprender y experimentar la vida es danzando, escuchando los modos de decir del cuerpo” (De Santiago Guervós, 2004, p. 515).

Escuchando los modos de decir del cuerpo encontramos su lenguaje y el hombre debe estar atento para escuchar el “sentido de la tierra” y generar ritmos que lo comuniquen. En el arte de Isadora esto se traduce en ese afán por recuperar la belleza ideal de la forma humana y el movimiento al servicio de la expresión de esa forma (cfr. Duncan, 2003, p. 94).

Para Nietzsche, como para Duncan, la danza es el lugar donde se figuran las “cosas supremas” como la voluntad de poder y el eterno retorno (cfr. De Santiago Guervós, 2004, p. 519). De ahí la constante recomendación de Isadora de observar la Naturaleza para manifestarla junto al alma a través del movimiento. Si bien incluye una referencia a la voluntad de poder, no alude a la posibilidad de “trascenderse a sí mismo” como sí insiste el filósofo. Este “superarse a sí mismo”, según Nietzsche, es posible para el que baila, puesto que sube por encima de su propia cabeza y corazón “porque es necesario apartar la mirada de sí a fin de ver otras cosas” (De Santiago Guervós, 2004, p. 519). La danza sería el punto de encuentro de ámbitos que distintos, pues

Lo propio de la danza es el equilibrio entre la tierra y el cielo, lo profundo y la altura, siempre amenazado y siempre reconquistado, y también lo propio de la vida. ‘Caminar sobre toda cuerda, bailar sobre toda posibilidad: tener su genio en los pies’. Así pues, la danza reconcilia el cielo y la tierra, reconcilia todos los mundos: el bailarín, ligero como el viento, es libre, está más allá del bien y del mal, más allá de la verdad y la mentira, revolotea por encima de todas las cosas (De Santiago Guervós, 2004, p. 520).

Así es como se alcanzaría el superhombre, siendo un bailarín ligero capaz de volar.

Aunque Isadora no hable de la superación de sí a través de la danza de modo explícito, se puede intuir en su propuesta para la danza como “la identificación del cuerpo por medio del movimiento con los seres naturales y orgánicos e inorgánicos, y a través de ellos con la Tierra, por una parte, y con la Humanidad, por otra” (Duncan, 2003, p. 18). Es más patente cuando, al hablar de la bailarina del futuro, la caracteriza como “aquella cuyo cuerpo y alma hayan crecido juntos tan armónicamente que el lenguaje natural de esa alma se convierta en el movimiento del cuerpo” (Duncan, 2003, p. 63).

Esta realización también resulta para Duncan en una suerte de superhombre, que como el nietzscheano, es la expresión más alta del hombre. Dirá que la bailarina “danzará la vida cambiante de la naturaleza (...). De todas las partes de su cuerpo irradiará la inteligencia, trayendo al mundo el mensaje de los pensamientos y aspiraciones de miles de mujeres” (Duncan, 2003, p. 63). Lo precedente conecta con las notas que da Nietzsche a su superhombre: sabrá decir sí a la vida danzando, hará cantar las palabras, vivirá en medio del aire puro de las alturas, renaciendo cada día al sol, sabe reír y ser alegre. Lo manifiesta a través de Zaratustra que lo que quiere es enseñar a los hombres a volar y tener espíritus ligeros (cfr. De Santiago Guervós, 2004, p. 521).

En adelante, Nietzsche concibe otra dimensión de la danza, más simbólica y en relación con el lenguaje, y emprende un camino metafísico. Si bien Isadora “veía la danza como un asunto de crear signos. Estaba mucho más próxima, pues, del simbolismo que del modernismo” (Duncan, 2003, p. 10), no dialoga en este sentido con Nietzsche ya que su propósito no es filosófico sino estético y artístico. No obstante, daremos unas pinceladas sobre este sentido de la danza en el filósofo alemán.

Nietzsche considera que es la danza el medio para comunicar, como dice a través de Zaratustra: “Sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas”, puesto que muchos aspectos de la experiencia humana no son dados a conocer por el lenguaje” (De Santiago Guervós, 2004, p. 524). El lenguaje, según el filósofo, constriñe el pensamiento, no es capaz de expresar su luminosidad y congelan su sentido de modo que se pierde su fugacidad. Como explica de Santiago (2004),

Las cosas bailan, se abren en su significado a perspectivas siempre nuevas desde su devenir azaroso; despliegan su significado de mil maneras en una movilidad continua. Para Nietzsche no tiene sentido decir que las cosas son lo que son, cuando su modo de ser es la movilidad. Por eso Zaratustra no escribe, será siempre un bailarín, porque la danza en su fugacidad podrá captar el efímero milagro del nacimiento de un pensamiento (...). Pero Zaratustra sigue enseñando con el lenguaje de la danza para decir alegóricamente las cosas más altas: “Sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas – dice Zaratustra: — ¡y ahora mi símbolo supremo se me ha quedado inexpreso en mis miembros!”. Él puede representar las cosas más altas, las más extrañas a la representación verbal o conceptual, por ciertos movimientos de su cuerpo que forman una danza. Y esta manera de decir es una metáfora, una parábola, un símbolo. Así, por ejemplo, es en la danza y su ritmo donde mejor se refleja la imagen misma del retorno, como la de un fluido dominio del movimiento que encadena el devenir sin destruirlo. La danza como armonía sensible, se convierte en Nietzsche en la prefiguración de una existencia divinizada (p. 526).

La danza es sinónimo de liberación y lenguaje una red, que distorsiona lo íntimo cuando lo intenta reflejar. De ahí que la recomendación en la enseñanza es aprender a bailar en todas sus formas: con los pies, los conceptos, las palabras, la pluma... para evitar fosilizar los conceptos en con el lenguaje, al que asocia al espíritu de la pesadez (cfr. De Santiago Guervós, 2004, p. 528).

En definitiva, el paralelismo entre Duncan y Nietzsche es notable, con matices, especialmente los referidos al alcance metafísico de las ideas del filósofo. En lo que refiere a Isadora estas ideas constituyeron la base conceptual de su arte y luego de sus escuelas.

Duncan en la obra de otros artistas

Uno de los criterios para medir la repercusión de un artista es la influencia en sus contemporáneos. Isadora Duncan vivió una época de cambio en el arte y pudo moverse en los círculos más selectos de la época. El carácter nómada que impregnó su vida de artista le permitió desarrollar su arte Europa, al tiempo en que recogía inspiraciones de cada lugar. Londres, París, Berlín, Praga, Budapest, Atenas, San Petersburgo, Nueva York o Chicago son algunas de las ciudades que visitó cuando estaba de gira o bien se instaló una temporada a vivir.

Esta facilidad de movimientos, poco característica de las mujeres de la época, le llevaron a conocer a todo tipo de artistas: pintores, escultores, escenógrafos, poetas, actores... Muchos se quedaron fuertemente impresionados por las actuaciones de Isadora y su capacidad de expresar su mundo interior con cada gesto (cfr. Duncan, *El arte de la danza*, p. 24 y ss.).

En este último capítulo nos centraremos en dos artistas a los que Isadora Duncan conoció e inspiró y de los que queda registros de sus dibujos sobre las danzas de nuestra bailarina. Algo que destacar al respecto es que

“todos ellos muestran la alegre energía del movimiento de Duncan en sus primeros años, la insistencia en la curva y el movimiento ondular, el salto que no oculta la gravedad, el contraste permanente entre las actitudes de recogimiento casi religiosas y las expansivas, abiertas al espacio circundante” (Duncan, 2003, p. 25).

Auguste Rodin

Auguste Rodin (1840 - 1917), escultor considerado el padre de la escultura moderna, tuvo entre sus musas a Isadora. Desde que Duncan llegó a París estuvo intrigada por la obra de Rodin. Cuando consigue conocerlo queda cautivada por su manera de crear. De este encuentro nacerá una amistad y colaboración muy fructífera para ambos (cfr. Duncan, *Mi vida*, pp. 71 - 72). A partir de esto, Duncan desarrollará en sus reflexiones la relación entre escultura y danza, ideas que luego influirán en otros artistas que crucen su camino, como José Clará del que hablaremos más adelante.

Ilustración 3: Dibujo de Isadora Duncan.



(Rodin, 1911)

Ilustración 4: Dibujo de Isadora Duncan.



(Rodin, 1911)

La bailarina llegará a decir, inspirada en lo que veía en el estudio de Rodin, que

“la danza y la escultura son dos artes íntimamente unidas y la base de ambas es la naturaleza. Tanto el escultor como el bailarín tienen que buscar en la naturaleza las

formas más bellas y los movimientos con los que inevitablemente expresar el espíritu de estas formas” (Duncan, 2003, p. 75).

Ilustración 5: Isadora Duncan



(Rodin, 1902)

Isadora y Rodin se volverán a encontrar cuando la bailarina abre una nueva escuela de danza en París. El escultor visitará la escuela para estudiar y dibujar, se sentaría en el salón mientras las discípulas de Isadora bailaban. Rodin confesaría a Duncan:

“Si yo hubiera tenido estos modelos cuando era joven... Modelos que pueden moverse y que se mueven conforme a las leyes de la Naturaleza y de la Armonía. He tenido bellos modelos, es verdad, pero ninguno que comprender, como sus alumnas, la ciencia del movimiento” (Duncan, 1959, p. 226).

Abraham Walkowitz

El artista afirmó bromeando en una entrevista: “Well, I have done more Isadora Duncans than I have hair on my head” (Walkowitz, 1958, parr. 1). Abraham Walkowitz (1878 - 1965), pintor, nace en Siberia y emigrant a los Estados Unidos donde se forma en la Academia Nacional de Diseño en Nueva York y más tarde en la Académie Julian en París. En el ambiente europeo pudo empaparse de Cubismo y conocer el trabajo de Kandinsky. Viviendo en París, en 1906, conoció a Isadora Duncan en el estudio de Rodin.

Ilustración 6



Ilustración 7



Ilustración 8



Acuarelas de Isadora. (Walkowitz, 1906 – 1965)

De ella dirá que fue su musa, llegando a pintar más de 5.000 dibujos de la bailarina. “Ella no tenía leyes. No bailaba según reglas. Ella creaba. Su cuerpo era música, era eléctrico” (Walkowitz, 1958, parr. 1). Como señala Sánchez, en sus pinturas

“se aprecia el modo en que Duncan moldeaba su cuerpo, cómo curvaba la columna, e inclinaba hacia atrás la cabeza, extendía los brazos y piernas en un sentido de apertura, o cómo se recogía sobre sí misma en torno al centro corporal identificado como el ‘plexo solar’” (Duncan, 2003, p. 24).

Una particularidad de las pinturas de Walkowitz es que reflejan muy bien el movimiento, lo fugaz de la danza, porque nunca hizo un dibujo posado. Esto es así porque el pintor piensa que “Isadora es movimiento. Vi sus danzas y nunca le hice posar, solo veía el movimiento. Eso es lo que hace la danza, el sentimiento, el movimiento, la gracia. Eso es lo que obtuve” (Walkowitz, 1958, parr. 1).

Ilustración 9: Dibujo en tinta de Isadora bailando (Walkowitz, 1906–1927)

Óleo sobre lienzo en memoria de Isadora (Walkowitz, 1927).



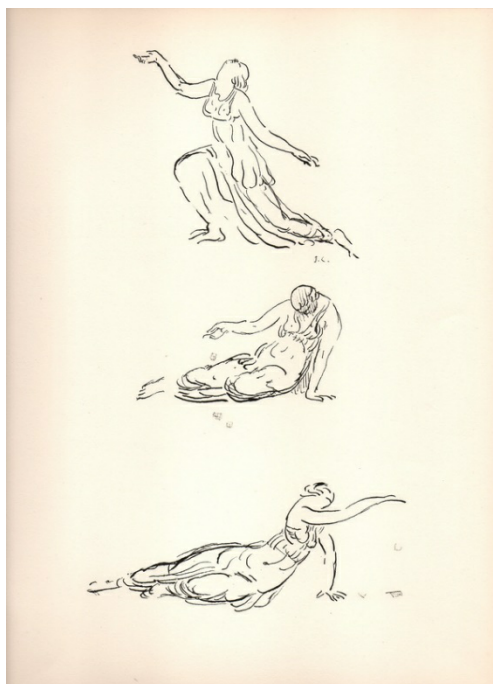
José Clará

José Clará (1878 - 1958), es un escultor español que trabajó en París en una línea próxima a Maillol y conoció la obra expresionista de Rodin. En el estudio de este escultor conoció a Isadora Duncan quien, junto a Rodin, influyó especialmente las primeras obras del joven escultor. Su contacto con los círculos artísticos de París lo acercan a la música y empezará a interesarse por conseguir ritmo y vida para sus esculturas (cfr. Gil López, 1985, p. 134).

Esta obsesión le lleva a introducirse en el mundo de la danza y estudiar más a fondo los movimientos de Duncan. Dirá que

“el ritmo de las danzas de Isadora Duncan que nos hicieron vibrar en su tiempo, era como una serpentina sin rupturas, sin rigideces, plena de dulces ondulaciones tal como el agua que surge del manantial y se escapa bajando dulcemente por las vertientes insinuándose en infiltrándose por el cuerpo” (Gil López, 1985, p. 134).

Ilustración 10: Dibujos de Isadora.



(Clará, 1928)

Traducir estos movimientos ondulantes a la piedra es de extrema dificultad y lo intenta en varias ocasiones, como en sus esculturas *Éxtasis* (1903) y *Ritmo* (1910 - 1913) (cfr. Gil López, 1985, p. 135). No obstante, esta vitalidad sí queda recogida en sus dibujos, pues como afirma Sánchez, “los dibujos de José Clará transmiten un fuerte sentido de las torsiones en diagonal y de la fuerza del tronco de Duncan, así como la tensión espacial entre arriba y abajo, delante y detrás” (Duncan, 2003, p. 25).

Clará tuvo una estrecha relación con Duncan. De ahí que adopte como suyos los postulados de la bailarina en relación con el movimiento, el cuerpo, la armonía, la Naturaleza como principio del arte. Sobre todo, le inspiran sus palabras acerca de la relación entre escultura y danza, ya que considera que “el análisis de las formas vivientes que danzan espontáneamente expresando su individualidad, su inteligencia y su fuerza personal, será la mejor escuela de danza para el escultor” (cfr. Gil López, 1985, p. 135). A su vez, la bailarina lo introduce en el ambiente artístico de París y le consigue clientes.

Ilustración 11



Ilustración 12



Ilustración 13



Dibujos de Isadora (Clará, 1927)

Esta fue una influencia muy fuerte y cercana los primeros años de la carrera de Clará. Pasará largas horas en el estudio de la bailarina tomando apuntes y haciendo bocetos, intentando realizar los postulados estéticos acerca de la relación entre danza y escultura. Como cuenta el pintor:

“Voy a casa de Isadora, está sola, viste una túnica larguísima, ofrece el ritmo de su cuerpo sublime para mis estudios, baila para mí, le he llevado un centenar de dibujos míos para enseñárselos pues se interesa por mis obras. He hecho de ella una colección de anotaciones” (Gil López, 1085, p. 138).

Cuando Isadora muere, el pintor no abandonará los temas relacionados a la danza. Otra de sus grandes musas Antonia Mercé ‘La Argentina’ (cfr. Gil López, 1085, p. 133), a quien tomó como modelo y retrató en otra etapa de su carrera, también marcada por su búsqueda de ritmo y movimiento.

Conclusiones

“Nietzsche dijo que no podía concebir un dios que no bailara; yo no puedo comprender un mundo en el que no se baile” (Duncan, 2003, p. 173)

Hemos acompañado a Isadora Duncan en la aventura de descubrir una nueva forma de entender la danza y la vida. Después de este camino se puede entender mejor la revolución que supone la irrupción de su danza en la sociedad del momento. Los espectadores estaban acostumbrados a ver en el teatro a bailarinas con sus figuras perfectamente contenidas en los movimientos de ballet, no concebían la improvisación o la espontaneidad. La danza *natural* que propone Isadora rompe con todo esto y exige de la bailarina un altísimo nivel de expresión para que la danza no sea vacía y sin alma. Este ideal de danza lo podríamos sintetizar en tres lemas, para los que utilizaremos las palabras de la propia Duncan.

“Yo no he inventado mi Danza, existía antes que yo, pero dormía y yo la he despertado”
(Duncan, 2003, p. 175).

Toda la obra de Duncan es inseparable y adquiere mayor sentido a la luz de la tradición clásica. En su afán de renovación para la danza, Isadora recurre a los orígenes y sus estudios la llevan a la tragedia griega. La tragedia es el ámbito natural de la danza que se ejecuta en comunidad a través del coro. Duncan, siguiendo a los griegos, no concibe la danza como algo separado de la *choreia*, de la expresión en sus demás formas: música y poesía. Recalca la importancia de la danza como medio de expresión de lo espiritual, de hecho, al inicio las primeras demostraciones de baile estaban ligadas a ritos religiosos y sagrados.

Isadora sabe que no es la inventora de nada nuevo, pero considera que es su misión dar a conocer la danza natural entre sus contemporáneos para que puedan liberarse de las formas del ballet. Esto es, porque más allá de ser una manera de deleite estético o una gimnasia, la danza expresa lo más íntimo de la bailarina, hasta transmitir el espíritu de la Humanidad. Es decir, Duncan no concibe una danza desvinculada de la religión, ya que “el arte que no es religioso, no es arte, es pura mercadería”.

“Odio bailar. Soy una expresionista de la belleza. Uso el cuerpo como mi médium, exactamente igual que el escritor usa sus palabras” (Duncan, 2003, p. 177).

Esto nos conduce a que la Danza solo puede serlo si es medio de belleza y expresión del “alma en éxtasis”. Si por danza se entiende ballet, vals o comedia musical, entonces Isadora odia bailar, no concibe someterse a esas formas de danza sin alma. Este tipo de danzas representan todo lo opuesto a su ideal de Danza. En primer lugar, se alejan de todo movimiento natural, y luego, en ningún sentido serían capaces de expresar el alma del bailarín, su unión con la voluntad universal.

La Danza se apoya en la Naturaleza, en la identificación del bailarín con sus formas más puras. Para Duncan la Naturaleza se traduce en un cúmulo de ideales como las líneas fluidas, la libertad, simplicidad, orden, armonía, y el anhelo de un pasado idílico. Cabe recalcar que no se trata de una imitación de la naturaleza, sino que la Naturaleza inspira todo arte, los movimientos del cuerpo humano están primariamente en ella y el hombre debe observar y estudiar su entorno para dar con esa danza *natural*.

Esta investigación de la Naturaleza lleva al bailarín a encontrar el lenguaje natural de su alma en el movimiento del cuerpo, lo que es posible porque su cuerpo y alma han crecido armónicamente en este afán. De otro modo, la danza sería solo gimnasia o expresión del estado anímico. Duncan no desprecia estas dos formas anteriores, pero considera que la Danza da un paso más, un paso hacia la manifestación luminosa de lo divino, el bailarín debe aspirar a hacerse “fluido luminoso”, pura expresión de lo espiritual.

Uno de los principales fundamentos para este marco conceptual es Nietzsche. Isadora encuentra en este filósofo el impulso y la inspiración para entregarse a la exaltación de la vida en movimiento. Las ideas de Nietzsche sobre la danza tienen distintos niveles de alcance, desde lo más estético hasta lo más metafísico. Duncan

conecta con él en casi todas sus propuestas sin llegar a abarcar los aspectos más metafísicos, pues exceden el ámbito de su práctica artística. Aun así, la bailarina encuentra apoyo en la lectura de *Así habló Zaratustra* en la que la danza es paradigma de liberación, y se propone aprender a bailar en todas sus formas: con los pies, los conceptos, las palabras, la pluma para huir del espíritu de la pesadez. Este contraste encuentra sus símiles con las oposiciones entre lo dionisiaco y lo apolíneo, el espíritu ligero y el espíritu de la pesadez y el ballet y la danza natural.

“Una bailarina, si es grande, puede dar a la gente algo que llevarán con ellos para siempre. Nunca pueden olvidarlo, y los ha cambiado, aunque puede que muchos no lo sepan” (Duncan, 2003, p. 176)

Por último, hay que resaltar que la obra de Isadora no dejó indiferente a sus contemporáneos. “Los espectadores de la época quedaban impactados por la capacidad de Duncan de hacer visibles los impulsos interiores, las vibraciones del alma” (Duncan, 2003, p. 18). Como se recoge en una crítica en el *Philadelphia Telegraph* en 1908, Isadora era una “personificación absolutamente rara y adorable del espíritu de la música, algo más parecido a un pensamiento que a una mujer, más un sueño que un ente efectivo de carne y sangre” (Duncan, 2003, p. 18). Muchos artistas fueron testigos de su obra, de hecho, eran los que mejor entendían lo que intentaba conseguir con su danza tan rompedora.

En este trabajo nos hemos detenido en tres artistas que Isadora conoció y trató a lo largo de su vida. En primer lugar, Auguste Rodin, a quien Duncan admiró en su juventud y luego impactó la obra del escultor con sus danzas y su manera de entender el movimiento. El estudio de Rodin fue el escenario para otros dos encuentros con artistas más jóvenes que hicieron de Isadora su musa: el pintor americano Abraham Walkowitz y el escultor español José Clará. El primero, con más de 5.000 dibujos de la bailarina admiró el dinamismo y la fluidez de los movimientos de Duncan. Por su parte, Clará intenta captar la vitalidad de la danza de Isadora en la escultura, su arte quedará marcado por esa búsqueda del ritmo en su obra.

Podríamos decir que la bailarina supo hacerse un hueco en la historia de la danza, más allá del impacto que pueda causar la biografía de la bailarina. Como afirma Sánchez:

“si Duncan fue una mujer dominada por la pasión, la pasión también llevó a Nietzsche, Schopenhauer, Platón, y aunque a veces formule sus ideas de un modo poético, estas no son en ningún caso ingenuas, sino que responden a un pensamiento del cuerpo” (Duncan, 2003, p. 5).

Un pensamiento que se desarrolló inseparable de la vida, lo que manifiesta lo indisociable del cuerpo y del alma, y que a su vez confirma que la danza puede ser lenguaje y expresión de las cosas más profundas.

Bibliografía

- Bayer, R. (1986). *Historia de la Estética*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Botticelli, S. (1481 - 1482). *La primavera*. Recuperado el 5 de mayo de 2017, de Google Art Project: <http://www.googleartproject.com/collection/uffizi-gallery/artwork/la-primavera-spring-botticelli-filipepi/331460/>
- Castrillo, D., & Martínez, J. F. (2000). "Las ideas estéticas de Nietzsche", en V. Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Vol. I, págs. 352 - 366). Madrid: Visor.
- Clará, J. (1928). *Isadora Duncan*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de: <http://www.isadoraduncanarchive.org/collection/archives/316>
- Clará, J. (1928). *Isadora Duncan*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de: <http://www.isadoraduncanarchive.org/collection/archives/316>
- Clará, J. (1928). *Isadora Duncan*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de: <http://www.isadoraduncanarchive.org/collection/archives/316>
- Clará, J. (1928). *Isadora Duncan*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de: <http://www.isadoraduncanarchive.org/collection/archives/316>
- De Santiago Guervós, L. E. (2004). "Formas de expresión artístico-corporales", en L. E. De Santiago Guervós, *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche* (págs. 507 - 576). Madrid: Editorial Trotta.
- Duncan, I. (1959). *Mi vida*. Buenos Aires: Losada.
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. (J. A. Sánchez, Ed.) Madrid: Ediciones Akal.
- Duncan, R. (1904) *Isadora Duncan 10*. [Fotografía]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de Jerome Robbins Dance Division, Biblioteca Pública de Nueva York: <https://digitalcollections.nypl.org/items/8606fc41-c48c-dba9-e040-e00a18065db5>
- Gil López, J. M. (1985). "La danza en la obra de José Clará: La Argentina". *Liño: Revista anual de historia del arte*, (págs. 133 - 158).
- Grimaldi, N. (1982). El estatuto del arte en Platón. *Anuario Filosófico*, (Vol. 15, págs. 145-162).
- Nietzsche, F. (1965). *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa - Calpe.
- Platón. (1999). *Diálogos VIII: Las leyes*. Madrid: Gredos.
- Quintiliano, A. (1996). *Sobre la música* (Vol. II, 5). Madrid: Gredos.

- Rodin, A. (1911). *Dibujo de Isadora Duncan*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de: <http://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/rodin/femme-drapee-d-apres-la-danseuse-isadora-duncan-1878-1927/D.02320?q=Duncan&pageDocId=fc4eead7-1b9f-4f6e-a4ed-3a43dfe38d1d&position=0>
- Rodin, A. (1911). *Dibujo de Isadora Duncan*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de: <http://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/rodin/femme-de-profil-en-tuniqu-une-jambe-repliee-d-apres-la-danseuse-isadora-duncan-1878-1927/D.02892?q=Duncan&pageDocId=fc4eead7-1b9f-4f6e-a4ed-3a43dfe38d1d&position=2>
- Rodin, A. (1902). *Dibujo de Isadora Duncan*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de: https://theartstack.com/artist/auguste-rodin/isadora-duncan-c-1902?product_referrer_user_id=429871396
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. (Vol. I). Madrid: Editorial Trotta.
- Tatarkiewicz, W. (2000). *Historia de la Estética* (Vol. I, La estética antigua). Madrid: Ediciones Akal.
- Trías, E. (2014). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Penguin Random House.
- Walkowitz, A. (1906 - 1927). *Isadora Duncan bailando*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de Dallas Museum of Art: <https://www.dma.org/collection/artwork/abraham-walkowitz/isadora-duncan-dancing-13>
- Walkowitz, A. (1927). *Isadora Duncan*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de Museum of Modern Art (MOMA): <https://www.moma.org/collection/works/79821?locale=en>
- Walkowitz, A. (1906 - 1965). *Isadora Duncan: danzando de izquierda a derecha, sosteniendo un paño de color salmón y vistiendo una túnica de color rosa oscuro*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de: <https://digitalcollections.nypl.org/items/7661ba7b-03bd-b8f8-e040-e00a18065bff>
- Walkowitz, A. (1906 - 1965). *Isadora Duncan: salta de izquierda con la pierna derecha levantada, el brazo izquierdo doblado hacia adelante, vistiendo una túnica de color rosa oscuro*. [Ilustración]. Recuperado el 24 de mayo de 2017, de: <https://digitalcollections.nypl.org/items/7661ba7b-03c4-b8f8-e040-e00a18065bff>
- Walkowitz, A. (8 - 22 de diciembre de 1958). *Entrevista a Abraham Walkowitz*. Recuperado el 25 de mayo de 2017, de Smithsonian: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-abraham-walkowitz-13176>

Notas

ⁱ Contamos con un excelente análisis de esta obra en el libro de Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, pp. 55 – 82.

ⁱⁱ Se publicó en *The Touchstone en 1917*, recogido en el libro *El arte de la danza* (2003).

ⁱⁱⁱ Martha Graham (1894 – 1991), bailarina y coreógrafa americana que desarrolla y sistematiza la danza moderna a través de su técnica basada en el '*contraction and release*', intentando seguir y exagerar los movimientos naturales del cuerpo. Gracias a este esfuerzo su compañía de danza es la más antigua en Estados Unidos y actualmente continúan preservando la tradición de Graham.