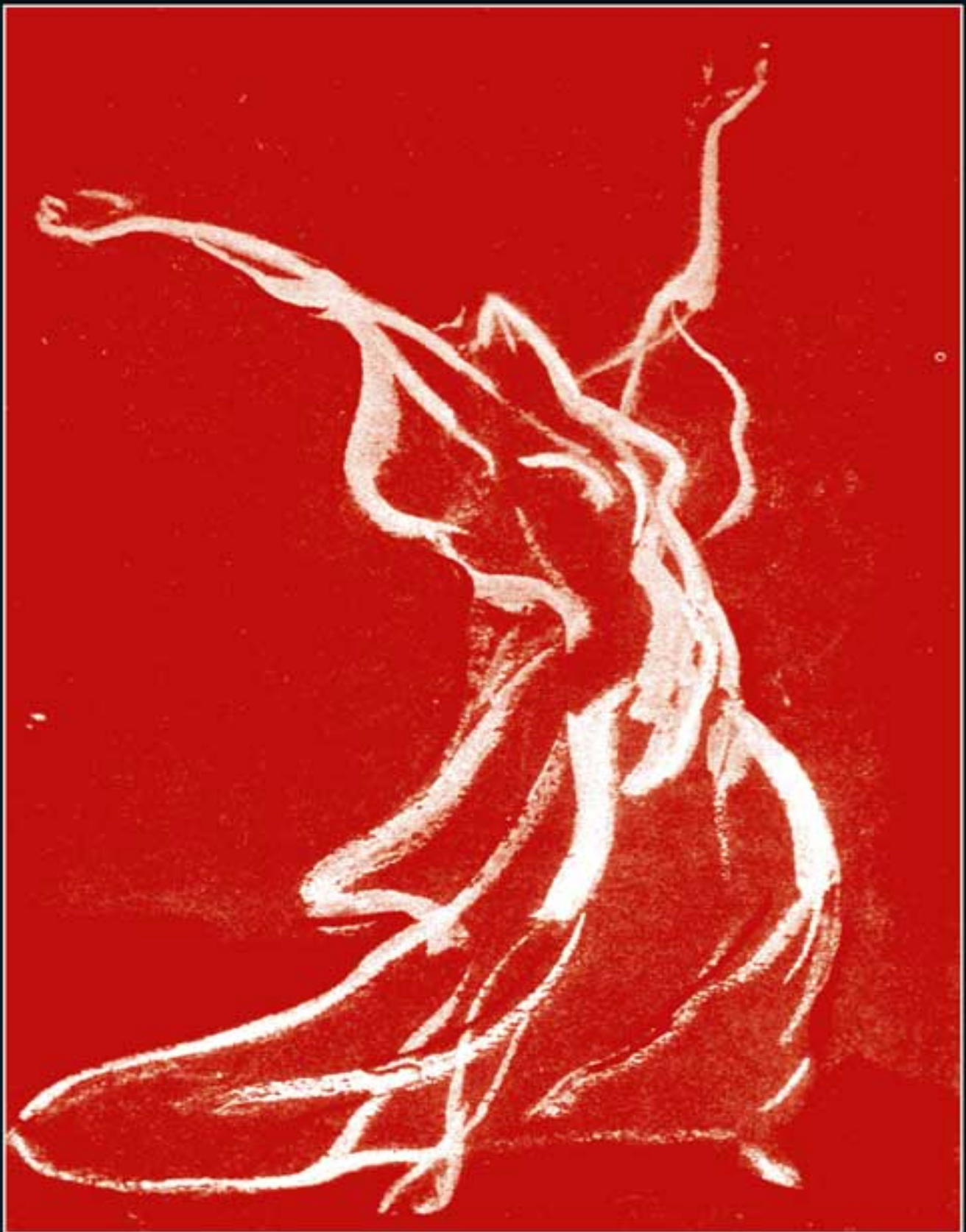


Edición de José Antonio Sánchez



Isadora Duncan

El arte de la danza y otros escritos

Edición de José Antonio Sánchez



Isadora Duncan

El arte de la danza y otros escritos

Akal / Fuentes de Arte / 33

Isadora Duncan

EL ARTE DE LA DANZA Y OTROS ESCRITOS

Edición de: José Antonio Sánchez



akal

ARGENTINA

ESPAÑA

MÉXICO

Los escritos sobre danza de Isadora Duncan constituyen una de las más brillantes reflexiones de una coreógrafa sobre su trabajo. Su valor se acrecienta si tenemos en cuenta que fue precisamente Duncan quien, con mayor consciencia y decisión que Loie Fuller o Ruth St. Denis, convirtió la danza libre, no basada en los códigos de ballet, en un arte. El arte de la danza, tal como fue definido y defendido por Duncan, nació al mismo tiempo que el teatro alcanzaba su autonomía respecto al drama y se convertía, en términos de Gordon Craig, en arte del teatro. Duncan desempeñó en la historia de las artes escénicas del siglo XX una misión fundadora, similar a la de Craig. Sin embargo, el peso de la biografía ha lastrado injustamente la recepción de su obra y la comprensión de su aportación a la historia de la danza moderna.

Por muy apasionante que su vida resulte, no podemos dejar de reconocer igualmente la brillantez de sus ideas y tratar de reconstruir a partir de ellas la genialidad de unas danzas que causaron la admiración de Fuller, Rodin, Craig, Duse, Stanislavski, Fokine o Esenin. Si Duncan fue una mujer dominada por la pasión, la pasión también la llevó a Nietzsche, Schopenhauer o Platón, y aunque a veces formule sus ideas de un modo poético, éstas no son en ningún caso ingenuas, sino que responden a un pensamiento del cuerpo, durante muchos años tal vez abandonado, y cuyos antecedentes rastrea en la

poesía de Walt Whitman, en la música romántica y en la tragedia y la filosofía griegas.

De los escritos sobre danza de Isadora Duncan no nos han quedado ejemplos vivos, tal como a ella le habría gustado (en vano trató una y otra vez de crear y mantener su deseada escuela); tampoco fórmulas creativas, ni indicaciones técnicas, ni propuestas metodológicas. El legado de Duncan hay que buscarlo más bien en la vitalidad de las ideas que estos textos nos transmiten: la reivindicación de la danza como arte, el descubrimiento del cuerpo libre en conexión con el ritmo de la naturaleza, la vinculación entre la liberación corporal, la liberación personal y la liberación social (de la mujer/del oprimido), la interpenetración de amor y creación, y la búsqueda en la literatura, en la filosofía y en la ciencia de un pensamiento que sirva de base para la formulación de una nueva reflexión sobre el arte, la mujer y la sociedad directamente emanada de la experiencia del cuerpo.

Diseño de portada
RAG

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes sin la preceptiva autorización reproduzcan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Nota editorial:

Para la correcta visualización de este ebook se recomienda no cambiar la tipografía original.

Nota a la edición digital:

Es posible que, por la propia naturaleza de la red, algunos de los vínculos a páginas web contenidos en el libro ya no sean accesibles en el momento de su consulta. No obstante, se mantienen las referencias por fidelidad a la edición original.

© Ediciones Akal, S. A., 2003

Sector Foresta, 1
28760 Tres Cantos
Madrid - España

Tel.: 918 061 996
Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-4964-7

Introducción

LA DANZA LIBERADA: EL PROYECTO ARTÍSTICO DE ISADORA DUNCAN

El peso de la biografía de Isadora Duncan (San Francisco, 1877-Niza, 1927) ha lastrado habitualmente la recepción de su obra y la comprensión de su aportación a la historia de la danza contemporánea. Es cierto que su vida resulta apasionante, por la cantidad de ciudades que visitó y en que vivió, los proyectos que acometió, las pasiones y las desgracias que jalonaron su trayectoria emocional, los procesos históricos de que fue testigo directo y la claridad con que concibió su proyecto artístico.

Sin embargo, 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. Si Duncan fue una mujer dominada por la pasión, la pasión también la llevó a Nietzsche, Schopenhauer, Platón, y aunque a veces formule sus ideas de un modo poético, éstas no son en ningún caso ingenuas, sino que responden a un pensamiento del cuerpo, durante muchos años tal vez abandonado, y cuyos antecedentes habría que descubrir donde ella muy bien adivinó: en la tragedia y la filosofía griegas.

La reconstrucción de un pensamiento del cuerpo nos obliga a estar muy atentos a la íntima unidad entre amor y pensamiento, entre vida sentimental y vida creativa. En uno de sus últimos textos, Duncan no tiene reparos en declarar que para ella el amor es un arte, pero «no sólo el amor sino cualquier parte de la vida debería ser practicada como un arte», porque «ya no nos encontramos en el estado del

salvaje primitivo, la expresión completa de nuestra vida debe ser creada a través de la cultura y la transformación de la intuición y el instinto en arte». Así que su ardiente defensa del amor libre es indisociable de una voluntad de adentrarse en el corazón de los hombres que artísticamente admiró y que le correspondieron con igual admiración, por lo que la relación mantenida con cada uno de sus amantes fue también reflejo de su pasión por el arte dramático (Beregi), el arte escénico (Gordon Craig), los placeres estéticos que el dinero permite (Paris Singer), la música (Rummel) o la poesía (Esenin). Del mismo modo que su amor maternal se expandió en el proyecto una y otra vez frustrado de fundar una escuela de danza.



Isadora Duncan en *La primavera*, Londres, 1899. Foto de Raymond Duncan. Es la última vez que Duncan utiliza zapatillas de ballet.

La realización de la obra de arte total wagneriana se ampliaba así para abarcar el terreno de la propia vida, a costa del dolor irreductible que, como el propio Wagner señalara, es inevitable al genio. Si bien Duncan nunca se atribuyó a sí misma genialidad alguna, sí concibió su propia vida como una misión (a veces con tintes religiosos, a veces con tintes políticos), la misión de liberar a la mujer en la danza y proponer de este modo una idea del cuerpo y de la vida más armónica con la naturaleza y con los principios revolucionarios (libertad, igualdad, fraternidad). Una idea que, a pesar de su voluntario exilio en Europa, ella siempre vinculó a la traducción artística del *espíritu americano*, en el que veía resucitar los ideales de la antigua Grecia.

Duncan y la invención de la danza moderna

Suele ser aceptado que la invención de la danza moderna se debió a tres americanas: Loie Fuller, Ruth St. Denis e Isadora Duncan, aunque todas deben mucho a la entusiasta acogida europea y sólo la segunda trabajó en Estados Unidos. Lo que las une es un mismo desinterés por el ballet clásico (que sólo St. Denis en sus primeros años llegó a estudiar) y la voluntad de crear una danza libre fuertemente vinculada a la producción de imágenes. Loie Fuller relata en sus memorias que fue el descubrimiento de un efecto visual el que inspiró la creación de sus primeras coreografías: cuando preparaba un papel en una obra de teatro en la que tenía que representar una escena de hipnotismo, Fuller eligió un vestuario, una amplia falda de seda blanca y otras piezas de gasa, con las que llegado el momento improvisó una especie de danza: recurriendo al movimiento de las gasas y la amplitud de la falda provocó la admiración del público. A partir de entonces, utilizando la luz tamizada por las cortinas de su habitación y el efecto de su reflejo sobre la seda, Fuller perfeccionó el diseño de

los movimientos ondulatorios y advirtió que acababa de crear una nueva danza: fue la «Danza serpentina» (Fuller, 25-26).

Ruth St. Denis, por su parte, encontró su primera inspiración en la reproducción de la imaginería oriental, especialmente la hindú. Después de unos años de trabajo en Broadway, St. Denis decidió crear sus primeras coreografías en solitario. El estímulo vino en este caso de la contemplación de un póster de la diosa egipcia Isis que anunciaba los cigarrillos *Deidades Egipcias*. Compró el póster, lo colocó en su estudio y lo estudió. En San Francisco ya apareció con un traje inspirado en el de Isis y en 1906 creó su primera serie de danzas en solitario.

Isadora Duncan, por fin, recurrió a la iconografía clásica. En principio, fascinada por una reproducción de la *Primavera* de Botticelli, que su padre había comprado para su casa de San Francisco, más adelante por las figuras danzantes pintadas sobre los vasos conservados en museos como el British o el Louvre, donde Isadora Duncan pasó largas horas de estudio en compañía de su hermano Raymond. Un asistente al recital en la New Gallery de Londres en 1900 describía así la coreografía diseñada por Duncan para la *Primavera*: «Isadora personificaba, una tras otra, todas las figuras de ese lienzo repleto. Ahora, la cabeza inclinada, la mano alzada, era la primavera pensativa en sí misma; después, con sus paños ondeantes alrededor de sus piernas en salto era el Céfito; después articulaba las posturas exquisitas de las tres gracias en su rondó» (Loewenthal, 11).



Fotografías de Jacob Schloss.

Las imágenes que animan a las tres no son obviamente casuales. Loie Fuller desarrolló espectáculos de contenido altamente estético, basados en los efectos de color y movimiento que se conseguían combinando los nuevos recursos luminotécnicos de los teatros y los trajes vaporosos que constituían su vestuario y que ella movía

prolongando sus brazos con bastoncillos. La opción de St. Denis, que la llevó a producir solos como *Incienso*, *Radha*, *Las Cobras*, *Nautch*, respondía no sólo a un interés estético, sino también al deseo de hallar una nueva fusión de espiritualidad y movimiento corporal, algo que se radicalizó con el paso de los años, especialmente después de la disolución del Denishawn en 1931 y la vuelta al trabajo en solitario. La *religión* griega de Duncan no puso tan de relieve la espiritualidad cuanto la idea: Duncan estuvo siempre más próxima de la poesía y de la filosofía que de la religión, aunque 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».

Curiosamente, siendo la más *literaria* de las tres, fue la más dinámica en escena. Las danzas de Loie Fuller se basaban sobre todo en el movimiento del tronco y los brazos, casi nunca intentaba elevarse del suelo o saltar; por otra parte, su cuerpo más bien voluminoso distaba mucho de la levedad propia de las bailarinas de ballet. También las danzas clásicas de Ruth St. Denis descansaban en el movimiento del torso: en la sinuosidad de pecho y brazos. Isadora Duncan es recordada, en cambio, en su primera época, por sus alegres saltos, giros, inclinaciones, caídas y desinhibidos movimientos de piernas y brazos. El crítico de *The Director* comentaba en 1897 a propósito de *El espíritu de la primavera* cómo Duncan saltaba de allá para acá «dispersando las simientes, arrancando los capullos de flores, aspirando el aire vivificante, exhalando una alegría de la naturaleza que es maravillosa por su gracia y su belleza». Mucho más agitada debió de ser *Una danza de Mirto* (con música de Strauss): «mientras saltaba y giraba en extático frenesí, sosteniéndose los costados que le dolían por el regocijo excesivo, uno advertía cuán versátil y plástica es la señorita Duncan.»

Ruth St. Denis, que asistió a una función de la Duncan en el teatro York de Londres unos años después quedó impresionada por la danza de su compatriota:

Es difícil hallar palabras que rindan tributo al genio indescriptible de Isadora. Sólo puedo decir brevemente que ella evocaba ante ese público lamentablemente reducido, visiones del amanecer del mundo. En sus ritmos desenvueltos y exquisitamente modulados era no sólo el espíritu de Grecia sino la raza humana entera moviéndose con la alegría, la sencillez y la armonía infantiles que asociamos con los ángeles de Fray Angélico cuando bailan «la danza de los redimidos. (Blair, 186)

Sin embargo, Duncan y St. Denis apenas tuvieron relación. Más decisivo fue sin duda el encuentro con Fuller a su llegada a París en 1900. Duncan da la siguiente impresión de su asistencia a un espectáculo de aquélla:

Yo estaba en éxtasis, pero comprendía que este arte no era sino una súbita ebullición de la Naturaleza que ya no podría repetirse. Se transformaba en millares de imágenes de color a los ojos de su público. Increíble. No puede repetirse ni describirse. Loie Fuller personificaba los colores innumerables y las formas flotantes de la Libertad. Era una de las primeras inspiraciones originales de la luz y del color. (*Mi vida*, 109)

Isadora, que también había asistido a las representaciones de la bailarina japonesa Sada Yacco en la Exposición Universal, de la que Fuller en ese momento era empresaria, no pudo negarse a la oferta de ésta de unirse a ambas en su gira centroeuropea. En sus memorias, Fuller se refiere a Duncan sin nombrarla:

Bailaba con una gracia admirable, su cuerpo escasamente cubierto por los vestidos griegos más ligeros, y prometía llegar a ser alguien. Desde entonces lo ha conseguido. En ella yo vi las antiguas danzas trágicas revividas. Vi retomar los ritmos egipcios, griegos e hindúes. (Fuller, 223)

Pero relata también la decepción que le produce la bailarina cuando, después de sus esfuerzos por presentarla a la alta sociedad vienesa, tiene que sufrir sus caprichos primero y su traición después. No obstante, Fuller deja un

testimonio muy claro de la admiración que le producía la joven:

¡Oh, esa danza, cómo me gusto! Era para mí la cosa más bella del mundo. Olvidé a la mujer, olvidé sus faltas, su absurda afectación, su vestuario, e incluso sus piernas desnudas. Vi sólo a la bailarina, y el placer artístico que me estaba ofreciendo. (Fuller, 228)

La rapidez con que Duncan abandonó a Fuller, además de ser sintomática de la velocidad con que Duncan vivió esos primeros años en Europa, debió de responder a las diferencias que separaban a ambas bailarinas: mientras Fuller creía que la danza es la expresión corporal de la sensación, Duncan veía la danza como un asunto de crear signos. Estaba mucho más próxima, pues, del simbolismo que del modernismo, en el que habría que encuadrar a Fuller.

En ese sentido, quizá tuviera más coincidencias con la japonesa que con la americana: de hecho, la sinuosidad del movimiento de los brazos es algo común a Duncan y a Yacco, que las aleja del movimiento geométrico propio de los brazos de las bailarinas de ballet.

Aunque Duncan negó siempre haber tomado clases de ballet, durante su estancia en Nueva York acudió a la escuela de Marie Bonfanti, una prima ballerina italiana formada en Milán con Carlo Blasis, y al parecer de Ketti Lanner, primera bailarina del Empire Theatre de Londres. Y aunque algunos críticos creyeron reconocer la presencia de posiciones y movimientos de ballet en las coreografía de Duncan, ella siempre lo utilizó como modelo negativo. Con menos negatividad, aunque igualmente de manera crítica, se refirió al sistema de Delsarte. En la última década del XIX había numerosos profesores del método Delsarte en la zona de Oakland y San Francisco (si bien el método había sufrido numerosas modificaciones en su traslado de Francia a la costa oeste americana) y no cabe duda de que Duncan tomó clases de alguno de ellos siendo niña. En sus

primeras coreografías hay restos evidentes del sistema delsartiano y ella misma en unas declaraciones al *New York Herald* en 1898 manifestaba su agradecimiento al «maestro» por la liberación que para el cuerpo de la bailarina implicaban sus «principios de flexibilidad de los músculos y ligereza del cuerpo».

Sin embargo, nunca más volvió a mencionar a Delsarte. Y es que, a pesar de las intenciones del maestro francés, sus seguidores habían convertido el método en una codificación de posturas, poses y gestos mecánicos. Así, el delsartismo americano caía en el mismo defecto que Duncan quería evitar del ballet: el estatismo. Para Duncan, todo movimiento de danza debía nacer del anterior, la danza escénica no podía consistir en la sucesión de los pasos o las poses, sino en un flujo de movimiento constante. Ese flujo nacía del centro del cuerpo, lo que Duncan identificó como «plexo solar», y fluía libremente hacia la cabeza, los brazos y las piernas, que con su movimiento moldeaban escultóricamente el espacio.

Para Duncan, el plexo solar era el centro donde coincidían la experiencia física del cuerpo, la emoción y la espiritualidad. Frente al cientifismo delsartiano, Duncan apostaba por la emoción como origen del trabajo artístico. La verdadera danza –sostiene en «Qué debe ser la danza»– está controlada por un ritmo profundo de emoción interna; ésta «trabaja como un motor»: «hay que calentarla para que trabaje bien, y el calor no se desarrolla inmediatamente; es progresivo.»

Duncan vuelve una y otra vez sobre esta idea en sus textos. Para ella la danza perfecta es una danza sin acompañamiento, una expresión autosuficiente, independiente de cualquier soporte musical, basada en los propios ritmos corporales y en diálogo sólo con una voz interior. Sería como bailar para uno mismo al «ritmo de una música invisible», no interpretando, sino creado expresión y teniendo lugar en la privacidad. El concepto de Isadora –

comenta Loewenthal- era original para la época en que fue expresado. Articulaba la danza como intimidad, misterio y sorpresa ante el cuerpo rítmico (Loewenthal, 21).

No obstante, la práctica coreográfica de Duncan estuvo siempre basada en la música y muchos críticos entendieron su propuesta dancística como una «encarnación de la música». De lo que se trataba entonces era de poner en conexión el ritmo interno (corporal) con el ritmo externo (musical), buscando la coincidencia de ambos en la expresión de la emoción y en la continuidad, en la ausencia de momentos estáticos (asociados a la codificación, la racionalidad o la intelectualidad).

Tal vez por ello, y por el uso dominante de la música romántica, John Martin en su libro de 1933 sostiene que Duncan no puede ser considerada como fundadora de la danza moderna, sino más bien como representante de lo que él denomina «danza romántica». La danza romántica, según Martin, «se rebeló contra el frío esteticismo del sistema anterior y descartó el formalismo en favor de una expresión libre y personal de la experiencia emocional». El problema, apunta Martin, surge cuando se intenta dar forma a esa expresión. Según el autor, Duncan se vio obligada a recurrir a un sistema de signos más limitados que los del ballet clásico, que contenía «gestos de la pantomima, pasos y actitudes de ballet y unas cuantas posturas de las cerámicas griegas y el arte oriental» (Martin, 4-5).

El juicio de Martin parece excesivamente duro, sobre todo teniendo en cuenta que algunos de los rasgos definitorios de la «danza moderna» tal como él la entiende podrían aplicarse a la danza de Duncan: la idea del cuerpo como espejo del pensamiento, el movimiento como medio de transferencia de un concepto estético y emocional de la consciencia de un individuo a la de otro, o la definición de la danza moderna no como un sistema, sino como un punto de vista. Eso sí, Duncan no elaboró una técnica y un

lenguaje propios comparables al de Martha Graham. Pero es que tal proyecto habría sido incompatible con su concepción de la danza asociada a la emoción, la singularidad de cada intérprete y la proximidad al movimiento continuo que ella interpretaba como un reflejo de la Naturaleza. En esto Duncan era claramente romántica y no le faltaba tampoco razón a Martin al calificarla de tal modo. Pero ¿era ese romanticismo incompatible con la modernidad?

La naturaleza y la historia

Duncan entendió siempre que el arte debía inspirarse en la Naturaleza. Esto la sitúa más cerca de los postimpresionistas que de los artistas protagonistas de la vanguardia, de quien era contemporánea, más cerca de Rodin y de Cézanne que de cubistas, futuristas o expresionistas, con quienes compartió contexto cultural. Y es que Duncan nunca se desprendió de la herencia americana, no sólo del trascendentalismo de mediados del siglo XIX, sino sobre todo de los paisajes de su infancia, en California, la bahía de San Francisco y la presencia constante del mar. «El mar siempre me ha atraído, tanto que las montañas me infunden un sentimiento de malestar y un deseo de huir: me dan la sensación de que soy prisionera en la tierra». Así que cuando tuvo que concretar cuál era el movimiento que conectaba la naturaleza inorgánica con la espiritualidad del arte eligió el movimiento de las olas.

La concreción del movimiento natural en la ola/onda podría hacernos intentar una conexión entre el pensamiento de Duncan y las teorías físicas contemporáneas sobre la doble naturaleza de la materia, como onda y como partícula. Sin embargo, el interés de Duncan por la ciencia la condujo más bien al estudio de las

teorías evolucionistas, a Darwin y a Haeckel, a quien conoció personalmente en Alemania, que ella utilizó para la elaboración de su teoría de la nueva mujer, una vez filtradas por la filosofía nietzscheana.

De modo que la imagen de la ola/onda tiene más que ver con la visión y con la impresión visual y física. Tiene que ver también con la intención de Duncan de contraponer un movimiento sinuoso y libre al movimiento rígido y geométrico del ballet. La referencia a la naturaleza 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, y no de estructuras o códigos previamente establecidos.

Pero 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. Sobre la presentación de Isadora Duncan en el Metropolitan de Nueva York, el crítico del *Sunday Sun* publicó el siguiente comentario el 15 de noviembre de 1908:

Cuando Isadora baila el espíritu se remonta muy lejos en el pasado. Se remonta hasta la primera mañana del mundo, cuando la grandeza del alma encontraba su libre expresión en la belleza del cuerpo, cuando el ritmo del movimiento correspondía al ritmo del sonido, cuando la cadencia del cuerpo humano se confundía armónicamente con el viento y el mar, cuando el gesto de un brazo femenino era como el pétalo de una rosa que se abre, la presión de un pie sobre la hierba como una hoja que cae acariciando la tierra.

Obviamente, la idea de naturaleza propuesta por Duncan es, como toda idea de naturaleza, una construcción cultural. Ann Daly observa que «naturaleza» era «una

abreviatura metafórica de Duncan para un paquete compacto de ideales estéticos y sociales: desnudez, infancia, el pasado idílico, las líneas fluidas, salud, nobleza, libertad, simplicidad, orden y armonía» (Daly, 89). Las fuentes de Duncan para el cuerpo natural hay que buscarlas en los poetas Shelley, Keats, y Whitman, el evolucionista Haeckel, el pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche, las imágenes de Rodin y Botticelli y la interpretación de la cultura griega propuesta por Winckelmann.

El mundo griego es fundamental en la conformación de su idea de «naturaleza» y de «cuerpo natural» , en primer lugar a través de las imágenes renacentistas de Botticelli, después a través de su interpretación de la cerámica griega. El modelo de belleza del clasicismo griego se convirtió para Duncan en modelo *natural* de belleza. Esto le permitió argumentar que su danza no era una imitación de la escultura o dibujo griegos, sino una comunión con el modelo que la llevaba a respirar la vida y la naturaleza de la que se habían alimentado. Así lo entendió también Rodin, uno de sus *maestros* y admiradores, que contestó contundentemente a quienes acusaron a Duncan de «copista»[\[1\]](#).



Isadora bailando en el teatro de Dionisos, en Atenas, 1903.
Fotos de Raymond Duncan.

Que no se trataba de copiar las apariencias de los modelos clásicos, pero tampoco de las formas naturales, sino de captar lo que latía bajo ellas es algo que Duncan entendió mejor después de haber estudiado la filosofía alemana, y especialmente a Schopenhauer y su concepto de «voluntad». Para Schopenhauer, la voluntad es la esencia del mundo, aquello que es común a todos los seres, y respecto a lo cual todos ellos derivan como fenómenos. Isadora Duncan, lectora voraz de poesía y filosofía, leyó a Schopenhauer y a Kant en su idioma original durante su primera gira por Alemania. (*Mi vida*, 125)

Schopenhauer había interpretado la división kantiana del nóumeno y el fenómeno en términos románticos. Así, en vez de concebir tal división como un límite para el

conocimiento, la había asumido como un reto para el pensamiento. Frente a los desarrollos idealistas de Hegel, quien había planteado en su *Fenomenología* la historia del universo como un despliegue del espíritu en materia y un retorno de la materia al espíritu por la vía de la consciencia humana, Schopenhauer prefirió identificar la *interioridad* del universo o la *trascendencia* del hombre como voluntad. La voluntad es ciega y poderosa, es el aliento de la naturaleza, inaccesible al conocimiento, pero susceptible de ser experimentado inconscientemente por el hombre. En la teoría de Schopenhauer, la ciencia es incapaz de acceder a la voluntad, la ciencia es siempre ciencia de los fenómenos. En cambio, hay dos dimensiones de la experiencia humana que permiten una aproximación a esa esencia íntima del mundo: el arte y la ascesis, que en numerosos puntos se encuentran. Y de todas las artes, la música, por su abstracción, es la que más cerca consigue llegar de ella.

Isadora Duncan, ferviente admiradora de los filósofos alemanes, reinterpretó esta idea y supuso que la música experimentada corporalmente, es decir, la danza, constituiría la mayor aproximación que un ser humano puede hacer a la esencia del mundo. Ella lo expresó en los siguientes términos:

El movimiento del universo concentrado en un individuo se convierte en lo que se ha llamado la voluntad; por ejemplo, el movimiento de la tierra, que es concentración de fuerzas circundantes, da a la tierra su individualidad, su voluntad de movimiento. Del mismo modo criaturas de la tierra que reciben a su vez estas fuerzas concentradas en diferentes relaciones, tal como les son transmitidas a través de sus ancestros, que las han recibido de la tierra, desenvuelven en sí mismas el movimiento de individuos que es llamado la voluntad.

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.

Pero Isadora Duncan no se plantea un ir más allá de ese primer nivel de cognición. Para ella no tiene sentido el camino ascético. Al contrario, la danza es una actividad sobre todo sensual. El cuerpo comulga con la naturaleza por medio de la mimesis, es decir, de la transformación originaria en no-yo por medio del ritmo y el movimiento, con una intencionalidad no chamánica, no mística, sino puramente sensual. Duncan sueña con una danza «que sería una sutil traducción de la luz y la blancura». Lejos de adherirse al pesimismo schopenhaueriano, Duncan propone, como Nietzsche, una imagen alegre del cuerpo como lugar de encuentro de la naturaleza y la cultura.

Lo primero es restablecer el equilibrio entre ambos factores, naturaleza y cultura, y corregir los efectos deformantes que sobre el cuerpo ha tenido la larga historia de la civilización occidental: se trata en primer lugar de recuperar el movimiento *natural*. A veces, en un esfuerzo por recuperar el equilibrio, Duncan propone una aproximación a la belleza del movimiento de los «animales libres», aunque su idea de *naturaleza* no tiene nada que ver con la del cuerpo salvaje (que ella ve recuperado en las danzas de origen africano, como el «jazz», que desprecia), sino con la del cuerpo cultivado de la añorada cultura clásica.



Fotografía de Arnold Genthe. 1916.



Fotografía de Arnod Genthe. 1916.

Es precisamente la defensa de una idea cultural del cuerpo la que le permite defender abiertamente la desnudez como medio artístico. Al reivindicar que «lo más noble en el arte es el desnudo», y que es precisamente la bailarina, cuyo medio creativo es su cuerpo, quien más consciente debería ser de tal nobleza, Duncan se suma a otros reformadores del arte escénico que en estos mismos años están tratando de devolver al teatro la consciencia de la corporalidad. «Ser artista -escribe Appia- significa ante todo no tener vergüenza del propio cuerpo, sino amarlo en todos los cuerpos, comprendido el propio.» Tanto Appia como Duncan se hacen eco de las palabras de su maestro común, Nietzsche, quien había escrito: «soy enteramente