



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Resistencia a través del cuerpo: el mensaje expresivo de Isadora Duncan**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Brenda B. Quattrini**

**Miguel Santagada, dir.**

**María Eugenia Cadús, dir.**

**María Eugenia Nazer, dir.**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2017**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



# **Resistencia a través del cuerpo: El mensaje expresivo de Isadora Duncan**

**Brenda  
Quattrini**



Tesina de grado  
Facultad de Cs. Sociales  
Universidad de Buenos Aires



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Ciencias Sociales  
Ciencias de la Comunicación

## Tesina

# **Resistencia a través del cuerpo: El mensaje expresivo de Isadora Duncan**

Autora: Brenda B. Quattrini

DNI: 32.813.947

Tutor: Miguel Santagada

Co Tutoras: María Eugenia Cadús

María Eugenia Nazer

Fecha: Noviembre de 2016

*Mi tesina se la dedico con todo mi amor a mis padres, Nancy y Omar, que son el sostén indispensable de mi vida; a mis hermanos Patricio, Bárbara y Berenice, personas incondicionales para mí; a mi abuelo Ángel, a quien le tengo un amor infinito; a mi gran compañero Matías, cuya paciencia hizo que de este trabajo naciera un gran amor y a mis amigas del alma: Antonela, Mariana, y Andrea. A mis ahijados Fausto y Bautista, a mis alumnas de danza, a mis primos y tíos, a mis compañeros de trabajo y a todos mis amigos. A Euge y Gonza.*

*A mis abuelos Domingo, Martha y Susana, que me iluminan desde el cielo y a mi padrino Ángel.*

## NDICE

Introducción.....	4	
Capítulo 1		
1.1. La Historia de la Danza.....	12	
1.2. Romper con los cánones, crear desde los cánones .....	18	
1.3. ¿Cómo bailaba Isadora? .....	22	
1.4. Danza Libre y Danza Clásica: diferentes formas de emitir el mensaje.....	23	
Capítulo 2		
2.1. El ballet y la disciplina del cuerpo .....	28	
2.2. Duncan, la indisciplinada .....	31	
Capítulo 3		
3.1. El <i>habitus</i> de Duncan .....	40	
3.2. La danza de la controversia: Isadora en Buenos Aires .....	43	
3.3. Isadora y la cultura sudamericana .....	45	
3.4. La interpretación de los diarios .....	48	
3.4.1. La Época.....	48	
3.4.2. La Nación.....	50	
3.4.3. La Vanguardia.....	52	
3.5. Isadora y el arte de la resistencia .....	54	
Conclusiones .....		63
Bibliografía .....		68
Anexo .....		71

## **INTRODUCCIÓN**

La danza me toca de cerca desde muy temprana edad...

Mi experiencia comienza yendo a tomar clases de Danza Clásica y Danza Jazz a los seis años de edad, en Pedernales (mi pueblo natal), donde no se acostumbraba a enviar niñas pequeñas a estudiar Ballet y Danza Jazz.

Allí comenzó mi inquietud por comprender el origen de estas dos disciplinas y el porqué de sus pasos antagónicos, sus técnicas contrapuestas y sus movimientos adversos.

Fue así que conocí la historia de Isadora Duncan, una bailarina que revolucionó la historia de la danza y que incitó a replantearse los cánones establecidos de esta expresión artística.

Recuerdo las palabras de mi profesora cuando nos contaba la forma de bailar de Duncan: “Lo hacía libremente, sin seguir una coreografía con los tiempos marcados como lo hacen ustedes”. Este personaje logró causarme cada vez mayor intriga, quería develar el misterio de su creatividad.

Como parte de las clases, se nos enseñó su historia, luego los movimientos que realizaba, su manera distintiva de interpretar la música y el modo en que se hizo conocida en todo el mundo.

El autor André Levinson (1977) afirma:

Esos mismos que, como yo, disputaron el valor intrínseco de su reforma, se inclinaron delante del carácter heroico de su acción y de la envergadura excepcional de su personalidad cuyo resplandor fue universal. La prodigiosa empresa de esta joven americana, misionera de una estética nueva (empresa destinada a evangelizar el mundo) queda sin parangón en la historia de la danza (Levinson, 1977:54).

Esta idea de “evangelización” acompañaba a Isadora. Ella pretendía difundir en todo el mundo su arte y dar a conocer su nueva forma de bailar, la cual practicaba de una manera particular: descalza, con el cabello suelto, maquillada y con una túnica que le tapaba el cuerpo. Su danza se basaba en la imitación de los movimientos de la naturaleza, desarrollando desplazamientos, pasos simples, corridas y saltos. Ella misma lo expresa en su libro *Mi Vida* (1924): “Yo seguía mi fantasía, e improvisaba, enseñando a los discípulos cualesquiera cosas bonitas que se me ocurrían. [...] enseñaba a los niños a seguir sus sentidos con gestos y movimientos” (38). Pero no fue la única característica que llamó mi atención: su muerte también me generó estupor. Isadora murió estrangulada con una larga chalina que llevaba alrededor de su cuello cuando ésta se enredó en la rueda del auto descapotable en el que viajaba.

Analizaremos a Duncan basándonos en sus propias reflexiones acerca de esta nueva forma de moverse. La interpretación que desarrolla a partir de la música que baila y los movimientos “miméticos” que realiza, serán los ejes centrales para descubrir el origen de su “no técnica”. Para ello, debemos reflexionar sobre la danza y abordarla como una acción que requiere de movimientos corporales para realizarse; en este sentido, es una práctica que se desarrolla a través del cuerpo y que establece una forma de comunicación distinta con el público.

Cuando el cuerpo se emancipa de su esclavitud respecto a lo espiritual, comienza a ser consciente de su capacidad de percibir el mundo, expresándose con un lenguaje propio; así, la danza emprende una producción creativa que lleva a expresar mediante el gesto distintos sentimientos, emociones, ideas y estados de ánimo que serán transmitidos en determinados mensajes. Esta experiencia comienza a ser percibida por el espectador que, ante los umbrales de la experiencia estética, se deja llevar por la fascinación que provoca el gesto. De este modo, la creación de imaginarios por parte del cuerpo y la circulación de sentidos que propone su legibilidad, remite a un pensamiento que abre completamente el mundo de la danza de forma reflexiva y experimental.

Según expresa la conocida bailarina argentina, Paulina Ossona (1976), la necesidad de comunicarse es innata en el hombre y el instrumento utilizado para desarrollarlo es el movimiento (46). En este sentido, y acompañando la evolución de la especie humana en sus distintas culturas, la danza fue adquiriendo distintos modos y formas, convirtiéndose en una disciplina con sus propias reglas y métodos. Es por eso que, hacia fines del siglo XIX, la danza académica se había convertido en la autoridad absoluta del mundo dancístico.

Denominamos danza académica al ballet clásico (danza clásica), creada por Luis XIV. Esta danza se fundó en base a la técnica del *en dehors* (que significa “hacia afuera”) y a las cinco posiciones de brazos y de pies. Se caracteriza por los movimientos rígidos y estructurados del bailarín/a, por la utilización de las zapatillas de punta y por el uso del tutú y el corsé.



En este sentido, la investigadora de la danza Susana Tambutti (2014) sostiene que, aparecen diferentes tendencias y nuevas miradas artísticas, “cansadas del mandato único y tradicional” que llevaba consigo la danza académica, y que significaron nuevas propuestas en este campo (8).

Así nace la **Danza Libre**, con Isadora como máximo exponente referencial.

Duncan rompió la tradición de las escuelas académicas que dominaban Europa en esa época y creó un nuevo estilo de danza revelándose contra el sistema artístico imperante. Buscó ser revolucionaria y precursora de nuevas técnicas, oponiendo la libre expresión de los sentimientos y el movimiento que ella consideraba de

inspiración natural a la severa disciplina del ballet clásico. (*Isadora Duncan*, 2005, p.15,[APUNTES])



Teniendo en cuenta todos estos aspectos, el objetivo de este trabajo es, por un lado, pensar la danza como un medio de expresión y de comunicación y el cuerpo como el motor por medio del cual se lleva a cabo esta práctica. Por otro lado, nos proponemos indagar la forma en que Isadora Duncan desarrolló su danza y el tipo de mensaje que transmitía a su público, específicamente, las significaciones que se hallaban en cada coreografía y en cada movimiento.

Para ello, se realizó un análisis de carácter cualitativo, en el que se hace especial énfasis en cuestiones tales como la forma de bailar de Duncan (cuyos movimientos no siguen una estructura coreográfica), la manera de presentarse sobre el escenario (incluye vestuario, escenografía y música) y la forma en la que se la describe en un corpus de archivos periodísticos.

Para constituir el corpus, se realizó una ardua investigación en los diarios argentinos de los cuales todavía hay copias y de sus publicaciones en el año 1916. La búsqueda se efectuó a través de la observación de microfilmes, sistema que reemplaza a los diarios en su versión papel para que puedan mantener su estado natural.

La exploración se llevó adelante en la Biblioteca Nacional de la República Argentina, localizada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y en la Hemeroteca del Congreso Nacional. En la primera institución pudimos acceder al diario *La Vanguardia* y en la segunda a *La Nación* y *La Época*.

Dichos diarios desarrollan distintas versiones acerca de la continuidad y la cantidad de funciones realizadas por la bailarina en nuestro país. Frente a estas inexactitudes, recurrimos a la fuente más fidedigna que está a nuestro alcance: el teatro Coliseo, donde Isadora realizó al menos una de sus presentaciones en medio de los festejos del centenario de la independencia argentina. Allí no encontramos registro de las funciones que se realizaron en 1916 porque, según el personal de la institución, no se encuentra disponible el material debido a la reforma que tuvo el teatro en los últimos años. En consecuencia, nuestro análisis se apoya específicamente en la información que los periodistas de la época tenían de Isadora y en sus comentarios acerca de las funciones realizadas.

En este sentido, la investigación tiene, por lo tanto, un alcance descriptivo y exploratorio.

El aspecto descriptivo se apoya en un recorrido por la vida de Isadora: su niñez en Estados Unidos, la migración que emprende junto a su familia a Europa, la danza y su éxito en el mundo. Respecto del aspecto exploratorio, nos centraremos en su forma de crear un nuevo estilo de danza para detectar indicios que puedan dar cuenta del tipo de mensaje expresado.

Entendemos, tal como lo mencionamos anteriormente, que la danza es un medio de comunicación que se desarrolla a través del cuerpo. Este despliega, mediante la ejecución de movimientos, diferentes mensajes. La bailarina Isadora Duncan creó una nueva forma de bailar haciendo hincapié en la “resistencia”, aclamando este estado contra el sistema artístico establecido de su época. Para sostener esta hipótesis, apelamos a la figura de Isadora Duncan como bailarina precursora de la danza libre y a su propia consideración del cuerpo como el medio por el cual se

ejerce “resistencia” a través del movimiento (término que se trabajará a lo largo de la investigación).

La tesina presenta la siguiente estructuración: el capítulo 1 consta, en primer lugar, de una breve reseña de la danza y su desarrollo a lo largo de la historia desde una doble perspectiva: comunicacional y filosófica. Trazaremos un recorrido que abarca desde la prehistoria, período en el que ya la danza se planteaba como un medio de comunicación hasta los espectáculos cortesanos y la danza realizada en teatros, para poder culminar en la conocida danza académica o *ballet*. En segundo lugar, abordaremos la figura de Isadora, los recursos que utiliza para crear un nuevo estilo, el modo de presentarse ante el público y la manera en la que ejecuta su danza. Al final del capítulo, daremos cuenta de las principales diferencias que existen entre el *ballet* y la danza libre en cuanto a técnica, expresión y mensaje transmitido. Atendiendo a la cultura en la que se crea el *ballet* y el contexto en el que nace la danza libre, nos proponemos trabajar las significaciones y los sentidos que circulaban en cada época para comprender por qué surgen en determinados momentos históricos.

En el capítulo 2, nos detendremos en el concepto de *cuerpo* en tanto medio de expresión y liberación para la danza libre y nos centraremos en las nociones de disciplina, organización y estructuración. Consideraremos las valoraciones y los sentidos circulantes sobre el cuerpo. Luego indagaremos la cuestión del cuerpo como lugar de resistencia a partir de una serie de interrogantes: ¿es legítimo hablar de resistencia en la práctica de la danza?, ¿de qué tipo de resistencia se trataría?, ¿contra qué ejerce resistencia Isadora Duncan? Para responderlos, recurriremos a teorías y conceptos de la comunicación y de la danza. En la última parte del capítulo, analizaremos el corpus constituido por una selección de publicaciones de medios gráficos de Argentina de 1916. En julio de ese año, Isadora llegó a nuestro país con la intención de realizar diez funciones que tenía pautadas en el teatro Coliseo. Los diarios *La Nación*, *La Época* y *La Vanguardia* se hicieron eco de la visita y abordaron de distinta maneras su modo de mostrarse ante el público y de practicar la danza. Lo llamativo es que coinciden en la

información que brindan hasta la primera función de la bailarina. Después de su debut en el teatro Coliseo, los tres diarios comienzan a publicar diferentes versiones en lo que a la continuidad de la bailarina en el país respecta. Nos interesa señalar qué dicen *La Nación*, *La Época* y *La Vanguardia* sobre Isadora, específicamente, cómo la caracterizan.

En el capítulo 3, nos centraremos más detalladamente en el mensaje de resistencia que Duncan transmitía por medio de la danza e intentaremos explicar en qué consistía. Para ello, propondremos distintas categorías de análisis.

Finalmente, en las conclusiones, sopesaremos hasta qué punto es válido considerar que Isadora Duncan transmitía en su danza un mensaje de resistencia contra el sistema artístico establecido de su época.

# CAPITULO 1



## 1.1. LA HISTORIA DE LA DANZA

*[...] el movimiento es una expresión emotiva y lírica,  
que no tiene nada que ver con las palabras [...].*  
Isadora Duncan (1995:56)

Consideramos que la necesidad de comunicarse es innata al ser humano y que fue esa necesidad la que lo llevó a buscar los medios más apropiados para poder expresarse. Los primeros movimientos que pueden vincularse con el inicio de la historia de la danza comienzan a manifestarse en la prehistoria, tal como señala Paulina Ossona: “En el primer intento de comunicación del hombre se utilizó como vehículo el movimiento” (Ossona, 1976:26), y es con su cuerpo que el hombre realiza el movimiento.

Los primeros movimientos se desarrollaron en la época Paleolítica<sup>1</sup>, cuando el hombre primitivo realizaba rituales para adorar a los dioses, a las fuerzas de la naturaleza y a los espíritus. Durante estos ritos sagrados, los participantes imploraban mediante el baile la fertilidad de la tierra, la fecundidad en las mujeres y el espíritu de los muertos. Markessinis (1995: 16) destaca el carácter colectivo de las primeras manifestaciones bailadas, las cuales reflejaban los distintos acontecimientos de la vida: nacimiento, pasaje a la pubertad, matrimonio, muerte y guerras; además, se danzaba por la preparación del terreno para la siembra, la germinación, la recolección y por las lluvias.

En efecto, los primeros movimientos estuvieron relacionados con el pensamiento mágico-religioso que tiene que ver con la supervivencia, en el que son de importancia el gesto y el ritmo como elementos anteriores a la palabra. Al cuerpo se lo consideró un elemento de mediación simbólica, el lazo a través del cual se comunicaba a los dioses distintas plegarias. Toda la cultura del hombre se cimentó en la manifestación del baile, ya que todos participaban del movimiento, “(...) el ritmo arrastraba a los ejecutantes y se extendía por contagio a todos los

---

<sup>1</sup>Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, el Paleolítico es el primer periodo de la Edad de Piedra, caracterizado por el uso de la piedra tallada.

asistentes” (Markessinis, 1995:16). En este sentido, el baile y la danza, en tanto arte y rito social y en sus múltiples vías de expresión, se han considerado un acto de socialización en todas las culturas.

Sin embargo, por el carácter efímero que tiene la danza, sus orígenes espacio-temporales no pueden detallarse con exactitud, ya que en su vertiente ritual y social ha sido un acto de expresión inherente al ser humano al igual que otras formas de comunicación, tales como las artes plásticas, una de cuyas expresiones son las pinturas rupestres. Efectivamente, solo se conocen sus orígenes por testimonios escritos o artísticos, como la pintura y la escultura. Así, sabemos que en los primeros tiempos de la dominación romana, en los territorios que hoy conocemos como Francia, Turquía, y España, las danzas representadas fueron variadas y se caracterizaron por ser de índole privada, patriótica y religiosa; estas últimas se ejecutaban en el templo y tomaban el nombre de la divinidad a la cual se consagraban, por ejemplo danzas en honor a Zeus o a Afrodita.

Ossona (1976: 60) repara en que la danza fue representada, fundamentalmente, por los sacerdotes; en segundo término, menciona una danza de tipo social, de divertimento, que practicaban las clases altas; en tercer lugar, una danza al servicio del arte dramático que representaba la palabra cantada y luego la hablada; y por último, una danza artística independiente, de tipo pantomímico, que realizaban profesionales y que tenía lugar en los circos y en las fiestas privadas de las clases pudientes.

Ya en las cortes renacentistas, se comenzó a llevar a cabo un proceso de sofisticación de la danza a partir de la división entre danzas bajas y danzas altas. Las primeras incluían saltos y levantamientos de piernas; las segundas eran las deslizadas, los pies no se separaban del suelo (Markessinis, 1995: 73).

Posteriormente, a partir del impacto de la concepción secular del cuerpo y por la reglamentación de los géneros ceremoniales llevada a cabo por Luis XIV, lo que

llamamos *danza escénica* se organizó según la búsqueda de una estética unificada (Tambutti, 2014: 36). El *Rey Sol*, quien gobernó entre los años 1643 y 1715, recibió ese apodo luego de representar a Apolo, el dios griego del Sol, en el *Ballet de la nuit*. La admiración por el *ballet* que sentía el rey (practicaba esta danza desde los catorce años) y el absolutismo monárquico durante el cual reinó fueron los pilares de un sistema de órdenes impuesto a todas las cosas ligadas a la vida del pueblo. El racionalismo estético se manifestó, de acuerdo a Tambutti, bajo dos aspectos: “en la concepción mecanicista del cuerpo y en la perspectiva cuantitativa proyectada sobre este arte en su conjunto” (Tambutti, 2014: 17). La autora atiende el hecho de que, en 1661, Luis XIV fundó la Academia Real de la Danza, institución que ordenó y organizó las danzas de los *ballets* cortesanos estableciendo leyes de control (Tambutti, 2014: 17). El traslado de la danza desde los salones o desde la calle hasta la escuela significó el comienzo del estudio sistemático de la misma (Markessinis, 1995: 82).

En esta época, la danza espectáculo se constituyó como arte en el contexto de la sociedad aristocrática de los siglos XVII y XVIII y el cuerpo, junto a un sistema ideal de movimientos, se alejó de la concepción de los cuerpos ordinarios y de los movimientos habituales para convertirse en un cuerpo ideal.

La danza se propagó desde Italia hasta Francia, donde se crearon distintas academias con el objetivo de “ensalzar la figura del monarca, asegurando el control sobre las ideas artísticas y definiendo lo que debía ser el arte oficial francés” (Tambutti, 2014: 46).

En ese contexto, Luis XIV desarrolló una especie de protección y tutela de la danza, creando así la Académie Royale de Danse, compuesta por una agrupación de maestros de *ballet*. Con esta creación, la danza se transforma en un arte oficial que junto a otras disciplinas lograba majestuosidades para los espectadores. Al respecto, Pierre Bourdieu señala en *El sentido social del gusto*:

El movimiento hacia la autonomía, que se inició [...] con la afirmación de una legitimidad propiamente artística, es decir, del derecho de los artistas a legislar absolutamente en su orden, el de la forma y el estilo, ignorando las exigencias

externas de la demanda social subordinada a intereses religiosos o políticos [...], se vio interrumpido durante casi dos siglos por la influencia de la monarquía absoluta [...] preocupada por asignar un "lugar" social y una tarea (por ejemplo, la función de la Academia) a la categoría de los artistas (Bourdieu, 2003: 69).

Así, el Estado absolutista, compuesto por una nobleza que se caracterizaba por las buenas formas y el buen gusto, utilizó la danza como un elemento de legitimación, ligado al prestigio, a la autoridad y al poder. Cabe aclarar que las academias fueron un proyecto del absolutismo que promovió el *statu quo* del poder.

Después de la muerte de Luis XIV, en 1715, una nueva elite intelectual le dio sentido a la danza vinculando a las obras con el "buen gusto" (Tambutti, 2014: 57). En este sentido, para Bourdieu, el "buen gusto" parte de las necesidades culturales y se caracteriza por ser producto de la educación:

...todas las prácticas culturales y las preferencias correspondientes están estrechamente ligadas al nivel de instrucción [...] y, en segundo lugar, al origen social. El peso relativo de la educación propiamente escolar y de la educación familiar varía según el grado en el cual las diferentes prácticas culturales son reconocidas y reparadas por el sistema escolar [...]. A la jerarquía socialmente reconocida de las artes [...] corresponde la jerarquía social de los consumidores. Aquello que predispone a los gustos a funcionar como marcadores privilegiados de la "clase" (Bourdieu, 2003: 231-232).

Al respecto, conviene recordar que el público que comienza a ver *ballets* es la clase alta de la sociedad y se distingue por fomentar y promover el código cultural del *ballet*, símbolo de prestigio y elite entre las clases.

En este periodo, la danza estuvo impulsada por dos concepciones: por un lado, mejorarla en tanto disciplina, bajo la doctrina de una belleza ideal, y por otro, desarrollar, bajo una categoría subjetiva, la contemplación del goce estético. También debía cumplir dos funciones: la primera estaba vinculada a la mimética y se basaba en el cuerpo como un medio de expresión y la segunda estipulaba que el *ballet* debía ser una disciplina con la capacidad de narrar historias, de contar aquello que transmitía la música. Acerca de esta cualidad mimética, Wladislaw Tatarkiewicz (2007) subraya que la mimesis (lo que nosotros denominamos

“imitación” o “copia”) tuvo su origen en la antigüedad, en los rituales del culto dionisiaco en los que los sacerdotes representaban actos con baile, música y canto. Su significado fue cambiando con el paso del tiempo; en esta época en particular, “la imitación no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar la interior” (Tatarkiewicz, 2007).

En el siglo V a. C., el término “imitación” comenzó a designar la reproducción del mundo externo; sin embargo, tuvo diferentes acepciones, entre ellas, la de Demócrito, quien consideró que el término se refería a la imitación del funcionamiento de la naturaleza: “Cuando tejemos imitamos a la raña, cuando edificamos, a la golondrina, cuando cantamos al cisne y al ruiseñor.”(Tatarkiewicz, 2007: s/n) En Atenas, un grupo de filósofos formuló otro concepto de “imitación”. En la *República*, de Platón, el término tiene una carga peyorativa (dado que, en el marco de sus preocupaciones políticas y filosóficas, la imitación no es un camino que conduzca hacia el conocimiento de la verdad) y designa la copia de la apariencia de las cosas. Su reflexión surgió de la pintura y la escultura, artes que imitan lo que el ojo ve. Aristóteles, en su *Poética*, rechaza esa definición, que se asienta en la postulación de un mundo distinto del mundo inteligible. Aristóteles sostenía la tesis de que el arte imita la realidad, pero la imitación no significaba, según él, una copia fidedigna, sino un libre enfoque de la realidad; el artista puede presentar de un modo personal. Para este autor, la imitación tiene como primer objeto las actividades humanas, pero va convirtiéndose gradualmente en imitación de la naturaleza, de la que -suponía-derivaba su perfección.

Con la identificación de la divina proporción y el desarrollo de un conocimiento racional, medible y calculable, la danza fue creando un sentido corporal determinante para los movimientos. Los bailarines comienzan a tener papeles específicos e interpretan a diferentes personajes. La práctica de la danza y esta nueva forma de comunicar estuvieron bajo las reglas de la técnica estructurada y rígida del *ballet* clásico. Este género desarrolló las cinco posiciones de los pies y

de los brazos, creadas por Pierre Beauchamp<sup>2</sup> para que los bailarines la utilicen en el escenario, y la posición *en dehors*, que significa “por afuera”, término que propone la rotación hacia afuera, justamente, de las piernas y de los pies.



De esta forma, bailarines e intérpretes podían mostrarse al público casi en su totalidad: “Esta apertura facilitaba la legibilidad del cuerpo [...] y evitaba cualquier interpretación oscura” (Tambutti, 2014: 67) y permitía asimismo que el público no dejara de observar ningún movimiento, ninguna pose; todo se desplegaba sobre el escenario.

Otra característica distintiva de esta disciplina es la utilización del tutú y de las zapatillas de punta. En cuanto al primero, a principios del siglo XVIII, una de las primeras bailarinas que abandonó las danzas deslizadas y usó el salto, fue Marie Camargo, “se quitó el tacón de los zapatos y acortó ligeramente la falda” (Markessinis, 1995: 89). Inicialmente causó un gran escándalo en el mundo del *ballet*, pero finalmente se aceptó cuando se observó que permitía la ejecución de pasos nuevos. El tutú es, en la actualidad, la pollera original y típica de las bailarinas clásicas femeninas y deja ver de manera completa sus piernas.

---

<sup>2</sup>París, 1631 - París, 1705

En cuanto a las zapatillas de punta, se considera que la bailarina Marie Taglioni fue la primera que las utilizó sobre un escenario. Según Markessinis, “este no fue un fenómeno fortuito, sino preparado a través de todo el siglo anterior, donde los bailarines iban ascendiendo cada vez más alto sobre los tres cuartos de punta” (1995: 103). En la época romántica, las zapatillas se utilizaban con discernimiento cuando se quería dar una imagen de liviandad al público; las puntas dieron a la danza femenina su mayor elevación ya que la bailarina lograba parecer un ser etéreo y esto convenía al carácter de los escritores de entonces (Markessinis, 1995: 103).



Marie Taglioni

## 1.2. ROMPER CON LOS CÁNONES, CREAR DESDE LOS CÁNONES

*Nací a la orilla del mar, y he advertido  
que todos los grandes acontecimientos de mi vida  
han ocurrido junto al mar. Mi primera idea del movimiento  
y de la danza me ha venido seguramente  
del ritmo de las olas[...].*  
Isadora Duncan (1995:16)

Isadora Duncan (San Francisco, Estados Unidos 1878 - Niza, Francia 1927) es considerada, como ya lo hemos dicho, la pionera de la danza libre. Intentó renovar la danza, tanto desde su técnica como desde su ideología, oponiéndose a la disciplina y a las reglas estrictas del *ballet*: “Rechazó la estructura narrativa, el espectáculo y el virtuosismo que había encerrado a la bailarina romántica” (ISA, 2012: 39).

Su vida gira en torno a la poesía y a la música que su madre tocaba horas enteras para que ella bailara. A los diez años de edad, dejó de ir a la escuela para dar clases de danza a las niñas del barrio: “Nosotras decíamos que nuestro sistema de baile era nuevo, pero, en realidad, no había ningún sistema” (Duncan, 1995: 37). Ese “nosotras” hace referencia a su hermana Isabel, quien la ayudaba a dictar clases; juntas desarrollaron esta actividad para ayudar económicamente a la familia.

A los diecisiete años emprendió lo que sería la primera migración en la vida de la bailarina y se instaló en Chicago; allí comenzó a estudiar danzas clásicas, pero abandonó la escuela después de la primera clase. Sobre ese punto, escribió: “Cuando el maestro me decía que me sostuviera sobre la punta de los pies, yo le preguntaba por qué, y cuando él me replicaba: ‘Porque es bello’, yo le decía que era feo y antinatural” (Duncan, 1995: 38).

Dos años después, la bailarina se muda con su familia a Europa, primero a Londres y luego a París. José A. Sánchez apunta que “allí estudia la obra conservada de los grandes museos, compone nuevas danzas, que representa sobre todo en salones privados, y traba conocimientos con importantes artistas como Rodin y Loie Fuller” (Sánchez, 2003: 16).

Isadora Duncan se basó en la iconografía clásica para crear su danza. Estaba fascinada con las figuras danzantes pintadas sobre los vasos conservados en museos como el Louvre y el British Museum. Durante su estadía en Londres, pasó

largas horas estudiando los movimientos de la danza antigua en los jarrones griegos, de las que toma formas que serán luego características de su danza.

Basándose en la cultura griega y en la espiritualidad del arte, creó una nueva forma de bailar fundada en la idea de que todo movimiento debía nacer del interior, específicamente del centro del cuerpo. Para Duncan, este centro estaba ubicado en el torso y lo denominaba *plexo solar*, “fluía libremente hacia la cabeza, los brazos, las piernas [...] y moldeaba escultóricamente el espacio” (Sánchez, 2003: 11).

Al respecto, Isadora expresa:

...permanecía horas y horas inmóvil y extática con las dos manos cruzadas sobre mis senos, cubriendo el plexo solar. [...] Yo pude, al fin, descubrir el resorte central de todo movimiento, el cráter de la potencia creadora, la unidad de donde nace toda clase de movimientos, el espejo de visión para la creación de la danza (Duncan, 1995: 90).

Creía que “primero se debe hablar, después cantar, después bailar. Pero quien habla es el cerebro, el hombre pensante. Quien canta es la emoción. La danza es el éxtasis dionisiaco que todo lo arrastra” (Sánchez, 2003: 178). En esta frase resuenan claramente ideas de Friedrich Nietzsche. Este autor reflexiona en *El nacimiento de la tragedia* (1872) acerca del desarrollo del arte, para lo cual recurre a dos figuras míticas de la antigua Grecia, Dioniso y Apolo. El primero es el dios del fluir vital, pues enlaza todo lo viviente y encarna el verdadero sentido de la existencia; Apolo, en cambio, es la encarnación de todo aquello que se regula por la forma y que posee límites. Nietzsche argumenta que Dioniso y Apolo son dos fuerzas de la naturaleza, del arte y, al fin, de la existencia misma. Isadora identificó lo dionisiaco con su danza, ya que Dioniso origina un arte instintivo que encuentra su expresión en la música que acompaña las danzas de éxtasis y que desata las pasiones. Por el contrario, igualó lo apolíneo con el *ballet*, ya que se vincula con el orden, la claridad y la belleza de las formas. Duncan desarrolló esta idea para crear lo que ella denominó “el renacimiento de la danza”.

En este sentido, es legítimo preguntarnos qué es lo que persigue Duncan con la nueva forma de comunicar mediante su danza y cuáles son los nuevos sentidos que comienzan a circular después de sus presentaciones. Si bien la danza comunica determinados mensajes, Duncan comienza a hablarle de otra manera al público, gracias a movimientos nuevos que nunca antes se habían visto en el mundo de la danza. Recordemos que, en esta época,

...aparecieron [...] indicios de lo que más tarde serían tendencias claramente diferenciadas. [...] Frente a la necesidad de alejamiento de las normas establecidas, las tendencias emergentes intentaron un nuevo comienzo rechazando cualquier mandato estético (...) mientras que en el ámbito académico se optó por una revisión de las estructuras coreográficas y de los problemas relacionados con la representación y la expresión (Tambutti, 2014: 4).

Como lo señalamos anteriormente, la danza comunica determinadas significaciones, es por eso que nos parece pertinente exponer qué entendemos por comunicación. La entendemos como “un proceso social de producción de sentido que forma parte de toda cultura y sociedad” (Galián, 2014:11). Para poder comunicar, es necesario tener una diferencia que motive la comunicación, teniendo en cuenta una experiencia común, un patrón compartido.

La cultura implica una manera de comunicar sentidos, es en sí misma un acto comunicativo que requiere de un intercambio y que supone constantemente a un otro. Al respecto, Clifford Geertz expresa en lo que es ya una definición clásica: “El hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido [...]; la cultura es esa urdimbre” (Geertz, 1987: 20).

Consideramos que Isadora Duncan está inserta en una determinada cultura con sentidos que forman parte de una red de significaciones más amplia que condiciona un modo de bailar, distinto del que propone Duncan. Sin embargo, su nueva forma de interpretar la música y los movimientos que realiza son parte de una trama de sentido que se origina a partir de nuevas estructuras culturales y de condiciones sociales y económicas que vive la bailarina durante su niñez y adolescencia.

En este sentido, es pertinente prestar atención a aquellos momentos que fueron significativos en la vida de Isadora para aproximarnos a la relación entre la práctica de la danza tal como la concibió y el mensaje que buscaba transmitir.

### **1.3. ¿CÓMO BAILABA ISADORA?**

Isadora se caracterizó por ser dinámica en el escenario. Realizaba saltos, inclinaciones, giros, caídas y desinhibidos movimientos de piernas y brazos (Sánchez, 2003: 9).

En diálogo con el dramaturgo Augustin Daly<sup>3</sup>(1838-1899), Isadora afirma:

Yo he descubierto la danza. He descubierto un arte que ha estado perdido durante dos mil años. Usted es un artista supremo del teatro; pero hay una cosa que falta en su teatro, una cosa que dio grandeza al viejo teatro griego; el arte de la danza, el coro trágico. Sin este arte, un teatro es como una cabeza y un cuerpo sin piernas para conducirlos. Yo le traigo a usted la danza. Le traigo a usted la idea que va a revolucionar a toda nuestra época. Que ¿Dónde la he descubierto? En el Océano Pacífico, entre los pinos de Sierra Nevada. He visto la figura de la joven América danzando en la cumbre de una roca. Crearé para los hijos de América una danza que será la expresión de América. Traigo a su teatro el alma vital de la cual carece, el alma del bailarín. Porque usted sabe que la cuna del teatro fue la danza, que el primer actor fue el bailarín. Danzaba y cantaba. Era la iniciación de la tragedia, y hasta que el bailarín no vuelva, con todo en su gran arte espontáneo, al teatro, vuestro teatro no vivirá en su verdadera expresión (Duncan, 1995: 30).

Aquí se autodenomina "descubridora" de la espiritualidad que, para ella, está perdida y menciona la necesidad de construir una épica americana. Señala también la importancia del coro trágico enlazado con la dimensión espiritual y purificadora de la naturaleza.

Esta forma de experimentar la danza iba en contra de la posibilidad de reproducir movimientos a la vez que era la base de una idea nueva para la época. Como consecuencia, surgió la danza solista impulsada por el mundo espiritual del

---

<sup>3</sup>Dramaturgo estadounidense que dirigió la compañía de teatro de Nueva York a principios del siglo XX.

creador. Duncan fue una de las precursoras de esta nueva técnica llevándola a cabo a través de sus movimientos sobre el escenario.

Ella se presentaba descalza para bailar, mantenía un contacto simbólico con la tierra, lo que le valió el apodo de *la ninfa de los pies desnudos*. Entre sus propuestas más audaces, podemos destacar su presencia en los escenarios con el cabello suelto, sin maquillaje en su rostro y con túnicas vaporosas que dejaban entrever la figura de su cuerpo, observar sus piernas desnudas y descubrir sus pies descalzos. La escenografía consistía en unas pocas cortinas de color celeste que ocupaban el lugar de los decorados usuales.

Con talento y gracia, logró conquistar los escenarios de todo el mundo, incluidas Francia, Alemania, y Grecia, alcance que le permitió destacar que la danza libre no posee un idioma único.

#### **1.4. DANZA LIBRE Y DANZA CLÁSICA: DIFERENTES FORMAS DE EMITIR EL MENSAJE**

*Las escuelas de baile enseñaban a sus alumnos que el resorte central se hallaba en el centro de la espalda. De esta base - decían los maestros de baile- brazos, piernas y tronco brotan en libre movimiento. Este método producía un movimiento mecánico artificial, indigno del alma [...]. Yo, por el contrario, busqué el manantial de la expresión espiritual para encauzarlo en los canales del cuerpo [...].*  
Isadora Duncan (1995: 54)

Duncan fue una ferviente defensora de la expresión del alma a través de la danza y fue consciente de que su forma de moverse era una propuesta nueva para el mundo artístico. No dejó que el *ballet* se interpusiera en su convicción de que se lograría una nueva danza y desarrolló consecuentemente lo que ella misma denominó la *danza del futuro*:

La danza debería ser, por tanto, simplemente la gravedad natural de la voluntad del individuo, que al final no es ni más ni menos que la traducción humana de la

gravedad del universo. La escuela de *ballet* actual [...], que trabaja en desacuerdo en su forma y movimiento con la forma y movimiento de la naturaleza, produce un movimiento estéril que no engendra ningún movimiento futuro, sino que muere en cuanto es hecho (Duncan, 1995: 56).

Para la bailarina, el *ballet* clásico no transmitía un mensaje sino que seguía moldes y estructuras antiestéticas: “Jamás he visto seres andar sobre las puntas de los pies o levantar una pierna más alto que su cabeza. Estas posiciones son falsas [...], no expresan este estado de delirio dionisiaco inconsciente que es necesario para los bailarines” (Duncan, 1995: 142).

Guiándose por las distintas manifestaciones de la naturaleza, Duncan sostenía que el movimiento no se inventaba, sino que se descubría y se oponía firmemente al uso de las zapatillas de puntas, a las mallas y a todo lo que impedía, desde su perspectiva, el libre movimiento del bailarín. Isadora resume de esta manera la búsqueda a la que se consagró: “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”. (1995:23)

Estos ideales se expresaron en su danza y fueron la oposición viviente del *ballet* que, en ese entonces, era la escuela moderna de elite. El *ballet* clásico se constituyó a partir de un sistema de movimientos constituido bajo una matriz geométrica, fundada, a su vez, en la numeración de las posiciones del cuerpo y en la combinación de direcciones y diseños espaciales, de acuerdo con la cuantificación, la medición y la objetivación del cuerpo (Tambutti, 2014: 45).

Para Duncan, en cambio, la danza era una misión que trascendía lo estético. Propuso un modelo de mujer y de comportamiento que hacía referencia a las dos tradiciones americanas que tenía como idea: la danza social y la cultura física. La danza social se vinculó con el ejercicio físico, servía como modelo de comportamiento social, moral y sexual, mientras que la cultura física era practicada por las clases medias-altas, que la consideraban un medio para alcanzar la interioridad. Así, Isadora presentó su danza como un modelo de comportamiento que estaba relacionado con un ideal de mujer libre y natural, y

debió enfrentar el reto de “proponer una danza surgida de esas tradiciones del movimiento que tuviera un reconocimiento como arte” (Sánchez, 2003: 21).

Cabe señalar que Isadora no pertenecía a las clases medias-altas, es decir, no formaba parte de la elite que admiraba al *ballet*. Es por eso que diseñó distintas tácticas para que los directores de teatros y el público en general le dieran una oportunidad para mostrar su arte. Recurrió, por un lado, a la música barroca y a la romántica y, por el otro, se instaló desde el principio en el contexto de la clase alta. Con el objeto de convencer al público de que el modelo de comportamiento respondía a una idea de alta cultura, recurrió al ideal griego y se distanció así de la danza social y de otras danzas (Sánchez, 2003: 21). De esta forma, logró obtener un público de elite que pagaba por verla y un gran número de artistas, escritores, científicos y directores de teatro interesados en su danza.

Podría establecerse una comparación entre Isadora y el *ballet* clásico con sus representantes y bailarines. En términos de Antonio Gramsci, Duncan es un miembro perteneciente a las clases subalternas, ya que proviene de una clase social económicamente más humilde (Gramsci, 2004). El *ballet*, en cambio, se podría vincular con la clase dominante, en tanto es la clase que tiene la capacidad para articular sus intereses con los de otros grupos sociales. Esta supremacía se manifiesta a través de la sujeción intelectual y moral.

En este sentido, Isadora no se queda con la posibilidad de dar clases en San Francisco y transgrede todos aquellos obstáculos que se le presentan. Es la potencialidad revolucionaria el emblema de su teoría y la convicción de que una nueva danza podía ser posible, el objetivo de su arte. Se introduce en la elite de Europa y logra cautivar a todos con su nueva manera de bailar, rompe con el consenso establecido entre las clases dominadas y dominantes y revoluciona el sistema artístico del *ballet*.

Isadora busca por todos los medios dar a conocer su arte a las clases de elite, dejando a un lado la escuela y los aparatos de control que maneja el Estado. De esta forma, logra nutrirse con leyendas, cuentos, anécdotas, imágenes e

información para promover su danza desde los estratos más altos de la sociedad hacia los más bajos.

# CAPITULO 2



## **2.1. EL BALLET Y LA DISCIPLINA DEL CUERPO**

Comenzaremos haciendo referencia a los distintos modos en que el cuerpo se trabaja en la danza. Por un lado, nos detendremos en el modo en que se lo *usa* en la práctica del *ballet* y, por el otro, en la concepción del cuerpo de Isadora y su modo de utilizarlo al bailar.

En el *ballet*, que según Duncan “construye a la gente a adoptar actitudes innaturales y a ponerle trabas a la libre expresión de sus emociones”(Sánchez, 2003: 99), el cuerpo comienza a manipularse y disciplinarse bajo las órdenes del monarca Luis XIV, es decir, empieza a moldearse en base a posturas, posiciones y estructuras rígidas consideradas moralmente correctas y éticamente cultas.

Este tipo de movimientos controlados y calculados está relacionado con el concepto de *disciplina* de Michel Foucault (1975). Para el autor, la disciplina se vincula con el espacio en el cual los individuos desarrollan sus actividades. La clausura es el “lugar protegido de la monotonía disciplinaria” y se basa en el encierro: “Los colegios son modelo de convento para determinar el espacio físico del encierro y delimitarlo” (Foucault, 1975: 140).

A partir de los aportes del autor francés, es posible establecer un paralelismo entre el *ballet* y el disciplinamiento de los individuos. Desde sus comienzos, esa forma de bailar estuvo ligada con un tipo de enseñanza que empleaba (y aún hoy se la emplea) en espacios de encierro: las escuelas de *ballet*, en las que puede observarse con claridad la conducta y el desempeño de cada bailarín/a. Las academias de enseñanza tienen distintas modalidades de trabajo, rigurosas y específicas, sobre la forma de realizar cada paso y la técnica correspondiente a cada uno. La disciplina se ejerce sobre el cuerpo del bailarín: se utiliza la barra para la elongación y para el dominio corporal; luego, en el centro, el bailarín realiza lo trabajado en la barra para obtener el equilibrio necesario para el despliegue escénico; y por último, se utilizan las diagonales para la práctica de los grandes saltos y giros.

Foucault aclara:

...el espacio disciplinario [...] trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos [...], poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar. La disciplina organiza un espacio analítico (Foucault, 1975: 76).

También plantea que “podrían encontrarse fácilmente signos de [...] gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican”(Foucault, 1975: 222). Efectivamente, el cuerpo del bailarín se somete a severas reglas de autocontrol en cuanto a sus movimientos y a lo que se considera la correcta postura (mentón erguido, hombros bajos, abdomen hacia adentro, espalda derecha, glúteos contraídos, piernas estiradas y todos los dedos de los pies apoyados en el suelo); se le exige un determinado peso, la predisposición a trabajar durante horas en la perfección, la constancia en ejercicios de elongación y flexibilidad y la voluntad de dedicar todo el tiempo posible a la técnica.

El ballet se postula como una estructura de control de cada músculo del cuerpo humano, el cual comienza a trabajarse puntillosamente en las clases de *ballet*. Es un cuerpo entrenado para reproducir una técnica específica, diseñado para bailar con movimientos determinados, rigurosos y contundentes, y de esta manera se lo docilita: “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 1975: 225).

En este sentido, Foucault explica lo que denomina *escala del control*: “Estamos en el caso de tratar el cuerpo, [...] de trabajarlo en sus partes, de ejercer sobre él una coerción débil, de asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez; poder infinitesimal sobre el cuerpo activo”(Foucault, 1975: 144). Según el autor, el cuerpo es el lugar en el que se inscriben los discursos, el punto de las relaciones de poder productivo nodal que no existe fuera de su existencia social. El poder que se ejerce sobre el cuerpo del bailarín, específicamente, se focaliza en estirar el empeine (punta de los pies) al máximo, sostener los codos levantados en cualquier posición de brazos, mantener la fuerza

abdominal para cualquier movimiento, tener un peso determinado para mostrar la liviandad en los saltos y adquirir cierta ductilidad propia de la disciplina y de su técnica concreta.

Para propiciar el poder sobre el cuerpo, esto es, con el propósito de que todos los medios sean funcionales a dicho fin, se establece la vestimenta: las bailarinas utilizan el rodete para que la cabeza tenga mayor amplitud de movimiento y para mayor comodidad; la presencia del corsé determina la postura de la espalda al exigirle que esté constantemente erguida; el tutú da la posibilidad de realizar cualquier movimiento con las piernas; y las zapatillas de punta permiten que el bailarín esté por encima del público apoyando el peso de todo su cuerpo en los dedos de los pies.

Para Foucault es fundamental entender que para el disciplinamiento de los cuerpos se requiere de “la eficacia de los movimientos, su organización interna, la coacción sobre las fuerzas más que sobre los signos; la única ceremonia que importa realmente es la del ejercicio” (Foucault, 1975: 141). Sobre esta base se desarrolla el *ballet* clásico. Recordemos que la técnica de los movimientos es tan estricta que implica no solo la coordinación de todo el cuerpo, sino también el control total de los músculos.

El autor, por último, sostiene que “la modalidad implica una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que reticula con la mayor aproximación el tiempo, el espacio y los movimientos. A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se pueden llamar las disciplinas” (Foucault, 1975: 141).

El tratamiento sobre el cuerpo en el *ballet* es persistente y duradero; las prácticas suelen ser de ocho horas diarias e implican el compromiso de todo un equipo de trabajo. El examen y la observación de cada movimiento, la determinación en la

fuerza ante cada paso, la colocación del mismo y las reglas constantes que ejercen presión sobre cada uno son algunos de los principios fundamentales que atraviesa el cuerpo de cada bailarín que practica danza clásica. Es en este sentido que creemos que puede moldeárselo y trabajarlo para poder ejercer control sobre él y llegar a la utilidad requerida para la disciplina mediante el entrenamiento físico y la búsqueda de la obediencia sumisa del cuerpo.

A modo de conclusión podemos destacar que, en el *ballet*, el cuerpo es un elemento artístico que sufre una apropiación por parte del bailarín y una remodelación bajo las reglas y normas que impone el sistema dancístico de la danza clásica.

## **2.2. DUNCAN, LA INDISCIPLINADA**

La danza libre, que tenía a Isadora como pionera, estaba forjando una nueva forma de interpretar la danza y sus movimientos. La capacidad de expresar sentimientos espirituales y emocionales es lo que hace única a Duncan en su género. La *disciplina* de su cuerpo –si podemos llamarla así- no se funda en reglas ni en normas sino que es libre y se basa, por primera vez en la historia, en la mística del artista.

Wassily Kandinsky (1979) arriesga que el cuerpo para Isadora no es un instrumento para la producción de figuras visibles sino para la transmisión de impresiones profundas o vibraciones anímicas:

La nueva danza, es el único medio que puede expresar toda la significación y el sentido interno del movimiento en el espacio y el tiempo. [...] Paulatinamente el uso práctico va adquiriendo un matiz artístico, que se va desarrollando a través de los siglos y desemboca en el lenguaje del *ballet*, que va perdiendo progresivamente en claridad, resultando hoy comprensible para muy pocos. El lenguaje del *ballet*, además, es excesivamente ingenuo para los tiempos que se avecinan: sólo tiene capacidad para expresar sentimientos materiales (amor, miedo, etc.) y debe ser sustituido por otro capaz de estimular vibraciones anímicas más sutiles. Este es el motivo de que los actuales reformadores de la danza hayan vuelto los ojos a formas anteriores en busca de ayuda. Así es como surge el lazo que Isadora Duncan ha establecido entre la danza griega y la danza futura. [...] Es natural que esta fase,

tanto en la danza como en la pintura, sea de transición. Surge la necesidad de crear la nueva danza, la danza del futuro, y la misma ley de la utilización incondicional del sentido interno del movimiento será la que, como elemento clave de la danza, se impondrá también aquí conduciéndonos a la meta (Kandinsky, 1979: 97-98).

Nos referiremos a continuación a los aspectos relevantes de la vida de Isadora para destacar su rebeldía sobre el fondo del contexto cultural y artístico en el que desarrolla su práctica.

Según Tambutti,

...los artistas influenciados por la formulación cultural y teórica de una filosofía vitalista cuyo centro fue Alemania, intentaban develar las fuerzas ocultas en el hombre y en la naturaleza. El deseo de descubrir aquello inasible que se escondía bajo las facetas de lo real [...] devino en una adhesión incondicional a una expresividad que, además de rechazar toda técnica opresiva, entendía el cuerpo como un alfabeto enciclopédico que nos permitía ascender de nuestro mundo fenoménico al conjunto de las armonías creadas (Tambutti, 2014: 7).

Dada su convicción de que en el mundo interior del artista latía la verdadera esencia de lo real, la consecuencia inevitable fue entender la fuerza expresiva como un derivado de los estados emocionales, única fuente desde donde ahora se nutriría la danza: “La nueva sensibilidad [...] fundaba la poética de la danza en la Naturaleza que como fuerza creadora recorría todo lo existente, por consiguiente, también habitaba en el alma del artista” (Tambutti, 2014: 7).

Para Isadora Duncan, la idea de abstraer la imagen del cuerpo significa la renuncia a la conciencia a favor de la identificación de Este con los movimientos de los seres naturales, orgánicos e inorgánicos. La bailarina capaz de poner en conexión el alma con la voluntad de la naturaleza será aquella cuyo cuerpo y cuya alma hayan desarrollado armónicamente una unión tal que, el lenguaje natural de esa alma, se exprese en el movimiento del cuerpo (Duncan, 1995: 18).

La tarea de llegar al interior de cada bailarín y expresar aquellos sentimientos y emociones que surgen de la profundidad del alma se traduce en la expresión del cuerpo mediante el movimiento. Isadora desarrolló esta práctica en su danza, considerando todo aquello que había quedado excluido para la realización de la misma hasta ese entonces. Observar los movimientos de la naturaleza y buscar

en el alma aquello que afloraba no eran, precisamente, las bases que constituían el *ballet* clásico.

Al respecto, Duncan reconoce: “La danza es para mí la expresión del cuerpo que refleja el alma en éxtasis” (Duncan, 1995: 129). El cuerpo es el templo de su arte, el lugar sagrado por el cual transcurre la belleza. “Cuando bailo, uso mi cuerpo como un músico usa su instrumento [...]”. (Duncan, 1995:139).

Hay una relación entre esa concepción y, por un lado, la creencia en la inspiración como origen de la danza y, por el otro, el término *expresión* como la manifestación de un estado de éxtasis, que “dio a los protagonistas un estatuto de casta sacerdotal” (Tambutti, 2014: 12). El cuerpo comenzó a tener un sentido simbólico y sagrado, considerado como una materia sensible, la cual debía reinterpretarse para elevarse con la audiencia a “otro estado de conciencia”. (Tambutti, 2014: 13).

Según la crítica Deborah Jowitt, los gestos de Isadora

...no remataban en poses, sino que flotaban con continuidad en el espacio. Ni la forma de vestir ni los convencionalismos de la danza le impusieron restricciones. [...] Parecía estar bailando a partir de sus propios sentimientos, respondiendo a la música, tomando sus propias decisiones (Jowitt, 1985-86: 8).

Esta especie de diálogo que mantenía Isadora con la música mientras bailaba es una de las características por las que el público entendía que la bailarina improvisaba sus danzas. Ella valoraba el arte como expresión espontánea de los sentimientos e “interpretaba el alma de esa música” (Jowitt, 1985-86: 9). Sin embargo, aquellos que pudieron presenciar las reconstrucciones de sus danzas mencionan cuán ajustadas eran estas interpretaciones a la música bailada. Podemos decir entonces que Duncan, en ocasiones, realmente improvisaba y dialogaba con la música que bailaba. En este sentido, el mensaje expresado a través del movimiento llegaba al público de manera directa y transmitía sentimientos y emociones. Sin embargo, en otras oportunidades, Isadora trabajaba en sus danzas y determinaba los movimientos; esta otra manera de interpretar la música también transmitía un mensaje y hacía que la bailarina entablara con su auditorio una forma de comunicación distinta, posiblemente más

relacionada con el compás de la música, pero no por eso menos expresiva. Tambutti (2014: 11) entiende que la improvisación de Duncan generaba el ideal de recuperar el “aquí y ahora”, es decir, la “unicidad de su existencia” y que ese propósito, que tiene que ver con la autenticidad que ella propone en sus danzas y la naturalidad con la que las desarrolla, surge del rechazo a la repetición de los movimientos como modelo de ejecución de los programas artísticos pasados. La espontaneidad de Isadora provocaba una nueva forma de recepción en el auditorio.

Pensar el movimiento como lenguaje corporal implica analizar qué palabras quería transmitir a su público. Al respecto, Sánchez reflexiona que

...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 (Sánchez, 2003: 13).

Acceder a esos estados *anímicos implicaría llegar a un estado, a una forma de permanecer y de estar*, que es determinada por un estímulo. En el caso de Duncan, el estímulo es el instinto que posee para crear una danza en base al pasado (es decir, apoyándose en la antigua cultura griega) para prever su futuro.

Entendemos que es el cuerpo el que produce sentido para Isadora porque comunica, como un todo, aquello que la bailarina siente cuando baila, un espectro de significados bajo la libre creación del mundo interior. Se trata de un cuerpo activo, que se desplaza o se inmoviliza utilizando diferentes movimientos, buscando emitir distintas significaciones. Este cuerpo, para Duncan, tiene un alma que se comunica y que se expresa, pero es él el encargado de que estos movimientos se realicen y el que despliega nuevos sentidos.

Es por ello que la bailarina desarrolla en su danza las ideas que expresa el alma y enlaza, nutriéndose de las lecturas, los objetos griegos y los movimientos de la naturaleza, distintas formas de expresarse. Su idea de imitar los movimientos

naturales determina, en cierto modo, su forma de ver la vida, fuera de las estructuras y de los estándares establecidos. Esa visión responde a la influencia que ejerció sobre la bailarina el músico, actor y profesor francés François Delsarte: “Delsarte, el maestro de todos los principios de flexibilidad y liviandad del cuerpo, debiera recibir agradecimiento universal por haber liberado nuestro cuerpo de los lazos que lo maniataban” (Duncan en Jowitt, 1986:11).

Delsarte fue, hacia mediados de 1880, el nuevo fenómeno que irrumpió en la vida cultural de la época. Desarrolló el análisis de las posturas y los gestos corporales, “así como también de la expresión vocal relacionándolos con los estados que le correspondían tanto mentales como espirituales, tratando de que su sistema sirviera a oradores profesionales, actores y cantantes” (Jowitt, 1985-86: 11). Los principios del músico y actor “añadían una nota moral a la gimnasia, ayudaban a las damas de sociedad a adquirir formas de caminar graciosas y elegantes, ayudaban a entonar los recitados de los niños dándole la gestualidad adecuada y le otorgaban nueva expresión a los cuadros vivientes” (Jowitt, 1985-86: 11). El delartismo ofreció un estudio del movimiento basado en el análisis del cuerpo y sus medios de expresión y colaboró en el desarrollo de la conciencia corporal y la comprensión de las emociones humanas. Así, estableció la conveniencia de pensar el cuerpo y le “agregó un enriquecimiento espiritual” (Jowitt, 1985-86: 11).

Isadora se apropió de la propuesta de Delsarte sobre la conexión entre la emoción y el movimiento. La teoría del músico partía de la división tripartita del cuerpo: cabeza, torso y piernas, en paralelo con las tres esencias del comportamiento humano: la mental, la moral y la vital, respectivamente. Así, la acción se da de manera correspondiente a esos tres modos, “alejándose del centro [excéntrica], equilibrada [normal] y hacia el centro [concéntrica]” (Jowitt, 1985-86: 12). Así, este sistema proveía una base para el despliegue expresivo en la danza. Recordemos que para Duncan, el movimiento nacía del plexo solar (el torso) y debía ser fluido. Isadora logró que sus gestos se desplazaran en el espacio mientras bailaba utilizando caminatas, corridas y pequeños saltos; su don para la expresión, “su

visión idealizada del arte y su gusto por lo griego” (Jowitt, 1985-86: 12) hacía que el público la vinculara con Delsarte.

Entre las diversas fuentes en las que se inspiraban los movimientos característicos de la bailarina, los museos le ofrecieron la figura de los dioses, las diosas y de las estatuas griegas, los cuales representaban y encarnaban las fuerzas naturales que se necesitaban para realizar, en términos de Isadora, una danza expresiva. Las estatuas griegas simbolizaban la grandeza lejana como una nueva forma de mirar el cuerpo: “La suavidad de esos torsos de mármol no está surcada por arrugas o alterada por vello. Para los espectadores entusiastas, sus formas voluptuosas corporizaban ideales intelectuales y espirituales: la sensualidad griega no enciende la sangre” (Jowitt, 1985-86: 17).

Esta idea propia del Romanticismo subyace a la danza de Isadora. Ella exhibía su cuerpo con una “inocencia exaltada” (Jowitt, 1985-86: 17) y creía que la danza era una actividad sensual que debía recuperar el movimiento que observaba en la naturaleza. Es decir que no está pensando en un cuerpo “salvaje” sino en un cuerpo “cultivado” por la cultura clásica, idea que le permite defender la desnudez como un medio artístico (Duncan, 1995:17).

En sintonía, la bailarina lee a Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1871-1872). Allí el autor se pregunta si la disonancia en la música podía servir para expresar la locura dionisiaca. En este sentido, Isadora desarrolla con imágenes disonantes sus interpretaciones, experimentando movimientos tales como utilizar las manos en forma de garra, rasguñar el aire como si fuera carne humana, levantar piedras imaginarias, escapar y jugar; así lo demuestra, por ejemplo, en la danza de las furias de su Orfeo (Jowitt, 1985-86: 18).

Su danza se apoyó también en los coros griegos de la tragedia como fuente de inspiración. Según Nietzsche, la danza del pasado llegó a su punto más alto cuando constituía el coro de la tragedia griega. Duncan bailaba sola e interpretaba sus movimientos como parte del coro: “Cada vez que he bailado, siempre traté de ser el coro..., nunca bailé un solo” (Jowitt, 1985-86: 18). Con el deseo de diseñar

los movimientos de la manera más próxima a la del coro en la tragedia, estudió la forma en que este bailaba y trató de producir escenas de “impersonalidad heroica” (Jowitt; p.18), con el objeto de demostrarle a su auditorio que era algo más que (o que, más bien, no era) una mujer bailando sola. Precisamente, la bailarina definió de este modo lo que ella consideraba 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, 1995: 108). Su fin es, en consecuencia, devolver a la danza su verdadero lugar en cuanto coro, en cuanto alma de la tragedia (Duncan, 1995: 108).

Duncan se interesó en la búsqueda de las leyes del movimiento a través de sus fuentes, con especial interés en la naturaleza: “La danza verdadera debe ser la transmisión, hacia el cuerpo, de la energía de la Tierra” (Duncan, 1995: 19). De esta forma desarrolló la esencia de su danza, cimentada sobre una no técnica que se vinculó con los procesos del universo, impulsando cada movimiento con la energía de su interior y buscando constantemente la inspiración natural que le permitiera llegar a la liberación de su alma y de su cuerpo.

Esta nueva forma de bailar daba una corporalidad rítmica diferente a la de la danza que caracterizaba a la época; movimientos como levantarse y hundirse, tensionarse y relajarse y el reconocimiento de la gravedad para oponerse y desafiar eran elementos que transmitían una gran personalidad, única para el mundo artístico que la admiraba.

Isadora se basó también en la teoría evolucionista de Charles Darwin. La gestualidad que evolucionó naturalmente en sus danzas fue una característica importante en su trabajo como intérprete y una de las razones por las cuales criticó duramente al *ballet*. En términos de Jowitt, “las interpretaciones que Isadora Duncan hiciera de Nietzsche y Darwin guiaron sus visiones de una ‘Danza del Futuro’ como emblema de la mejora de la especie humana” (Jowitt, 1986: 21). La bailarina legó a los nuevos artistas y coreógrafos la idea de que no solo la puesta

en escena debía reflejar los ideales del bailarín, su manera de ver e interpretar el mundo, sino que también el cuerpo debía manifestar su cosmovisión. Esta idea se relaciona con los planteos de Delsarte y su concepción trinitaria del hombre.

Recapitulando, destacamos que Isadora no desarrolló su teoría de la danza en base a reglas sino a pensamientos que pertenecían a una forma de ver e interpretar el mundo diferente de la de la academia de danza clásica. Esta visión creativa pone como eje central a la expresión que, a través de la danza, logra manifestar los sentimientos del alma y la libertad del cuerpo como medio de transmisión entre ésta y el público.

# CAPITULO 3



### **3.1. EL HABITUS DE DUNCAN**

Como planteamos en los capítulos anteriores, Isadora exterioriza a través de su cuerpo, al bailar, un estado de resistencia contra el sistema artístico de la época.

En su autobiografía, leemos:

El ambiente peculiar en que se desarrolló mi niñez y mi juventud había desarrollado este poder que en mí era más fuerte, y en diferentes épocas de mi vida he podido rechazar todas las influencias exteriores para vivir únicamente de Aquella fuerza. De este modo, después de mis esfuerzos patéticos para llegar al amor terrenal, tuve una súbita reacción y volví a mi fuerza instintiva (Duncan, 1995: 91).

Podría arriesgarse que “las influencias exteriores” están íntimamente relacionadas con el dominio completo que tenía el *ballet* en el mundo artístico de la época y con las estructuras y la disciplina que aquel implicaba. Sin embargo, Duncan habla de una fuerza instintiva favorecida por la atmósfera en que se desenvuelven su niñez y su juventud.

Para destacar los momentos que pueden considerarse trascendentes en la vida de la bailarina, trabajaremos con el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu, quien ensaya la siguiente definición:

...un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente reguladas y regulares sin ser el producto de la obediencia a reglas (Bourdieu, 1991: 92).

Bourdieu explica que las anticipaciones del *habitus*, fundado sobre la experiencia pasada, le dan un peso exagerado a las primeras experiencias, es decir:

[son] las estructuras características de una clase determinada de condiciones de existencia, que, a través de la necesidad económica y social que hacen pesar sobre el universo relativamente autónomo de la economía doméstica y las relaciones familiares, [...] producen las estructuras del *habitus* que están en el principio de la percepción y apreciación de toda experiencia posterior (Bourdieu, 1991: 94).

Como señala el autor, los *habitus* cambian sin cesar en función de las experiencias nuevas, de modo que las disposiciones están sometidas a una

especie de revisión permanente que nunca es radical porque se lleva a cabo a partir de los antecedentes instituidos en el estado anterior (Bourdieu, 1991: 211).

Duncan pertenecería a un *habitus* de clase particular por haber nacido en un contexto signado por la pobreza económica pero también, y a la vez, por una riqueza cultural muy importante. Este mundo de posibilidades se revelaría determinante para la formación artística de Isadora y la oportunidad futura de romper conscientemente con los cánones de la danza.

La madre sostenía económicamente a sus cuatro hijos (Isadora tenía tres hermanos) a través de las clases de piano que dictaba en su casa en San Francisco. Fue ella la que le dio a Isadora la oportunidad de llevar a cabo, con total libertad, su deseo de bailar *inspirándose en las olas del mar*. Este tipo de educación alternativa, lejos de la escuela y de la disciplina de los horarios y las asignaturas, fue una experiencia que alimentó la fuerza creadora de la bailarina. Así pareció entenderlo ella misma: “Creo que lo que uno está llamado a hacer en su vida es claramente expresado en la infancia. Yo era ya una bailarina y una revolucionaria” (Duncan, 1995: 27). Y agrega: “Mi verdadera educación se realizaba por las noches, cuando mi madre nos tocaba obras de Beethoven, Schumann, Schubert, Mozart o Chopin y nos leía en voz alta pasajes de Shakespeare, Keats o Burns. Eran para nosotros horas encantadas” (Duncan, 1995: 29).

La familia se trasladó a diferentes ciudades para que Isadora lograra dar a conocer su propuesta en el mundo de la danza. Guiada por la intuición de que la única forma de hacerlo era introduciéndose en la elite de Europa, la familia la acompañó y comenzó a vivir de la misericordia (escasa, por otra parte) que le otorgaban los sectores más altos de la sociedad europea. Con persistencia, Isadora con siguió su objetivo: mostrar su danza libre a las damas de elite y los artistas. Sin embargo, su vida junto a su madre y sus hermanos continuó siendo

muy difícil. La situación económica solo se revirtió cuando la bailarina alcanzó fama internacional y comenzó a recorrer el mundo.

Bourdieu señala que “el *habitus* es una capacidad infinita de engendrar en total libertad (controlada) productos –pensamientos, percepciones, expresiones, acciones- que tienen siempre como límites las condiciones de su producción, histórica y socialmente situadas” (Bourdieu, 1991: 9). Desde esta perspectiva, Isadora crea una nueva danza porque proviene de una familia de origen humilde pero de respetable formación e inquietudes culturales, es decir, con un fuerte acercamiento a la música que tocaba su madre y a los conocimientos que adquiere en los museos junto a su hermano. Todo este aprendizaje se vuelca en la danza libre de Duncan, quien reconoce que lleva a cabo un acto de rebeldía en su forma de bailar:

La nota dominante de mi niñez era un constante espíritu de rebeldía contra la estrechez de la sociedad en que vivíamos y contra las limitaciones de la vida, y un deseo creciente de huir hacia el Este, hacia algún sitio que yo imaginaba más amplio. Recuerdo que muchas veces arengaba a mi familia y a mis relaciones, y que siempre terminaba diciendo “Debemos abandonar este lugar; nunca podremos hacer nada aquí. (Duncan, 1995: 36).

En resumen, ante la carencia y la miseria de una vida plagada de inconsistencias y faltas, Isadora logró ver un modo de salir de esa situación. Su *habitus* de clase y las estructuras que tenía inscritas en su cuerpo a modo de disposiciones permanentes hicieron que no se atara a las reglas y pudiese afrontar y atravesar diferentes situaciones para llegar a ser una personalidad reconocida del mundo de la danza.

Sin embargo, Bourdieu plantea que la libertad de pensamiento y acción tiene límites. En el caso de Isadora, ella no piensa su danza desde la nada sino que, por el contrario, se basa en aquello que le sirve de inspiración para desarrollar su movimiento. Es decir, hay un estudio, un análisis y una doble finalidad: difundir su danza y salir de la pobreza. La bailarina recuerda las clases que dictaba junto a su hermana Isabel, alas que “acudían chicas del barrio y sus padres me pagaban

pequeñas sumas por enseñarles a bailar. [...]Le confesé a mi madre que me parecía inútil volver a la escuela, donde no hacía sino perder el tiempo, dejando de ganar dinero” (Duncan, 1995: 30).La influencia de las circunstancias económico-culturales que marcaron su vida tuvieron, entonces, una doble valencia: por un lado, le abrieron posibilidades; por el otro, establecieron restricciones. Isadora logró conocer el mundo de la mano de la danza, desplegando en cada escenario el contenido de su alma. Logró la aprobación de muchos y el rechazo de otros, pero sin dudas conquistó a aquellos que entendían la danza como un medio de liberación.

### **3.2. LA DANZA DE LA CONTROVERSIA: ISADORA EN BUENOS AIRES**

*Miss Duncan ha querido volver a unir la danza a la música, y así como se ha dicho que la escultura es música solidificada, ella trata de dar a las formas estatuarias la continuidad y la diversidad armónicas con los sonidos, haciendo depender el arte plástico del arte sonoro.*  
*La Nación* (12 de julio de 1916)

En julio de 1916, Isadora llegó a la Argentina con el propósito de realizar diez funciones en el teatro Coliseo, en el marco de los festejos por el centenario de la Declaración de la Independencia: los ciudadanos y los turistas disfrutaban de la belleza de la Ciudad de Buenos Aires. Los símbolos de patriotismo y de identidad nacional afloraban por toda la capital.

En el ámbito internacional, la Primera Guerra Mundial afectó profundamente la economía argentina, pues hizo que disminuyera el flujo de capitales, la mano de obra y las manufacturas provenientes de Europa. En el ámbito nacional, Hipólito Yrigoyen había sido electo presidente por el voto habilitado en el marco de la Ley Saénz Peña y bajo el programa que denominaba “de reparación nacional” se esforzaba por renovar las costumbres.

Este contexto fue analizado por María Eugenia Cadús, quien caracterizó esta situación, de la siguiente forma:

La cultura de elite conformada por la oligarquía porteña de fines del 1800 y principios del 1900, pretendía que Buenos Aires y por ende Argentina<sup>4</sup>, fuese considerada la nación más “moderna” entre los países latinoamericanos, por lo tanto consideraron que le correspondía una danza de escena que se distinguiera de los gustos populares –el circo, el folclore y el tango-. Así, la danza entendida como “arte culto” se construyó bajo la influencia cultural de la modernidad eurocentrada y se consideró como dignas representaciones de este arte al *ballet* “moderno” según el modelo francés (Cadús, 2016:12).

De acuerdo a los diarios más importantes de la época, y pese a tener todas las funciones proyectadas, Duncan solo llegó a hacer dos presentaciones. *La Vanguardia* ofrece diferentes explicaciones por las cuales la bailarina abandonó el país sin completar el programa. Llamativamente, según *La Época* y *La Nación*, Duncan cumplió con el contrato establecido y realizó las diez presentaciones.

Al respecto, Laura Falcoff (2008) señala:

Los espectadores de su primer concierto, el 12 de julio, recibieron las danzas de Isadora un tanto fríamente. El público porteño estaba acostumbrado al lenguaje del *ballet*, aún en sus formas renovadoras, y encontró pobre y limitada la técnica de Isadora. La víspera del segundo concierto fue con un grupo de amigos a un club nocturno y allí, impulsada por la excitación del momento, se lanzó a bailar el Himno Nacional. Al día siguiente, el gerente del Coliseo adujo que ella había faltado al contrato con él al ofrecer esa actuación imprevista y amenazó con anular el próximo concierto. Fue necesario todo el tacto de Dumesnil, director musical de la gira, para que el gerente volviera atrás en su decisión. Sin embargo, otras dificultades se avecinaban. Isadora quería dedicar a Wagner su tercer programa y su director musical, que era francés, se negó a cooperar. Dumesnil[...] consideró que provocaría censuras si en tiempos de guerra participaba en un programa con obras de un compositor alemán. Durante el concierto, algunos de los espectadores comenzaron a hablar en voz alta. Isadora dejó entonces de bailar y se dirigió a ellos de una manera airada, diciendo que ya le habían advertido que los sudamericanos no entendían nada de arte: “Vous n’êtes que des nègres” (‘No son más que negros’), los increpó, usando una forma –*nègres*- muy despectiva. Este acontecimiento determinó que el administrador cancelara las funciones restantes (Falcoff, 2008).

La presencia de Isadora en Buenos Aires causó alboroto y conmoción por lo que significaba la llegada de una figura internacional del mundo artístico al país y por la diversas actividades que realizó y los lugares que visitó durante su tiempo libre. Según Cadús, se pueden mencionar tres motivos por los que Duncan no fue bien recibida en Buenos Aires: “La incomprensión de un público tradicionalista, el haber

---

<sup>4</sup>Si tuviéramos que fijar el inicio de un posible relato histórico de la danza en Argentina, sería en 1913, cuando llega a Buenos Aires la compañía de los *Ballets Russes* (1909-1929), dirigida por el empresario SergeDiaghilev.

incumplido el contrato bailando el Himno Nacional y el disgusto provocado por querer bailar Wagner y La Marsellesa” (Cadús, 2016:12).

Al respecto, Isadora expresa:

Pocas noches después de nuestra llegada a Buenos Aires fuimos a un cabaret de estudiantes [...]; fui enseguida reconocida y rodeada por los estudiantes, que me dijeron que estaban celebrando la noche de la Libertad de la Argentina, y me rogaron que bailara su himno[...]; accedí y después de oír la traducción de las palabras argentinas del himno, me envolví en su bandera e intenté simbolizar los sufrimientos de su colonia cuando era esclava y el júbilo de la libertad cuando se desprendió del tirano. Mi éxito fue eléctrico [...]. Llegué al hotel radiante por el éxito y enamorada de Buenos Aires; pero ¡ay!, me alegré demasiado pronto. A la mañana siguiente mi empresario vino furioso a leerme la reseña sensacional que habían publicado los periódicos y a informarme de que, según la ley, consideraba roto mi contrato. Todas las familias de Buenos Aires habían anulado su abono y habían declarado el boicot a mis funciones [...]; en Buenos Aires quedamos a la deriva, Dumesnil, mi pianista y yo. El público era muy frío, pesado e incomprensivo. En realidad, el único éxito que conseguí en Buenos Aires fue la noche del cabaret, cuando baile el *Himno de la Libertad* (cit. en Cadús; 2016:14)

Según las declaraciones de la bailarina, el éxito logrado en el cabaret fue la causa de su fracaso en el teatro y la consiguiente anulación de sus funciones.

Nosotros haremos hincapié, sin embargo, en el recibimiento de Duncan, en el modo en que es descrita por los periodistas de la época (que no identifican su nombre en las notas de los diarios) y en la manera que se presenta y da a conocer su nueva forma de bailar al público. Pero no queríamos dejar de mostrar que en un país como Argentina, en medio de festejos y celebraciones, su impronta revolucionaria dejó una huella imborrable en el mundo de la danza. Es un claro ejemplo de lo que causaba Isadora en tanto figura emblemática y creadora de una danza por fuera de las estructuras establecidas.

### **3.3. ISADORA Y LA CULTURA SUDAMERICANA**

Duncan nunca había visitado Sudamérica, por lo que era la oportunidad para demostrar en Buenos Aires, Montevideo y San Pablo que no había una sola forma de bailar. Los diarios argentinos de mayor tirada la recibieron como la gran estrella que era, sin escatimar en elogios.

En este punto, es pertinente referir el concepto de cultura que desarrolla María Graciela Rodríguez (2011). Para la autora, “La cultura[...]implica una forma de comunicación, un campo de interlocución, particular de una época, un patrón compartido a través del cual se fabrican y exacerban las diferencias”. La cultura de nuestro país, en la época del centenario, se caracterizó por generar una actividad propagandística en torno a los temas referidos al nacionalismo cultural y a la identidad nacional: “Se trataba de crear ‘desde arriba’ la sociedad civil que debería convertirse en el soporte de un Estado nacional moderno de tipo capitalista” (Altamirano y Sarlo, 1983: 76).

Los medios gráficos describieron exhaustivamente a sus lectores con qué iban a encontrarse si acudían al teatro Coliseo. Se exacerban las diferencias con respecto al ballet porque su manera de moverse debía ser explicada ante un público que, tal vez, solo conocía a la danza clásica (disciplina instalada en la sociedad como única e inigualable) y para comprender, consiguientemente, en qué consistía la danza libre.

Para *La Nación*, Isadora “trata de introducir en la visión experimental, casi al alcance del espectador, el ejemplo de las emociones expresadas por el cuerpo humano, por todo el cuerpo humano, en reposo o en movimiento, en la inmovilidad o en la marcha” (*La Nación*, 1916b). El cuerpo en Duncan es fundamental, el elemento crucial para desarrollar su danza y expresar sus emociones, como bien subraya el diario.

De acuerdo a nuestra hipótesis, la danza de Isadora se basa en la resistencia y es una forma de rebeldía contra el sistema artístico de la época. Para poder comprender este concepto recurriremos a Michel Foucault, quien en *La voluntad de saber* plantea:

En tanto que el poder está ligado a las relaciones sociales, la resistencia no puede estar en posición de exterioridad con respecto al poder: no existe un lugar de la resistencia, un punto privilegiado desde el cual se resiste. En la medida en que las relaciones de poder son constitutivas de las relaciones sociales, la resistencia puede surgir, entonces, en cualquier lugar de la malla social (Foucault, 1976: 16).

Añade que, en la actualidad, la resistencia se basa en la búsqueda de la liberación de las fuerzas del ser humano o, para decirlo mejor, de las fuerzas del cuerpo, ya que se trata de la potencia del ser humano en tanto que ser viviente, potencia que no se agota con las formas de la subjetividad a través de las cuales el poder configura los modos de vida (Foucault, 1976).

De acuerdo con esta propuesta, se hace necesario pensar el cuerpo como un medio para ejercer la resistencia, medio a través del cual se busca tanto su liberación como la de las expresiones del alma. Trataremos de formularla idea de resistencia ejercida por Isadora Duncan contra el sistema de la danza académica, que triunfaba en ciudades como París, Moscú, Milán y Londres.

En una entrevista que le realizó Michel Foucault a Bernard Henry-Levy, el autor sostiene que la resistencia es coextensiva al poder. La resistencia, en este sentido, no es la imagen invertida del poder, es “tan inventiva, tan móvil, y tan productiva como él. Es preciso que como el poder se organice, se coagule y se cimiente. Que vaya de abajo arriba, como él, y se distribuya estratégicamente” (Foucault, 1994: 162). De manera afín, Deleuze afirma que en el momento mismo en el que se da una relación de poder existe la posibilidad de la resistencia, ya que esta se construye sobre la base de la experiencia límite vivida por aquellos que hacen de ella una auténtica práctica de libertad (Deleuze, 1987). Desde este punto de vista, el poder ya no busca disciplinar la sociedad sino controlar su capacidad de creación y transformación; es decir que donde hay poder, hay resistencia, por eso un campo social, más que estrategizar, resiste (Deleuze, 1987: 119).

Para analizar la figura de Isadora y su gesto de creación de una nueva danza, es también pertinente la investigación que Michel De Certeau lleva adelante en *La invención de lo cotidiano*(1990). El filósofo francés propone pensar estrategias y tácticas para explicitar las combinatorias operativas que componen una determinada cultura y desterrar los modelos de acción que caracterizan a los usuarios, los que, en realidad, bajo el nombre de consumidores, son los

dominados de la cultura, si bien no están caracterizados como pasivos ni dóciles.

Allí leemos:

Llamo *estrategia* al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder [...] resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (De Certeau, 1990: 42).

Llama tácticas, en cambio,

...a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. No tiene el medio de mantenerse en sí misma, a distancia, en una posición de retirada, de previsión y de recogimiento de sí: es movimiento en el interior del campo de visión del enemigo, y está dentro del espacio controlado por este. [...] Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta. En suma, la táctica es un arte del débil (De Certeau, 1990: 43).

En este sentido, y a modo de conclusión, De Certeau manifiesta que la astucia está al alcance del débil: "Mientras más débiles son las fuerzas sometidas a la dirección estratégica, más capaz será esta de astucias. Traduzco: más se transforma en táctica (De Certeau, 1990: 44). Mientras que la táctica es determinada por la ausencia de poder, la estrategia es organizada por el principio de poder.

### **3.4. LA INTERPRETACIÓN DE LOS DIARIOS**

El corpus está constituido por noticias de tres periódicos de julio de 1916 publicadas en *La Época*, *La Nación* y *La Vanguardia* en la sección "Teatros y Conciertos", "Ecos diversos" y "Teatros y Conciertos", respectivamente.

#### **3.4.1. *La Época***

El autor de la nota firma con las iniciales A.J. M. y escribe en una sección separada del resto de los espectáculos teatrales. Bajo el título “Modo de aprender la danza moderna o ultramodernista”, indica al lector cuál es el sentimiento que puede surgir después de ver bailar a *miss* Duncan y qué clase de música interpreta, mencionando a Beethoven y Bach.

*La Época* pone en contexto al lector, anticipa que la nueva forma de bailar de Isadora es “ultramodernista” y presenta la nueva sensibilidad que caracteriza a los artistas de entonces. Se les pide que cierren los ojos e imaginen que están en la Grecia antigua, lugar de los danzantes, y se les propone que imaginen una historia relacionada con la música en donde haya un personaje principal que exprese con gestos y actitudes la secuencia de la escena. De esta forma, el autor pone en primer plano al movimiento: “¿No es verdaderamente admirable que con solo mover el meñique de una mano podamos expresar mil maravillas tan claras, tan evidentes?” (*La Época*, 1916). Se acentúa la idea de que lo principal es la expresión y la concordancia entre la danza y la música.

Por último, el autor destaca que los que no comprenden esta nueva forma de bailar e interpretar la música nunca van a entender de qué se trata la vida misma: “Aquí se trata de algo más grande, más notable: ¡el ritmo de la vida! Sí, señores: ¡el ritmo de la vida!” (*La Época*, 1916).

El autor sugiere a los lectores cómo “mirar” cada obra, cómo sentirla con los ojos cerrados y cómo interpretarla. Se pregunta qué harán los que no llegan a ver más allá de lo que les muestra la mirada y subraya que música, danza, sentimientos, mirada, imaginación y creatividad se mezclan formando “el ritmo de la vida”.

Después de la presentación de Isadora, *La Época* publica:

Se alza el telón y alguien nos dice: “Ha renovado la danza moderna ejecutando danzas antiguas”. Ni un laurel, ni un bosquejo de mitos, ni un templo, ni una playa de mar riente, ni un recorte de monte helénico. Aparece la inmensa sala, desnuda, entre muros de tela gris, azul, verdosa: el fondo de un acuario a través de un sueño. La música de Gluck, en aquel vacío, insinúa la pregunta. ¿Por qué la soledad del

cuadro? Isadora surge vestida de Ifigenia y la incógnita se despeja: su paso lo convierte en templo. Danza, y comprendemos. Aquellos telones sin pintura, ni perspectivas, están dispuestos a reflejar las imágenes que, a su contacto, brotarán como de linterna maravillosa. La forma de la mujer, real y viviente exhala gracia impalpable y frutiva. Acaba de nacer, como Venus, del mar. Trae los pies desnudos; los Amores, saltando sobre los delfines, han tenido tiempos apenas de envolverla en gasas; y ella, sin mirarse en el espejo infinito, sabe que es la aurora. Y es algo más: un milagro del ritmo. Danza, naturalmente, por placer. Siguiendo, no la música, sino su júbilo. Y sin embargo, la música se hace carne en su cuerpo (*La Época*, 1916b).

Si bien *La Época* publica que Duncan se retira de Buenos Aires y que su paso fue breve, la despide de la misma forma que la introduce a la ciudad, mencionando su escenografía, su vestuario y sobre todo su forma de bailar, con los pies descalzos y las gasas, celebrando la innovación y el desempeño de esta bailarina.

Según la misma fuente, Isadora realizó todas las funciones pautadas pero no abunda en el tema.

Para Cadús, este artículo “intenta educar al público para la comprensión de las danzas de Duncan. En este, el periodista que firma con sus iniciales A.J.M. da instrucciones a modo de receta para poder apreciar adecuadamente su danza, demostrando sus conocimientos acerca de esta” (Cadús, 1916:17).

### **3.4.2. *La Nación***

Este medio gráfico comenzó a cubrir la llegada de la bailarina días antes a su primera presentación en el teatro [ver Anexo *La Nación* 10 y 11 de Julio, 1916 ].

En un artículo del 12 de julio, detalla el diario:

*Miss Duncan no es una bailarina, en el sentido usual de la palabra, quien acudiera a sus bailes creyera encontrar en ellos la habilidad o la destreza equilibrista en los rápidos saltos, puntas, piruetas y molinetes, las piernas en mallas de seda rosada, bajo la enagua de falda ajustada, los brazos enharinados y el rostro cubierto de afeites, solo recibiría una gran desilusión. Miss Duncan interpreta con el movimiento de todo su cuerpo, con las expresiones escultóricas de su ser por entero, los sentimientos de la música (1916b).*

El autor de la nota hace referencia a que, esa misma noche, Isadora haría su primera función en el teatro bajo la dirección del músico Dumesnil. Luego previene

al público detallando lo que van a ver: cómo baila Isadora, de qué medios se vale y cuál es su búsqueda expresiva. Esta forma de describir a la bailarina, diferenciándola claramente de la técnica y la vestimenta de las bailarinas de *ballet*, podría implicar, por un lado, que los lectores eran entendidos en el tema y que, marcando la distancia que existe entre la danza clásica y la danza libre de Duncan, se buscaba, por otro lado, evitar cualquier sorpresa y reacción inesperada. Se describe con qué música acompañará Isadora su danza y se señala que hubo continuadores que no llegaron a superarla, en referencia a las innumerables admiradoras que trataron de imitarla en todo el mundo y que no alcanzaron su altura.

Después de la primera función de Isadora, *La Nación* publica una nota [ver Anexo] de la que destacamos el siguiente fragmento:

Danzas clásicas, dice el programa, y bailarina clásica se llama *Miss Duncan*, y hemos aquí otra vez ante el problema que se debatió con tanto ardor durante la segunda mitad del siglo pasado, por saber qué es lo clásico, en contraposición con lo romántico y como reverso de lo moderno, de lo simbolista, de lo parnasiano, de lo impresionista...el concepto del clasicismo ha cambiado en cada época de acuerdo con la escuela predominante (...). En todo tiempo, clásico es lo aceptado como perfecto artísticamente por la posteridad, lo definitivo en la forma, lo consagrado por el consenso universal, lo glorificado por la historia, y no según parece entenderlo la generalidad, lo antiguo y más especialmente, entre lo antiguo lo griego (*La Nación*, 1916c).

André Levinson (1977) nos permite aproximarnos a la contraposición entre lo clásico y lo romántico:

Como todos los romanticismos, la revolución duncaniana era destructiva. Al romper con todas las ideas recogidas, ella halagaba a la anarquía. Con el hecho de abolir un orden (fuera el estético), Isadora encantaba a los descontentos. Su insurrección arrancaba el monopolio de la danza teatral a una aristocracia, a la oligarquía de los danzarines profesionales educados según las reglas de su arte, para liberarla a un número mayor (Levinson, 1977: 17).

Esto permitió que un gran número de personas comenzara a bailar. Se liberaron las estructuras y comenzó a privilegiarse la originalidad de cada disciplina, la libertad en oposición al seguimiento de reglas en el campo del arte.

El autor del artículo de *La Nación* hipotetiza que el origen de la belleza de Duncan es “el sentimiento manifestado por medio del gesto” y que utiliza su ser para exteriorizar los estados del alma. Se acerca al espectador para introducir en su visión todas aquellas emociones expresadas por el cuerpo humano y todas aquellas actitudes y movimientos que caracterizaran a la escultura helénica<sup>5</sup>. El autor define los movimientos de Isadora Duncan como grandes composiciones románticas que generan “el vocabulario de una lengua riquísima y delicada transpuesto a un idioma naciente de diez o veinte ideas madres sin matices” (*La Nación*, 1916c). Por último, también menciona la importancia de la música y lo que representa Dumesnil en la función de la bailarina.

Después de la segunda función, *La Nación* informa que “anoche tuvo que suspenderse, por enfermedad de Miss Isadora Duncan, la función anunciada. Oportunamente se informara la fecha en la cual la celebrada artista reanudará sus espectáculos” (*La Nación*, 1916d). Dejará entrever que se realizarán las funciones.

### **3.4.3. La Vanguardia**

El diario *La Vanguardia*, perteneciente al Partido Socialista y fundado en 1894, dedicaba la mayor parte de su espacio a cubrir noticias del campo político. Si bien no dedicaba gran cobertura al ámbito cultural, sí anunció la presencia de Isadora en el país y también mencionó el porqué de su retirada (ver Anexo]. Después de la segunda función de Isadora algo sucedió. El descontento de *La Vanguardia* fue notorio:

Coliseo – anoche aparecía por segunda vez Isadora Duncan y nuestro desencanto se confirmó. Si no fuera una artista consagrada universalmente, la Duncan hubiera sufrido entre nosotros un soñado fracaso: pero el público “snob”, que aburrido durante el espectáculo conversa molestando a los amantes de la música se creería deshonrado si a su vez no consagrara con su aplauso a la bailarina célebre.

---

<sup>5</sup>La escultura helénica es una expresión artística comprendida entre la muerte de Alejandro Magno, en el 323 a. C., y la conquista del Antiguo Egipto por los romanos en el 30 a. C. Las contribuciones más originales se basan en el desarrollo de nuevas técnicas, el perfeccionamiento de la representación de la anatomía y de la expresión emocional humana y un cambio en los objetivos e interpretaciones del arte.

No es que seamos hostiles a la señora Duncan si no que sus creaciones nos parecen artificiosas, sin eficacia emotiva. En cierta manera, la confección de sus programas es irrespetuosa para con los grandes maestros de la música. Sin embargo, hemos notado más agilidad y más gracia en los movimientos. Así mismo, el maestro Dumesnil fue mejor director de orquesta y más enérgico pianista. Por una parte la falta de espacio y por otra la sobra de escrúpulos nos impiden extendernos en consideraciones y seguimos reservándonos nuestro juicio definitivo (*La Vanguardia*, 1916a).

El periódico presenta a Isadora como “la bailarina que ennoblece el arte de la danza” pero sentencia que su presentación fue ridícula y grotesca y encuentra aquí el motivo de su retiro anticipado: no llega a conmover al público. Sin embargo, aclara que se reservan su juicio definitivo. Tal vez, por el contexto político nacional que se vivía y la fecha patria que se festejaba, la audacia de Isadora de bailar e interpretar el himno envuelta en la bandera no cayó en gracia a la elite de nuestro país ni a *La Vanguardia*.

Respecto de estas versiones de lo acontecido, Cadús señala: “Hemos recurrido a los documentos [...] y no hemos encontrado registro de que esto haya sido tal como se cuenta” (Cadús, 2016:14). La autora investigó las noticias publicadas en el diario El Diario y encontró que este periódico hacía referencia, al igual que *La Nación*, a que la bailarina se encontraba enferma y que por eso había suspendido una función:

Isadora se presentó por primera vez el miércoles 12 de julio de 1916 en el teatro Coliseo. Por segunda vez, bailó el viernes 14, y al ser un aniversario de la Revolución francesa, incluyo en su programa a *La Marsellesa*. Luego, si bien tenía programada una función para el domingo 16, la misma fue suspendida debido a que se encontraba ligeramente enferma. Tras esta enfermedad regresa con funciones el día viernes 21, el domingo 23, y el lunes 24. [...] Finalmente, su última función fue el miércoles 26, esta función fue anunciada como su despedida, por lo tanto vemos que no fue un cese imprevisto de sus presentaciones (Cadús, 2016:15).

Aquí tenemos dos versiones opuestas. Para Cadús, el discurso de Isadora pertenece a la última función y no a la primera<sup>6</sup>. Al respecto, agrega: “En

---

<sup>6</sup>Cadús (2016) observa que el relato de Falcoff refiere al escrito de Fredrika Blair, quien escribió una biografía de Duncan publicada en 1986. Allí se cuenta la anécdota sobre su estancia en Buenos Aires y se citan las palabras que la bailarina dirigió al público, pero Blair no especifica la fuente de dicho relato.

conclusión, solo nos quedan preguntas, dudas acerca de este mito sobre Duncan, pero no tenemos registros que afirmen completamente dicha historia”(Cadús, 2016:18).

### **3.5. ISADORA Y EL ARTE DE LA RESISTENCIA**

La estrategia metodológica utilizada para analizar el corpus permitió reconocer las articulaciones características a partir de las cuales se conformaba la resistencia, en términos de Foucault, en la bailarina Isadora Duncan.

A partir del relevamiento de los diarios, proponemos cuatro categorías de análisis en donde Isadora plasma su mensaje al bailar:

- ❖ Resistencia en los movimientos
- ❖ Resistencia en la música
- ❖ Resistencia en la expresión
- ❖ Resistencia en la forma de presentarse ante el público

#### **1. Resistencia en los movimientos**

Isadora despliega la liberación de las fuerzas de su cuerpo apelando a las danzas griegas y mostrando al público la alegría y el entusiasmo que le genera bailar. Interpreta, desde la subjetividad, las manifestaciones de su alma y los sentimientos que nacen de la melodía de la música. En este sentido, podemos decir que la resistencia en Duncan es creativa, y tal como lo expresa Deleuze, es el poder el que busca controlar la capacidad de creación de los individuos. En este caso, el poder que se le podría atribuir al *ballet*, como manifestación artística de elite imperante de la época, no logra controlar los ideales de libertad que expresa Duncan, sino, por el contrario, trata de adaptar nuevos estilos y formas a la rigurosidad de la disciplina de la danza clásica. Este nuevo sector, dentro del

*ballet*, que llevó a cabo modificaciones en las estructuras coreográficas, se denominó “*ballet* moderno” (Tambutti; p .6) y se ajustó a las producciones que intentaron restablecer algunos de los principios que caracterizaron al *ballet* tradicional.

Bajo la teoría que desarrolla Michel De Certeau, creemos que Isadora Duncan, no es una mera consumidora pero, dentro de las categorías que establece, si se encontraría en lo que el autor denomina “tácticas”: podríamos pensar que, en los escenarios en los cuales manifiesta su danza libre, también hay un espacio en donde antes se desarrollaba el *ballet*, es por eso que, si bien las danzas no se cruzan ni entremezclan, si hubo una readaptación por parte de la danza clásica a esta nueva forma de bailar. En este sentido, como plantea De Certeau, hay ausencia de un lugar propio y no se tiene más lugar que el del otro, por este motivo se podría pensar a Isadora en el lugar que pertenecía al *ballet* y que comienza a frecuentar por todo el mundo: los escenarios. Esta nueva manera de comunicar a través del baile va adquiriendo un área especial dentro de la danza tradicional y genera diversas controversias acerca del lugar que deberá ocupar, de ahora en más, la nueva danza. En este sentido, Isadora es astuta: creemos que desarrolla un nuevo estilo bajo teorías que, hasta el momento, estaban poco desarrolladas e implementa el reconocimiento de los impulsos irracionales que posee el alma humana para experimentar esta nueva forma de expresar.

En este sentido, Isadora comunica libertad a través de los movimientos que desarrolla en su Danza libre. Libertad de expresión, de pensamiento y libertad en el cuerpo. Otras formas de comunicación podían ser posibles en el mundo artístico de la danza.

*Fragmentos del corpus seleccionados:*

Se alza el telón y alguien nos dice: Ha renovado la danza moderna ejecutando danzas antiguas (La Época, 1916a).

Un milagro del ritmo. Danza, naturalmente, por placer. Siguiendo, no la música, sino su júbilo. Y sin embargo, la música se hace carne en su cuerpo (La Época, 1916a).

*Miss Duncan* no es una bailarina, en el sentido usual de la palabra, quien acudiera a sus bailes creyera encontrar en ellos la habilidad o la destreza equilibrista en los rápidos saltos, puntas, piruetas y molinetes, las piernas en mallas de seda rosada, bajo la enagua de falda ajustada, los brazos enharinados y el rostro cubierto de afeites, solo recibiría una gran desilusión. *Miss Duncan* interpreta con el movimiento de todo su cuerpo, con las expresiones escultóricas de su ser por entero, los sentimientos de la música (*La Nación*, 1916a).

*Miss Duncan* es bailarina clásica porque usa la túnica, porque danza adoptando las actitudes y movimientos de la escultura helénica, porque revive la estatuaria antigua en las líneas y formas de las escuelas secundarias, no en la serenidad augusta de la escuela de Fidias (*La Nación*, 1916b).

Isadora Duncan, de fama universal, cuyas creaciones han despertado gran expectativa. Isadora Duncan ennoblece el arte de la danza (*La Vanguardia*, 1916a).

Hemos notado más agilidad y más gracia en los movimientos (*La Vanguardia*, 1916c).

## **2. Resistencia en la música**

La música de estilo barroco y romántica que utilizó Isadora para expresar los estados de su alma son, en su mayoría, sinfonías de grandes músicos y compositores, tales como Beethoven, Chopin, Chaikovski, Schumann, Mozart y Glück. Este tipo de música, a diferencia de la contemporánea, despertó la emoción de la bailarina y formó parte de su “inspiración”.

Creemos que, de esta forma, Isadora logró con astucia atrapar al público: al utilizar música que la elite conocía, logró captar su atención e interés, y generar así que todos la reconozcan. Sin embargo, interpreta la música dándole un nuevo sentido: dialoga con ella porque hace vibrar su corazón a través del ritmo; es “armonía en sí misma” (Sánchez, 2003: 85).

Para la bailarina, además, la música constituía la vida, porque en ella estaban las palabras que se necesitaban para hablar a través del movimiento; esta forma de bailar con libertad está basada en el estudio que desarrolla y en su instinto de crear a partir de lecturas una danza diferente. En este sentido, establece resistencia a partir de la forma en que utiliza a la música, es decir, a partir de la interpretación que hace de ella.

Consideramos que, por ejemplo, la elección de bailar *Los Funerales* de Liszt o la *Patética* de Chaikovski hizo referencia a su presente (a su oscura realidad) y a sus inquietudes morales. La bailarina en 1913 perdió a sus dos hijos, de 3 y 5 años, al caer el automóvil en el que viajaban, junto a su niñera, en el río Sena, en París. Es válido conjeturar que selecciona estas melodías para expresar aquello que estaba ocurriendo en su alma y reflejar a través del movimiento sentimientos de tristeza. Asumía la música como un medio para poner el cuerpo en movimiento, pero no un movimiento determinado por tales partituras, sino uno autónomo, relacionado con lo que ella había construido como natural.

#### *Fragments del corpus seleccionados:*

El realizar en íntimas notas tomando a Beethoven, Bach, etc., como colaboradores (cuanto más genial es el músico mayor también será la impresión artística!!), figuras plásticas donantes análogas a la citada célebre bailarina (*La Época, 1916a*).

Se dirá que la significación de la música puede no estar de acuerdo con la del baile: tampoco esto es cosa de parar mientes; lo principal, lo indispensable, es la concordancia de ritmos (*La Época, 1916a*).

...y si algún malentendido os preguntara cómo no dejaron una sola palabra sobre este tan importante ritmo de la vida traducible por la danza, contestaréis que lo dejaron en su música (*La Época, 1916a*).

Se afirma que muchos músicos se desorientan en presencia de las nuevas manifestaciones de la danza, y se tiene razón al hacerlo. ¿Qué entienden los que han hecho un culto de la belleza musical, los que ante las sublimes producciones de un Beethoven o de un Bach se prosternan, los que predicán con la pluma y con la vida la pureza excelsa del arte, los que han dedicado todas sus energías a decir en ese divino lenguaje las sacudidas de sus almas? Sí, ¿qué entienden? (*La Época, 1916a*).

Los pobres no comprenden que si lo inexpresable de los sentimientos solo la música puede exteriorizarlo, en cambio aquí se trata de algo más grande, más notable: el ritmo de la vida! Sí, señores: ¡El ritmo de la vida! (*La Época, 1916a*).

Allegretto en la sinfonía en re menor. Orquesta solo (*La Nación, 1916b*).

Duncan iniciará esta noche sus veladas de danzas en el teatro Coliseo junto con los conciertos instrumentales de M. Maurice Dumesnil, espectáculos y conciertos que vuelven a reunir, después de muchos siglos de separación, dos artes que eran gemelos en la antigüedad (*La Nación, 1916b*).

Ante una sala bien concurrida en cuanto a número y significación de asistentes se refiere, dió anoche su primera velada de danzas clásicas *misslsadora* Duncan - acompañada al piano por M. Maurice Dumesnil en algunas obras de Chopin y con orquesta para la traducción coreográfica de la "Sinfonía Patética", de Chaikovski (*La Nación, 1916c*).

Este es su lazo con la música, y es el único, puesto que Chopin y Chaikovski no deparan a nadie reminiscencias griegas (*La Nación*, 1916c).

M. Maurice Dumesnil se dio a conocer junto con la famosa bailarina como pianista eximio. Dio una interpretación relevante y maravillosamente exquisitas de las obras de Chopin y provocó el aplauso entusiasta del auditorio por su técnica, por su entendimiento delicadísimo del autor, por la sonoridad y pulsación de su juego (en que es de admirar la mano izquierda) y el manejo de los pedales. M. Dumesnil dirigió también la orquesta con acierto (*La Nación*, 1916c).

Con motivo de la fiesta nacional francesa, *miss* Duncan, además del programa en el cual figuran obras de Gluck, Chopin y Tchaikowsky, bailara La Marsellesa, de Roger de Lisle (*La Nación*, 1916c)

Isadora Duncan anuncia para hoy su segunda sesión, con un programa a base de Chopin y la “Sinfonía patética” de Tschaikowky (*La Vanguardia*, 1916b).

En cierta manera, la confección de sus programas es irrespetuosa para con los grandes maestros de la música. Anoche nos resultó ridícula la vinculación a los Preludios 5 y 9 de Chopin, de los temas bélicos Bélgica, durante y después de la guerra y volvieron a parecernos grotescos los comentarios guerreros del Allegro Vivace y místico del Lamento de la Sinfonía Patética de Chaikovski. Menos pudo convencernos la interpretación de La Marsellesa (*La Vanguardia*, 1916c).

El maestro Dumesnil fue mejor director de orquesta y más enérgico pianista. La Polonesa num. 9 fue vertida notablemente (*La Vanguardia*, 1916c).

### **3.Resistencia en la expresión**

Teniendo en cuenta que la gestualidad para Isadora es fundamental, podríamos decir que, a través de la expresión de su cuerpo, ella crea su propia belleza y sus propios sentimientos.

Esta forma de bailar causa una revolución en la época ante un público acostumbrado a que, en las obras de *ballet*, la gestualidad fuese inexistente. Pero Isadora no solo expresa a través de su rostro, sino que lo hace con todo su cuerpo, “en reposo o en movimiento, en la inmovilidad o en la marcha” (*La Nación*). En este sentido, la bailarina posee la capacidad de ser clara ante lo que desea transmitir y utiliza este “don” para desplegar su arte.

En términos de Foucault (1975), la resistencia se basa en la búsqueda de la liberación de las fuerzas del cuerpo, arriesgamos que es así cómo manifiesta Isadora el arte de su danza. Este despliegue de gestualidad y movimiento no hace sino liberar las prolongadas líneas de su cuerpo a lo ancho y largo de la escena. Tal como sostiene Deleuze (1987), siempre que existan relaciones de poder, hay resistencia y esta se construye en la experiencia límite vivida por aquellos que hacen de ella una auténtica práctica de libertad. Isadora comienza a dar clases junto a su hermana para poder ayudar económicamente a su familia, sin embargo, no solo desarrolla esta experiencia para colaborar sino que decide marcharse para lograr que el público la conozca en aquellas ciudades donde la danza estaba de moda y donde el público era erudito. Toda esta experiencia forma parte de la resistencia que Isadora establecía ante un sistema que no comprendía este nuevo modo de bailar, y que con el fin de sacudir los estándares básicos del *ballet*, crea la danza libre, para demostrar la libertad de la que son capaces el cuerpo, la mujer y el pensamiento. Isadora Duncan desarrolla una verdadera práctica de la libertad tanto en su vida personal como en la manifestación de su arte.

*Fragmentos del corpus seleccionados:*

Deberá a renglón seguido forjar una historia cualquiera factible de representarse por el gesto y que tenga cierta relación con la música escuchada; en ella habrá un personaje principal alrededor del cual se desarrollará la acción, acción que en la escena será completamente invisible, exteriorizándose solo las diversas fases

donde el personaje principal actuó. Esto, naturalmente, permitirá una cantidad de gestos, y actitudes originalísimos (*La Época, 1916a*).

¿No es verdaderamente admirable que con solo mover el meñique de una mano podamos expresar mil maravillas tan claras, tan evidentes? (*La Época, 1916a*).

Pero los infinitos matices de las emociones despertadas por la música, los inenarrables sentimientos sugeridos casi por cada interpretación de las obras musicales no tienen ni pueden tener traducción delicadamente correspondientes en los gestos y actitudes y de aquí deriva una especie de monotonía en la danza, ya que el dolor siempre es parecido a la estatuaria, y la alegría, el triunfo, o la tristeza solo se manifiestan semejantemente con el rostro y los miembros (*La Época, 1916a*).

Ya hemos dicho, al dar noticia de su llegada, cuanto ha realizado por la renovación de las visiones griegas, cuanto ha transformado la danza de espectáculo y como ha llevado a cabo esa revolución con su ejemplo. Hemos asistido a las tentativas de algunas de sus continuadores e imitadoras, que por cierto no llegaron a superarla en la expresión delicada y exacta en las emociones estéticas (*La Nación, 1916b*).

Trata de introducir en la visión experimental, casi al alcance del espectador, el ejemplo de las emociones expresadas por el cuerpo humano, por todo el cuerpo humano, en reposo o en movimiento, en la inmovilidad o en la marcha; funda la belleza en el sentimiento manifestado por medio del gesto, y no usa la plasticidad viva de su ser como decoración, como efecto pictórico, como elemento de armonía y de belleza visual, sino como exteriorización de estados de alma (*La Nación, 1916b*).

Sus creaciones nos parecen artificiosas, sin eficacia emotiva (*La Vanguardia, 1916b*).

#### **4. Resistencia en la forma de presentarse ante el público**

En relación con las estrategias que, en términos de DeCerteau (1990), desarrollan aquellos que tienen poder, podríamos plantear que es el *ballet*, en el campo

artístico, aquel que posee un “lugar propio” y que despliega sus reglas y normas al resto de la danza. En este sentido, la representación del lugar en donde se ejecuta la escena, la época plasmada en escenografías delicadamente colocadas y el vestuario de cada bailarín o bailarina forman parte del todo que se presenta en la coreografía de *ballet*, estéticamente preparada para cada función.

Sin embargo, tal como señala *La Época*, la escena en la que se presenta Duncan es distinta. Describe un lugar sobrio y frío, vacío en cuanto a decoraciones y pobre en lo artísticamente representado. Aparece vestida como Ifigenia <sup>7</sup> haciendo referencia a las gasas que la cubren, y luego, danza. Cuando lo hace, su cuerpo ondula delicadamente, despliega todo su potencial, expande energía y los movimientos fluyen unos con otros, generando continuidad y permanencia.

Duncan utiliza tácticas para sorprender a los espectadores: aparece, en ocasiones, cuando la música ya comenzó a sonar y, otras, antes de que comience (Duncan, 1995: 110). Se revela con una caminata sensual, comunica con el cuerpo, va dejando tras de sí la manifestación luminosa de su alma, y expresa todo aquello que nace de su interior y que refleja la creatividad de su danza.

*Fragmento del corpus seleccionado:*

Ni un laurel, ni un bosque de mitos, ni un templo, ni una playa de mar riente, ni un recorte de monte helénico. Aparece la inmensa sala, desnuda, entre muros de tela gris, azul, verdosa: el fondo de un acuario a través de un sueño. La música de Gluck, en aquel vacío, insinúa la pregunta. ¿Por qué la soledad del cuadro? Isadora surge vestida de Ifigenia y la incógnita se despeja: su paso lo convierte en templo. Danza, y comprendemos. Aquellos telones sin pintura, ni perspectivas, están dispuestos a reflejar las imágenes que, a su contacto, brotarán como de linterna maravillosa. La forma de la mujer, real y viviente exhala gracia impalpable y frutiva. Acaba de nacer, como Venus, del mar. Trae los pies desnudos; los Amores, saltando sobre los delfines, han tenido tiempos apenas de envolverla en gasas; y ella, sin mirarse en el espejo infinito, sabe que es la aurora (*La Época*, 1916a).

---

<sup>7</sup>En la mitología griega, Ifigenia era hija del rey Agamenón y la reina Clitemnestra. Fue pedida en sacrificio a Agamenón para continuar su viaje a Troya.

## **CONCLUSIONES**

Si bien las primeras manifestaciones del movimiento se desarrollaron en el marco del primitivismo, la historia de la danza y del baile se desarrolló en el relato cronológico del arte y del rito social.

Desde la prehistoria, el ser humano ha tenido la necesidad de comunicarse utilizando el cuerpo, con movimientos que expresaban sentimientos y distintos estados de ánimo. Estos primeros movimientos rítmicos sirvieron para ritualizar aquellos acontecimientos que eran importantes para el hombre, tales como los nacimientos, las defunciones y las bodas.

En sus comienzos, la danza tuvo un componente ritual, celebrado en ceremonias de fecundidad, caza, guerra, o de diversa índole religiosa, donde la propia respiración y los latidos del corazón sirvieron para otorgar una primera sucesión regular del ritmo al movimiento.

Los orígenes de este arte se pierden en el tiempo, ya que en su vertiente ritual y social ha sido un acto de expresión inherente al ser humano, al igual que otras formas de comunicación como las artes escénicas, o las artes plásticas, tal como se demuestra en las pinturas rupestres.

En este sentido, podemos decir que el baile y la danza han sido actos de socialización en todas las culturas, realizadas por múltiples vías de expresión. Sin embargo, por su carácter efímero, resulta imposible situar su origen en el espacio y en el tiempo, ya que solo es conocido por testimonios escritos o artísticos (pintura y escultura), los cuales comienzan con las civilizaciones clásicas de países como Egipto, Grecia, y Roma.

Por otro lado, desde tiempos antiguos ha existido una dicotomía entre la danza como expresión folclórica y popular y la danza como arte y espectáculo, integrado

en un conjunto formado por la propia danza, la música, la coreografía y la escenografía. En este sentido, se cree que fue en la Antigua Grecia, cuando la danza empezó a ser considerada como un arte, representada frente a un público.

En tiempos más modernos, la consideración de la danza como arte —más propiamente llamado *ballet*— comenzó en el Renacimiento. Sin embargo, fue en períodos de Luis XIV, cuando se institucionalizó la danza al crearse los primeros *ballets* como prácticas disciplinarias artísticas.

Desde entonces, este arte fue incluido en escenarios teatrales gracias a una sofisticación y refinamientos crecientes. Esta difusión de las danzas artísticas no rituales configuraron gustos y preferencias entre un público elitista y selecto, que fue acrecentando sus exigencias de perfeccionamiento y elegancia a las bailarinas y bailarines. Este largo proceso derivó en la formulación de reglas y normas disciplinarias que afectaron decididamente la formación de los nuevos artistas y complejizaron la producción de nuevos espectáculos. De este modo, nacieron por ejemplo, las zapatillas de punta, el corsé y el tutú, con el fin de dotar a la práctica artística de la danza de rasgo que configuraran distinguirse del público en general.

A lo largo del trabajo hemos intentado reseñar que en el campo de la danza se pueden comunicar distintos mensajes, es decir, no se posee un único lenguaje cuando el intérprete es el cuerpo. En este sentido, analizamos la trayectoria y las propuestas más audaces de Isadora Duncan, bailarina que irrumpió con su “Danza libre” en los estructurantes dominios del *ballet* y que fomentó, a través de su cuerpo, la libre creación desde el espíritu poético.

Tal como lo desarrollamos, partimos de una hipótesis que planteaba que en el baile se comunica a través del propio cuerpo un amplio espectro de significados. Esta forma de comunicar se establece mediante el movimiento desarrollado por la bailarina y por la forma en que expresa, con todo su cuerpo, como si produjera un mensaje.

Sin embargo, merece una atención detenida la comunicación que propone una bailarina del carácter y la creatividad extraordinaria de Isadora Duncan, a la sazón ferviente defensora de la expresión y de la interpretación del alma a través de la danza.

Junto con un minucioso análisis de sus propuestas y de la lectura de diferentes biografías hemos reseñado las opiniones publicadas sobre Isadora en algunos los diarios argentinos en ocasión de su visita a nuestro país para realizar varias funciones en el teatro Coliseo. Integraron nuestro corpus notas publicadas en *La Nación*, *La Época* y *La Vanguardia*, periódicos que le dieron la bienvenida y que en cierto forma introdujeron al público porteño en las novedades que ofrecía Isadora desde el escenario.

En el primer capítulo hemos revisado la historia de la danza a partir de los primeros movimientos que se fueron convirtiendo en una actividad concreta con determinado código cultural, aceptado y fomentado por las elites de las diferentes épocas. También expusimos algunas referencias a la historia de vida de Isadora: su infancia, la migración a Europa y sus ideas centrales acerca de lo que después sería la creación de su danza.

Para dar cuenta de esta concepción original, hemos descripto sus modos de bailar. Los pies descalzos causaban tanta admiración como rechazos, su cuerpo cubierto con simples gazas asombra y dejada estupefacto a un público algo reticente y con bajas expectativas de renovación en las artes. Isadora, impasible, no reparaba en críticas y perfeccionaba su modo de bailar, fluido y continuo, con el que dejaba encantados a muchos espectadores.

Finalmente, hemos establecido algunas diferencias sustanciales entre la forma de transmitir el mensaje del *ballet* de Isadora Duncan y las propuestas tradicionales de danzas, disparidad que ciertamente reconoce un elemento en común: el cuerpo, como medio de expresión y creación.

En el capítulo dos nos encontramos con la necesidad de explicar qué significa este cuerpo para el *ballet* y para la danza libre de Duncan. Es por eso que, desde Foucault, analizamos la disciplina que desarrolla la danza clásica en cuanto a rigurosidad, autocontrol y determinismo en los movimientos, acciones calculables y medibles basadas en la cuantificación. De esta forma, el cuerpo se vuelve dócil y manipulable, perfeccionado a través de una conducta de máxima disciplina.

En la danza de Duncan, en cambio, los movimientos son libres y se basan en la espiritualidad del bailarín. En este sentido, para Isadora, el movimiento debía descubrirse y no inventarse, originarse desde el “plexo solar” (haciendo referencia a su torso) y basarse en la naturaleza y en la cultura griega. La bailarina desarrolló su danza nutriéndose de autores como Delsarte, Nietzsche y Darwin, visitando museos e inspirándose en las olas del mar, en la naturaleza que la rodeaba.

Más adelante, en el capítulo 2 se desarrollan las grandes diferencias que tienen ambas expresiones de la danza. Por un lado, el cuerpo como elemento artístico, con determinado mecanismo de utilización y de apropiación por parte del bailarín, y por otro lado, el cuerpo como medio de transmisión entre la expresión del alma y el público, instrumento de creación y de interpretación.

En el capítulo final se analizan cuestiones tales como el “habitus” de clase de Isadora, el modo en que se puede ejercer “resistencia” desde su lugar de bailarina, y cuáles son las “tácticas” que desarrolla para dar a conocer su arte.

También describimos pormenores del contexto nacional e internacional que encuentra la bailarina cuando llega a nuestro país, qué sucede durante su estadía y cómo se retira, qué dicen los medios gráficos al anticipar su llegada y qué mención hacen sobre los motivos de su partida.

Isadora Duncan dejó su impronta revolucionaria en el plano de la creación artística, y en el ámbito de la academia dancística y en la sociedad argentina. El *ballet*, con su lenguaje homogéneo y uniforme, estableció un sistema de reglas y normas que fue, durante años, reconocido y catalogado como la danza del prestigio y de la belleza absoluta. Por su parte, la danza libre creada por Duncan le dio un giro al mundo de la danza, demostrando la posibilidad de comunicar múltiples sentidos a través del cuerpo. De esta forma, Isadora comunicó libertad pero no sólo en el movimiento de su danza, sino también libertad de pensamiento: otras miradas otras prácticas y otras ideas podían y debían ingresar al mundo de las artes del movimiento.

Duncan desarrolló una nueva forma de bailar, basándose en sus sentimientos y emociones, transmitiendo con su cuerpo los estados del alma y la valoración de ésta a través de los sentidos. Tal es así, que revolucionó el sistema artístico de la época, atrayendo adhesiones y discrepancias hacia sus nuevas concepciones del arte, promoviendo una manera de bailar que transgredía los cánones dancísticos que dominaban el ámbito académico de la época.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ALTAMIRANO Carlos y SARLO Beatriz. (1983). "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". En: Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BOURDIEU, Pierre (2003). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- BOURDIEU, Pierre (1991). "Estructuras, habitus, prácticas". En: *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- CADÚS, Eugenia (2016). *Isadora Duncan por Rubén Darío: notas acerca del modernismo* (inédito). Buenos Aires.
- DE CERTEAU, Michel (1990). *La invención de lo cotidiano*. México. Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles (1978). *Foucault*. Barcelona. Paidós.
- DUNCAN, Isadora (1995). *Mi Vida*. Trad. de Luis Calvo Andaluz. Barcelona: Salvat.
- FALCOFF, Laura (2008). "La danza moderna y contemporánea". En: Durante, Beatriz (coord.). *Historia general de la danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Vigilar y castigar: El nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- (1976). *La voluntad de saber*. Ciudad: Editorial.
- (1994). "No al sexo del rey". Entrevista con Bernard Henry-Lévy.
- GALIAN, Natalia (2014). *Representaciones Mediáticas: ¿Qué se dice del migrante chino?* (Tesis de Grado). Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- GEERTZ, Clifford (1987). "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". En: *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- GRAMSCI, Antonio (2004). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- INSTITUTO SUPERIOR ARTÍSTICO (ISA) (2012). Material Didáctico.

- JOWITT, Deborah (1985-86). "Imágenes de Isadora: La búsqueda del movimiento". Trad. de Susana Tambutti. En *Dance Research Journal*, 17/2y18/1.
- KANDINSKY, Wassily (1979). *De lo espiritual en el arte*. México. Premia editora.
- LEVINSON, André (1977). *Isadora Duncan*. Buenos Aires, Rafael Cedeño Editor.
- MARKESSINIS, Artemis (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Prólogo de Rosella Hightower. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, S. L.
- NIETZSCHE, Friedrich (1872). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- OSSONA, Paulina (1976). *La educación por la danza. Enfoque metodológico*. Barcelona: Paidós Iberica.
- QUATTRINI, Brenda (2005). *Apuntes de clase*. Buenos Aires: Instituto Superior Artístico.
- RODRIGUEZ, María. (2011). "Palimpsestos: mapas, territorios y representaciones mediáticas", en *Reflexiones Marginales*. N°10. Recuperado en <http://v2.reflexionismarginales.com/index.php/no-10>
- SÁNCHEZ, José A. (2003). *"El arte de la Danza"*. Madrid. Ediciones Akal.
- TAMBUTTI, Susana (2014). *Segundo Momento. Espiritualismo naturalista, exotismo orientalista y trayectoria hacia el modernismo*. Facultad de Filosofía y Letra, Universidad de Buenos Aires: Ficha de cátedra de Teoría General de la Danza.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (2004). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid. Tecnos.

## FUENTES

*La Época* (1916a). 13 de julio, p.6

——— (1916b). 16 de julio, p.6

*La Nación* (1916a). 10 y 11 de julio, Tapa

———— (1916b). “Ecos diversos. *Miss Isadora Duncan*”. 12 de julio, Tapa y p.13

———— (1916c). 13 de julio. Tapa y página (número ilegible)

———— (1916d). 15 de julio, p.12

*La Vanguardia* (1916a). 10 de julio, p.5

———— (1916b). 12 de julio, 3.

———— (1916c). 14 de julio, p.2

———— (1916d). 15 de julio, p.2

# ANEXO

## Periódico *La Época*

Jueves 13 de Julio de 1916

“MODO DE APRENDER LA DANZA MODERNA O ULTRAMODERNISTA” se pueden leer las siguientes líneas:

*Estas primeras líneas van a modo de receta para permitir a aquellos de nuestros lectores que después de haber asistido al estreno de miss Isadora Duncan, sientan de improviso despertar en ellos el (ilegible) fuego de la danza; el realizar en intimas notas tomando a Beethoven, Bach, etc., como colaboradores (cuanto más genial es el músico mayor también será la impresión artística!!), figuras plásticas donantes análogas a la citada célebre bailarina.*

El Diario pone en contexto al lector, anticipa que la nueva forma de bailar de Isadora es ultramodernista, es decir, trasciende al modernismo, y presenta la nueva sensibilidad que caracteriza a los artistas de la época.

*(...)Decidida la elección de la música deberá escucharlos repetidas veces, siempre con los ojos cerrados, siendo este detalle importantísimo, como se verá por la continuación: mientras la imaginación hará los trabajos necesarios para darle la visión y la impresión de hallarse en un país lejano. Trátase de que este sea la Grecia (mejor la Grecia antigua), lugar elegido de preferencia por la mayoría de los danzantes, viniendo luego por orden de importancia: el Egipto, la Persia, etc. (...)*

*Pasada esta primera etapa, deberá a renglón seguido forjar una historia cualquiera factible de representarse por el gesto y que tenga cierta relación con la música escuchada; en ella habrá un personaje principal alrededor del cual se desarrollará la acción, acción que en la escena será completamente invisible, exteriorizándose*

solo las diversas fases donde el personaje principal actuó. Esto, naturalmente, permitirá una cantidad de gestos, y actitudes originalísimos.

*¿No es verdaderamente admirable que con solo mover el meñique de una mano podamos expresar mil maravillas tan claras, tan evidentes?*

*Poca importancia tiene el detalle de expresar algo antiguo con música moderna: esas son insignificancias buscadas por los nunca satisfechos. Se dirá que la significación de la música puede no estar de acuerdo con la del baile: tampoco esto es cosa de parar mientes; lo principal, lo indispensable, es la concordancia de ritmos. Y agregar: si no escribieron obras para este género es por no existir en la época de ellos, bailarines capaces de semejante concepción; y si algún malentendido os preguntara como no dejaron una sola palabra sobre este tan importante ritmo de la vida traducible por la danza, contestareis que lo dejaron en su música; afirmación después de la cual quedará vuestro interlocutor reducido a su menor expresión.*

*Se afirma que muchos músicos se desorientan en presencia de las nuevas manifestaciones de la danza, y se tiene razón al hacerlo. ¿Qué entienden los que han hecho un culto de la belleza musical, los que ante las sublimes producciones de un Beethoven o de un Bach se prosternan, los que predicán con la pluma y con la vida la pureza excelsa del arte, los que han dedicado todas sus energías a decir en ese divino lenguaje las sacudidas de sus almas? Sí, ¿Qué entienden?*

*Los pobres no comprenden que si lo inexpresable de los sentimientos solo la música puede exteriorizarlo, en cambio aquí se trata de algo más grande, más notable: el ritmo de la vida! Sí, señores: ¡El ritmo de la vida!*

Sábado 16 de julio, La Época publica en la sección "Teatros y Conciertos":

*La empresa del teatro Coliseo prepara una interesante novedad. Terminada la breve actuación de miss Isadora Duncan, iniciará en esa sala una temporada lírica con obras y elementos de significación.*

Temas de entreacto - Isadora Duncan:

*El artículo que a continuación publicamos, pertenece a la nueva edición del libro “Caleidoscopio”, original de D. Angel de Estrada (hijo):*

*“Se alza el telón y alguien nos dice: Ha renovado la danza moderna ejecutando danzas antiguas”. Ni un laurel, ni un bosque de mitos, ni un templo, ni una playa de mar riente, ni un recorte de monte helénico. Aparece la inmensa sala, desnuda, entre muros de tela gris, azul, verdosa: el fondo de un acuario a través de un sueño. La música de Gluck, en aquel vacío, insinúa la pregunta. ¿Por qué la soledad del cuadro? Isadora surge vestida de Ifigenia y la incógnita se despeja: su paso lo convierte en templo. Danza, y comprendemos. Aquellos telones sin pintura, ni perspectivas, están dispuestos a reflejar las imágenes que, a su contacto, brotarán como de linterna maravillosa. La forma de la mujer, real y viviente exhala gracia impalpable y frutiva. Acaba de nacer, como Venus, del mar. Trae los pies desnudos; los Amores, saltando sobre los delfines, han tenido tiempos apenas de envolverla en gasas; y ella, sin mirarse en el espejo infinito, sabe que es la aurora. Y es algo más: un milagro del ritmo. Danza, naturalmente, por placer. Siguiendo, no la música, sino su júbilo. Y sin embargo, la música se hace carne en su cuerpo”.*

# Diario La Nación

Lunes 10 y Martes 11 de Julio de 1916:

*“Espectáculos – Teatros: Coliseo-Plaza Libertad. Performance sudamericana de la célebre bailarina clásica Isadora Duncan – Mañana miércoles 13, debut. Primera función de abono – Allegretto en la sinfonía en re menor. Orquesta solo”.*

Miércoles 12 de Julio:

Ecos Diversos: Miss Isadora Duncan.

*Miss Isadora Duncan iniciará esta noche sus veladas de danzas en el teatro Coliseo junto con los conciertos instrumentales de M. Maurice Dumesnil, espectáculos y conciertos que vuelven a reunir, después de muchos siglos de separación, dos artes que eran gemelos en la antigüedad. Miss Duncan no es una bailarina, en el sentido usual de la palabra, quien acudiera a sus bailes creyera encontrar en ellos la habilidad o la destreza equilibrista en los rápidos saltos, puntas, piruetas y molinetes, las piernas en mallas de seda rosada, bajo la enagua de falda ajustada, los brazos enharinados y el rostro cubierto de afeites, solo recibiría una gran desilusión. Miss Duncan interpreta con el movimiento de todo su cuerpo, con las expresiones escultóricas de su ser por entero, los sentimientos de la música.*

*Ya hemos dicho, al dar noticia de su llegada, cuanto ha realizado por la renovación de las visiones griegas, cuanto ha transformado la danza de espectáculo y como ha llevado a cabo esa revolución con su ejemplo. Hemos asistido a las tentativas de algunas de sus continuadores e imitadoras, que por cierto no llegaron a superarla en la expresión delicada y exacta en las emociones estéticas. No podrán pues, sorprendernos ya algunas visiones y algunas relaciones un poco sutiles entre la bailarina en acción y la misma en función y asistiremos, por fin, a la realización genuina del espectáculo puesto a nuestra vista por su propia creadora”.*

*Los programas indican ligeramente las expresiones de cada noche, aunque cada una de las veladas no deja de tener su importancia”.*

Después de la primera función de Isadora, el diario La Nación comentaba lo siguiente:

*Jueves 13 de Julio - “Ecos Diversos – Miss Isadora Duncan: Ante una sala bien concurrida en cuanto a número y significación de asistentes se refiere, dio anoche su primera velada de danzas clásicas miss Isadora Duncan - acompañada al piano por M. Maurice Dumesnil en algunas obras de Chopin y con orquesta para la traducción coreográfica de la “Sinfonía Patética”, de Tchaikowsky.*

*Danzas clásicas, dice el programa, y bailarina clásica se llama Miss Duncan, y hemos aquí otra vez ante el problema que se debatió con tanto ardor durante la segunda mitad del siglo pasado, por saber qué es lo clásico, en contraposición con lo romántico y como reverso de lo moderno , de lo simbolista, de lo parnasiano, de lo impresionista...el concepto del clasicismo ha cambiado en cada época de acuerdo con la escuela predominante, y era clásico Boileau para Hugo, David para Manet, Horacio para Juvenal, Homero para Virgilio. En todo tiempo, clásico es lo aceptado como perfecto artísticamente por la posteridad, lo definitivo en la forma, lo consagrado por el consenso universal, lo glorificado por la historia, y no según parece entenderlo la generalidad, lo antiguo y más especialmente, entre lo antiguo lo griego.*

*Ahora bien: Miss Duncan es bailarina clásica porque usa la túnica, porque danza adoptando las actitudes y movimientos de la escultura helénica, porque revive la estatuaria antigua en las líneas y formas de las escuelas secundarias, no en la serenidad augusta de la escuela de Fidias. Trata de introducir en la visión experimental, casi al alcance del espectador, el ejemplo de las emociones expresadas por el cuerpo humano, por todo el cuerpo humano, en reposo o en movimiento, en la inmovilidad o en la marcha; funda la belleza en el sentimiento manifestado por medio del gesto, y no usa la plasticidad viva de su ser como*

*decoración, como efecto pictórico, como elemento de armonía y de belleza visual, sino como exteriorización de estados de alma.*

*Este es su lazo con la música, y es el único, puesto que Chopin y Tchaikowsky no deparan a nadie reminiscencias griegas.*

*Pero los infinitos matices de las emociones despertadas por la música, los inenarrables sentimientos sugeridos casi por cada interpretación de las obras musicales no tienen ni pueden tener traducción delicadamente correspondientes en los gestos y actitudes y de aquí deriva una especie de monotonía en la danza, ya que el dolor siempre es parecido a la estatuaria, y la alegría, el triunfo, o la tristeza solo se manifiestan semejantemente con el rostro y los miembros.*

*La versión de las grandes composiciones románticas en escultura viva y en acción, parece así solo el vocabulario de una lengua riquísima y delicada transpuesto a un idioma naciente de diez o veinte ideas madres sin matices.*

*Miss Duncan fue aplaudida largamente; se le pidió la repetición de un valse de Chopin, y se la despidió con manifestaciones calurosas de aprobación.*

*M. Maurice Dumesnil se dio a conocer junto con la famosa bailarina como pianista eximio. Dio una interpretación relevante y maravillosamente exquisitas de las obras de Chopin y provocó el aplauso entusiasta del auditorio por su técnica, por su entendimiento delicadísimo del autor, por la sonoridad y pulsación de su juego (en que es de admirar la mano izquierda) y el manejo de los pedales. M. Dumesnil dirigió también la orquesta con acierto.*

*Mañana se realizará la segunda velada.*

*Viernes 14 de Julio de 1916:*

*Esta noche se presenta por segunda vez en función de abono miss Isadora Duncan. Con motivo de la fiesta nacional francesa, miss Duncan, además del programa en el cual figuran obras de Gluck, Chopin y Tchaikowsky, bailara La Marsellesa, de Roger de Lisle.*

*Miss Duncan bailo La Marsellesa en el palacio del Trocadero, de Paris, el 30 de abril de 1916 en una matiné bajo el patronato de "La cooperación de los artistas" y con el concurso de M. Albert Lambert de la Comedia Francesa y de M. RodolphePlamondon, de la Opera de Paris.*

Sábado 15 de Julio de 1916:

*Anoche tuvo que suspenderse por enfermedad de Miss Isadora Duncan, la función anunciada. Oportunamente se informara la fecha en la cual la celebrada artista reanudará sus espectáculos.*

# Diario La Vanguardia

Lunes 10 de julio de 1916:

*“Isadora Duncan: El miércoles próximo hará su presentación en el Teatro Coliseo la célebre bailarina clásica Miss Isadora Duncan, con el siguiente programa:”*

Se hace la descripción del repertorio y al finalizar, el diario detalla *“La orquesta de 60 profesores será dirigida por M. Dumesnil”*.

Miércoles 12 de julio de 1916:

En el apartado denominado Teatros y Conciertos – Ecos diversos, se detalla lo siguiente:

*“Coliseo – Hará hoy su presentación la bailarina Isadora Duncan, de fama universal, cuyas creaciones han despertado gran expectativa. Isadora Duncan ennoblece el arte de la danza”*.

Viernes 14 de julio de 1916:

*“Coliseo – Isadora Duncan anuncia para hoy su segunda sesión, con un programa a base de Chopin y la “Sinfonía patética” de Tschaikowky”*.

Sábado 15 de Julio de 1916:

*“Coliseo – anoche aparecía por segunda vez Isadora Duncan y nuestro desencanto se confirmó. Si no fuera una artista consagrada universalmente, la Duncan hubiera sufrido entre nosotros un soñado fracaso: pero el público “snob”, que aburrido durante el espectáculo conversa molestando a los amantes de la música se creería deshonrado si a su vez no consagrara con su aplauso a la bailarina celebre.*

*No es que seamos hostiles a la señora Duncan si no que sus creaciones nos parecen artificiosas, sin eficacia emotiva. En cierta manera, la confección de sus programas es irrespetuosa para con los grandes maestros de la música. Anoche*

*nos resulto ridícula la vinculación a los “Preludios 5 y 9” de Chopin, de los temas bélicos “Bélgica, durante y después de la guerra” y volvieron a parecernos grotescos los comentarios guerreros del “Allegro Vivace” y místico del “Lamento” de la Sinfonía Patética de Tschaiowky. Menos pudo convencernos la interpretación de “La Marsellesa”.*

*Sin embargo, hemos notado más agilidad y más gracia en los movimientos. Así mismo, el maestro Dumesnil fue mejor director de orquesta y más enérgico pianista. La “Polonesa num. 9” fue vertida notablemente.*

*Por una parte la falta de espacio y por otra la sobra de escrúpulos nos impiden extendernos en consideraciones y seguimos reservándonos nuestro juicio definitivo”.*