

927.928  
D851zy  
S151  
e.3

# El Arte de la Danza

*Y otros escritos*  
*Isadora Duncan*

Edición de José Antonio Sánchez



# El arte de la danza

y otros escritos

Isadora Duncan

AKAL/FUENTES DE ARTE/19

DIRECTOR

YAGO BARJA DE QUIROGA

Maqueta: RAG  
Diseño de cubierta: RAG

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

© Ediciones Akal, S. A., 2003  
Sector Foresta, 1  
28760 Tres Cantos  
Madrid - España  
Tel.: 91 806 19 96  
Fax: 91 804 40 28  
ISBN: 84-460-1560-9

Depósito legal: M. 2.710 - 2003  
Impreso en Fernández Ciudad, S. L.  
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid

Isadora Duncan

EL ARTE DE LA DANZA  
Y OTROS ESCRITOS

Edición de  
José Antonio Sánchez



INTRODUCCIÓN

LA DANZA LIBERADA: EL PROYECTO  
ARTÍSTICO DE ISADORA DUNCAN

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

Sin embargo, por mucho que nos atrape la biografía de Duncan, no podemos dejar de reconocer la brillantez de sus ideas y tratar de reconstruir a partir de ellas la genialidad de unas danzas que causaron la admiración de Rodin, Craig, Duse, Stanislavski, Fokine o Esenin. Si Duncan fue una mujer dominada por la pasión, la pasión también la llevó a Nietzsche, Schopenhauer, Platón, y aunque a veces formule sus ideas de un modo poético, éstas no son en ningún caso ingenuas, sino que responden a un pensamiento del cuerpo, durante muchos años tal vez abandonado, y cuyos antecedentes habría que descubrir donde ella muy bien adivinó: en la tragedia y la filosofía griegas.

La reconstrucción de un pensamiento del cuerpo nos obliga a estar muy atentos a la íntima unidad entre amor y pensamiento, entre vida sentimental y vida creativa. En uno de sus últimos textos, Duncan no tiene reparos en declarar que para ella el amor es un arte, pero «no sólo el amor sino cualquier parte de la vida debería ser practicada como un arte», porque «ya no nos encontramos en el estado del salvaje primitivo, la expresión completa de nuestra vida debe ser creada a través de la cultura y la transformación de la intuición y el instinto en arte». Así que su ar-

diente defensa del amor libre es indisociable de una voluntad de adentrarse en el corazón de los hombres que artísticamente admiró y que le correspondieron con igual admiración, por lo que la relación mantenida con cada uno de sus amantes fue también reflejo de su pasión por el arte dramático (Beregí), el arte escénico (Gordon Craig), los placeres estéticos que el dinero permite (Paris Singer), la música (Rummel) o la poesía (Esenin). Del mismo modo que su amor maternal se expandió en el proyecto una y otra vez frustrado de fundar una escuela de danza.

La realización de la obra de arte total wagneriana se ampliaba así para abarcar el terreno de la propia vida, a costa del dolor irreductible que, como el propio Wagner señalara, es inevitable al genio. Si bien Duncan nunca se atribuyó a sí misma genialidad alguna, sí concibió su



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

propia vida como una misión (a veces con tintes religiosos, a veces con tintes políticos), la misión de liberar a la mujer en la danza y proponer de este modo una idea del cuerpo y de la vida más armónica con la naturaleza y con los principios revolucionarios (libertad, igualdad, fraternidad). Una idea que, a pesar de su voluntario exilio en Europa, ella siempre vinculó a la traducción artística del *espíritu americano*, en el que veía resucitar los ideales de la antigua Grecia.

#### DUNCAN Y LA INVENCÓN DE LA DANZA MODERNA

Suele ser aceptado que la invención de la danza moderna se debió a tres americanas: Loie Fuller, Ruth St. Denis e Isadora Duncan, aunque todas deben mucho a la entusiasta acogida europea y sólo la segunda trabajó en Estados Unidos. Lo que las une es un mismo desinterés por el ballet clásico (que sólo St. Denis en sus primeros años llegó a estudiar) y la voluntad de crear una danza libre fuertemente vinculada a la producción de imágenes. Loie Fuller relata en sus memorias que fue el descubrimiento de un efecto visual el que inspiró la creación de sus primeras coreografías: cuando preparaba un papel en una obra de teatro en la que tenía que representar una escena de hipnotismo, Fuller eligió un vestuario, una amplia falda de seda blanca y otras piezas de gasa, con las que llegado el momento improvisó una especie de danza: recurriendo al movimiento de las gasas y la amplitud de la falda provocó la admiración del público. A partir de entonces, utilizando la luz tamizada por las cortinas de su habitación y el efecto de su reflejo sobre la seda, Fuller perfeccionó el diseño de los movimientos ondulatorios y advirtió que acababa de crear una nueva danza: fue la «Danza serpentina» (Fuller, 25-26).

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

Isadora Duncan, por fin, recurrió a la iconografía clásica. En principio, fascinada por una reproducción de la *Primavera* de Botticelli, que su padre había comprado para su casa de San Francisco, más adelante por las figuras danzantes pintadas sobre los vasos conservados en museos como el British o el Louvre, donde Isadora Duncan pasó largas horas de estudio en compañía de su hermano Raymond. Un asistente al recital en





Fotografías de Jacob Schloss.

la New Gallery de Londres en 1900 describía así la coreografía diseñada por Duncan para la *Primavera*: «Isadora personificaba, una tras otra, todas las figuras de ese lienzo repleto. Ahora, la cabeza inclinada, la mano alzada, era la primavera pensativa en sí misma; después, con sus paños ondeantes alrededor de sus piernas en salto era el Céfiro; después articulaba las posturas exquisitas de las tres gracias en su rondó» (Loewenthal, 11).

Las imágenes que animan a las tres no son obviamente casuales. Loie Fuller desarrolló espectáculos de contenido altamente estético, basados en los efectos de color y movimiento que se conseguían combinando los nuevos recursos luminotécnicos de los teatros y los trajes vaporosos que constituían su vestuario y que ella movía prolongando sus brazos con bastoncillos. La opción de St. Denis, que la llevó a producir solos como *Incienso*, *Radha*, *Las Cobras*, *Nautch*, respondía no sólo a un interés estético, sino también al deseo de hallar una nueva fusión de espiritualidad y mo-

vimiento corporal, algo que se radicalizó con el paso de los años, especialmente después de la disolución del Denishawn en 1931 y la vuelta al trabajo en solitario. La *religión* griega de Duncan no puso tan de relieve la espiritualidad cuanto la idea: Duncan estuvo siempre más próxima de la poesía y de la filosofía que de la religión, aunque siempre defendió la necesaria dimensión espiritual del arte: «la danza del futuro tendrá que volver a ser un arte altamente religioso, como era entre los griegos», porque «el arte que no es religioso, no es arte, es pura mercadería».

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

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

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

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

Yo estaba en éxtasis, pero comprendía que este arte no era sino una súbita ebullición de la Naturaleza que ya no podría repetirse. Se transformaba en

millares de imágenes de color a los ojos de su público. Increíble. No puede repetirse ni describirse. Loie Fuller personificaba los colores innumerables y las formas flotantes de la Libertad. Era una de las primeras inspiraciones originales de la luz y del color. (*Mi vida*, 109)

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

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

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

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

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

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

Aunque Duncan negó siempre haber tomado clases de ballet, durante su estancia en Nueva York acudió a la escuela de Marie Bonfanti, una prima ballerina italiana formada en Milán con Carlo Blasis, y al parecer de Ketti Lannet, primera bailarina del Empire Theatre de Londres. Y aunque algunos críticos creyeron reconocer la presencia de posiciones

y movimientos de ballet en las coreografía de Duncan, ella siempre lo utilizó como modelo negativo. Con menos negatividad, aunque igualmente de manera crítica, se refirió al sistema de Delsarte. En la última década del XIX había numerosos profesores del método Delsarte en la zona de Oakland y San Francisco (si bien el método había sufrido numerosas modificaciones en su traslado de Francia a la costa oeste americana) y no cabe duda de que Duncan tomó clases de alguno de ellos siendo niña. En sus primeras coreografías hay restos evidentes del sistema delsartiano y ella misma en unas declaraciones al *New York Herald* en 1898 manifestaba su agradecimiento al «maestro» por la liberación que para el cuerpo de la bailarina implicaban sus «principios de flexibilidad de los músculos y ligereza del cuerpo».

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

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

Duncan vuelve una y otra vez sobre esta idea en sus textos. Para ella la danza perfecta es una danza sin acompañamiento, una expresión autosuficiente, independiente de cualquier soporte musical, basada en los propios ritmos corporales y en diálogo sólo con una voz interior. Sería como bailar para uno mismo al «ritmo de una música invisible», no interpretando, sino creado expresión y teniendo lugar en la privacidad. El concepto de Isadora —comenta Loewenthal— era original para la época en que fue expresado. Articulaba la danza como intimidad, misterio y sorpresa ante el cuerpo rítmico (Loewenthal, 21).

No obstante, la práctica coreográfica de Duncan estuvo siempre basada en la música y muchos críticos entendieron su propuesta dancística como una «encarnación de la música». De lo que se trataba enton-

ces era de poner en conexión el ritmo interno (corporal) con el ritmo externo (musical), buscando la coincidencia de ambos en la expresión de la emoción y en la continuidad, en la ausencia de momentos estáticos (asociados a la codificación, la racionalidad o la intelectualidad).

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

El juicio de Martin parece excesivamente duro, sobre todo teniendo en cuenta que algunos de los rasgos definitorios de la «danza moderna» tal como él la entiende podrían aplicarse a la danza de Duncan: la idea del cuerpo como espejo del pensamiento, el movimiento como medio de transferencia de un concepto estético y emocional de la conciencia de un individuo a la de otro, o la definición de la danza moderna no como un sistema, sino como un punto de vista. Eso sí, Duncan no elaboró una técnica y un lenguaje propios comparables al de Martha Graham. Pero es que tal proyecto habría sido incompatible con su concepción de la danza asociada a la emoción, la singularidad de cada intérprete y la proximidad al movimiento continuo que ella interpretaba como un reflejo de la Naturaleza. En esto Duncan era claramente romántica y no le faltaba tampoco razón a Martin al calificarla de tal modo. Pero ¿era ese romanticismo incompatible con la modernidad?

#### LA NATURALEZA Y LA HISTORIA

Duncan entendió siempre que el arte debía inspirarse en la Naturaleza. Esto la sitúa más cerca de los postimpresionistas que de los artistas protagonistas de la vanguardia, de quien era contemporánea, más cerca de Rodin y de Cézanne que de cubistas, futuristas o expresionistas, con quienes compartió contexto cultural. Y es que Duncan nunca se desprendió de la herencia americana, no sólo del trascendentalismo de mediados del siglo XIX, sino sobre todo de los paisajes de su infancia, en California, la bahía de San Francisco y la presencia constante del mar.

«El mar siempre me ha atraído, tanto que las montañas me infunden un sentimiento de malestar y un deseo de huir: me dan la sensación de que soy prisionera en la tierra». Así que cuando tuvo que concretar cuál era el movimiento que conectaba la naturaleza inorgánica con la espiritualidad del arte eligió el movimiento de las olas.

La concreción del movimiento natural en la ola/onda podría hacernos intentar una conexión entre el pensamiento de Duncan y las teorías físicas contemporáneas sobre la doble naturaleza de la materia, como onda y como partícula. Sin embargo, el interés de Duncan por la ciencia la condujo más bien al estudio de las teorías evolucionistas, a Darwin y a Haeckel, a quien conoció personalmente en Alemania, que ella utilizó para la elaboración de su teoría de la nueva mujer, una vez filtradas por la filosofía nietzscheana.

De modo que la imagen de la ola/onda tiene más que ver con la visión y con la impresión visual y física. Tiene que ver también con la intención de Duncan de contraponer un movimiento sinuoso y libre al movimiento rígido y geométrico del ballet. La referencia a la naturaleza es para Duncan el fundamento que avala su oposición a la vieja escuela de danza y la fundación de una nueva en la que el movimiento es vida y no regla y la composición surge de la inspiración, de la comunión con los ritmos naturales, y no de estructuras o códigos previamente establecidos.

Pero a lo que Duncan aspira no es meramente a transmitir mediante el movimiento corporal las impresiones del movimiento de los árboles, las nubes y las aguas del mar, aspira a conectar tales impresiones con estados anímicos, como la pasión, la amabilidad, la alegría... para de tal modo alcanzar una comunicación del alma misma. Sobre la presentación de Isadora Duncan en el Metropolitan de Nueva York, el crítico del *Sunday Sun* publicó el siguiente comentario el 15 de noviembre de 1908:

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

Obviamente, la idea de naturaleza propuesta por Duncan es, como toda idea de naturaleza, una construcción cultural. Ann Daly observa que «naturaleza» era «una abreviatura metafórica de Duncan para un paquete compacto de ideales estéticos y sociales: desnudez, infancia, el pasado idílico, las líneas fluidas, salud, nobleza, libertad, simplicidad,

orden y armonía» (Daly, 89). Las fuentes de Duncan para el cuerpo natural hay que buscarlas en los poetas Shelley, Keats, y Whitman, el evolucionista Haeckel, el pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche, las imágenes de Rodin y Botticelli y la interpretación de la cultura griega propuesta por Winckelmann.

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



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

<sup>1</sup> Con posterioridad a las primeras coreografías *griegas* de Duncan, se multiplicaron los bailarines *griegos*, que en este caso sí en su mayoría eran copistas, imitadores superficiales de Duncan. Aunque otros coreógrafos trataron de aproximarse también al ideal griego del cuerpo perfecto: a juicio de Walter Terry, a Duncan le habría gustado mucho ver el coro de *Los persas* de Esquilo en la versión de Ted Shawn y su compañía de hombres. (Terry, 102)

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

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

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

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

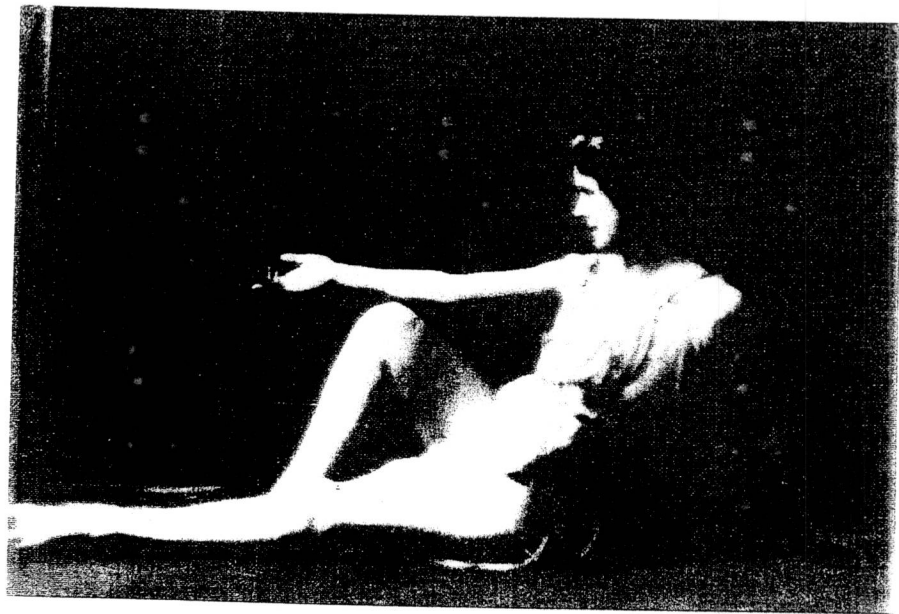
La danza debería ser, por tanto, simplemente la gravedad natural de esta voluntad del individuo, que al final no es ni más ni menos que la traducción humana de la gravedad del universo.



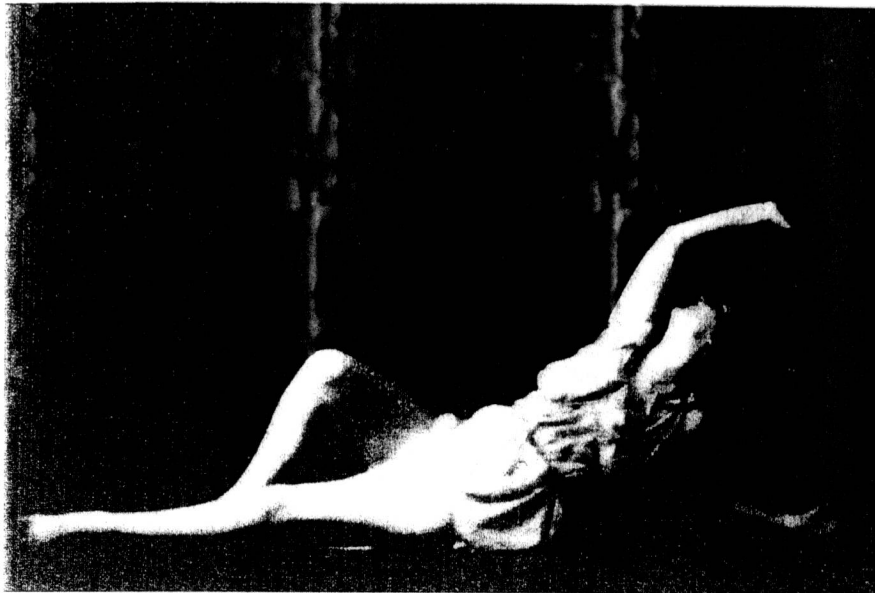
Pero Isadora Duncan no se plantea un ir más allá de ese primer nivel de cognición. Para ella no tiene sentido el camino ascético. Al contrario, la danza es una actividad sobre todo sensual. El cuerpo comulga con la naturaleza por medio de la mimesis, es decir, de la transformación originaria en no-yo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

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

Es precisamente la defensa de una idea cultural del cuerpo la que le permite defender abiertamente la desnudez como medio artístico. Al



Fotografía de Arnod Genthe. 1916.



Fotografía de Arnod Genthe. 1916.

reivindicar que «lo más noble en el arte es el desnudo», y que es precisamente la bailarina, cuyo medio creativo es su cuerpo, quien más consciente debería ser de tal nobleza, Duncan se suma a otros reformadores del arte escénico que en estos mismos años están tratando de devolver al teatro la consciencia de la corporalidad. «Ser artista —escribe Appia— significa ante todo no tener vergüenza del propio cuerpo, sino amarlo en todos los cuerpos, comprendido el propio.» Tanto Appia como Duncan se hacen eco de las palabras de su maestro común, Nietzsche, quien había escrito: «soy enteramente cuerpo, y nada más; y el alma es sólo una palabra para hablar de algo acerca del cuerpo».

Duncan defendió sin complejos el cuerpo como lugar de placer, sea gracias al arte, sea gracias al amor.

El divino cuerpo pagano, los labios apasionados, los brazos abandonados, el suave sueño refrescante sobre los hombros del ser amado: todos estos placeres me parecían deliciosos e inocentes. Habrá quien se escandalice. Pero no sé por qué, si tenemos un cuerpo que nos proporciona cierta suma de dolores —la extracción de muelas, por ejemplo—, y si, por muy virtuosos que seamos, estamos sujetos a enfermedades —la gripe, etc.—, yo no sé por qué cuando la ocasión se presenta no vamos a extraer de este mismo cuerpo un máximo de placer. (*Mi vida*, 269)

Pero esto para ella no era incompatible con la defensa de la espiritualidad. Su interpretación del alma como algo indisociable del cuerpo tenía rasgos más románticos que nietzscheanos. Sólo así se explica que su danza estuviera desprovista de un efecto de provocación erótica directa, y fuera vista como algo religioso (por ejemplo, en sus primeras danzas inspiradas en Botticelli) o como algo político (en sus danzas de madurez: *La Marsellesa* o *La marcha eslava*). Un crítico anónimo del *Philadelphia Telegraph* escribió en 1908 que Duncan era una «personificación absolutamente rara y adorable del espíritu de la música, algo más parecido a un pensamiento que a una mujer, más un sueño que un ente efectivo de carne y sangre». Esta era la paradoja de su danza: por una parte revelaba el cuerpo físico, pero por otra parte, como observa Daly, su cuerpo físico desaparecía, se convertía en gesto virtual en escena: «el cuerpo se convierte en algo transparente, en un medium para la mente y el espíritu» (Daly, 69).

Por tanto, la desnudez servía no para mostrar la contingencia del cuerpo, no para estimular el deseo, sino para hacer aparecer, en clave simbolista, lo que queda más allá de la piel y de la carne. Los espectadores de la época quedaban impactados por la capacidad de Duncan para hacer visibles los impulsos interiores, las vibraciones del alma. Y en esto Duncan sí que podría estar yendo más allá del postimpresionismo y del simbolismo para aproximarse a la idea de los primeros expresionistas, al entender el cuerpo no como instrumento para la producción de figuras visibles, sino para la transmisión de impresiones profundas o vibraciones anímicas. (Kandinsky, 178-180)

El camino que se sigue para *abstraer* la imagen del cuerpo es la renuncia a la consciencia en favor de la identificación del cuerpo por medio del movimiento con los seres naturales, orgánicos e inorgánicos, y a través de ellos con la Tierra, por una parte, y con la Humanidad, por otra. La bailarina capaz de poner en conexión la voluntad de la naturaleza con el alma de los hombres será aquella «cuyo cuerpo y cuya alma hayan crecido juntos tan armónicamente que el lenguaje natural de ese alma se convierta en el movimiento del cuerpo». Y esa bailarina será al mismo tiempo contemplada como «una mujer en su expresión más alta y pura», es decir, el equivalente femenino del «superhombre» danzante de Nietzsche.

A propósito del espectáculo montado con sus alumnas en 1914 escribiría:

Creo que aquel entusiasmo por unas niñas que no eran bailarinas ni artistas de oficio se debía en particular a la esperanza en un nuevo movimiento de la Humanidad que yo había previsto vagamente. Tales fueron, además, los gestos que vio Nietzsche: «Zaratustra, el bailarín; Zaratustra, el ingrátido,

que hace señas con sus piñones, ya dispuestos para el vuelo; que hace señas a todos los pájaros, apercibido y a punto de lanzarse, espíritu ligero y lleno de gracia.» Estas fueron las futuras danzarinas de la Novena Sinfonía de Beethoven. (*Mi vida*, 315).

La nueva bailarina de Duncan es cuerpo-pensamiento de una nueva sociedad democrática, que ha asumido la igualdad, la transformabilidad y la intercambiabilidad de todas las cosas y todos los seres, que no distingue entre arte y religión, como no distingue entre sensibilidad y espiritualidad, y que se presenta como premonitoria de una relación equilibrada entre civilización (entendida en términos universales y no nacionales) y naturaleza. La bailarina del futuro de Duncan «bailará la vida cambiante de la naturaleza, mostrando cómo cada parte se transforma en otra. De todas las partes de su cuerpo irradiará la inteligencia, trayendo al mundo el mensaje de los pensamientos y aspiraciones de miles de mujeres. Ella bailará la libertad de la mujer.»



Acuarela de Abraham Walkowitz. 1917.

La posibilidad de que una mujer sea todas las mujeres y que todas las mujeres bailen en una es uno de los temas que enlazan a Duncan y a su admirado Walt Whitman: Duncan parece poner cuerpo mental a las palabras corporales del poeta. A quienes la querían encorsetar como restauradora de la danza griega ella siempre les contestó que veía su danza más bien como expresión del alma americana, y desde muy pronto se preció de haber descubierto «una danza que es digna de un poema de Walt Whitman».

Jorge Luis Borges, que lo tradujo al castellano, destacó de Whitman el experimento de escribir una epopeya sobre la democracia, «quiero decir una epopeya en la que no hubiera un solo personaje, sino en la que todos fueran personajes principales, una idea democrática, de modo que ese personaje Whitman que es parcialmente él, parcialmente su proyección, su magnificación, parcialmente el lector también, y cada lector futuro asimismo». El lector de Whitman siente efectivamente esa ampliación del mundo que ocurre mediante la divinización de lo material, del poeta y del lector, y que surge de la invitación a transitar otras vidas: las vidas de la naturaleza tanto como las vidas de los otros:

Al jardín, al mundo, ascendiendo de nuevo,  
Anunciando potentes compañeras, hijas, hijos,  
Significando y siendo el amor, la vida de sus cuerpos,  
Contemplo con curiosidad mi resurrección después de largo sueño,  
Los ciclos que giran en vastas órbitas me han traído de nuevo,  
Amorosos, maduros, todos hermosos para mí, todos maravillosos,  
Mis miembros y el vibrante fuego que siempre los anima, asombrosos,  
Existiendo, penetro y sigo penetrando en todas las cosas,  
Satisfecho con el presente, satisfecho con el pasado,  
A mi lado o detrás Eva me sigue,  
O me precede y yo la sigo. (Whitman, 155)

Eva-Duncan, recoge el testigo y proclama con aliento nietzscheano:

¡Oh, qué campo tan amplio la está esperando! ¡No sienten que está cerca, que esta llegando, la bailarina del futuro! Ella ayudará al género femenino a alcanzar un nuevo conocimiento de las posibilidades de fuerza y belleza que hay en sus cuerpos, y de la relación de sus cuerpos con la naturaleza terrestre y con los niños del futuro. Ella bailará nuevamente el cuerpo emergiendo de siglos de desmemoria de la civilización, emergiendo no en la desnudez del hombre primitivo, sino en una nueva desnudez, ya no en guerra con la espiritualidad y la inteligencia, sino uniéndose a ellas en una gloriosa armonía.

## EL ARTE DE LA DANZA

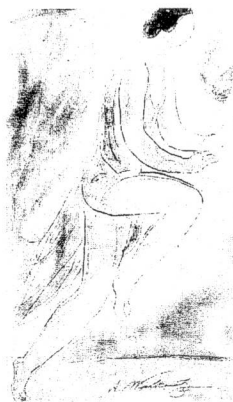
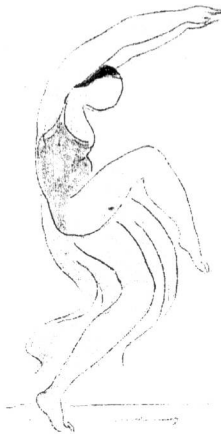
Para Isadora Duncan la danza es una misión, trasciende lo puramente estético, propone un modelo de mujer y un modelo de comportamiento. Al concebir la danza como modelo de comportamiento, Duncan asumía una idea presente en las dos grandes tradiciones del movimiento americanas, la danza social y la cultura física, si bien invirtiendo su sentido. La danza social, apreciada como medio de promover el ejercicio físico y alcanzar refinamiento, servía a la vez, en efecto, como modelo de comportamiento social, sexual y moral; la cultura física, practicada por las clases medias-altas como una mezcla de prácticas del artísticas, elocución y gimnasia, se veía como un medio para expresar la interioridad. Siguiendo esta tradición, Duncan presentó su danza como un modelo de comportamiento, si bien ese comportamiento no respondía al de la mujer sumisa y encorsetada por las convenciones, sino al de la mujer libre y natural.

El reto de Duncan consistía en proponer una danza surgida de esas tradiciones del movimiento que tuviera un reconocimiento como arte. Hay que tener en cuenta que en el contexto americano, la danza ocupaba un lugar muy marginal: sólo el ballet merecía cierta consideración, pero exclusivamente por su asociación a la música, y eran críticos musicales los encargados de dar cuenta de los espectáculos de danza. Duncan recurrió entonces a diversas estrategias para alcanzar una consideración como artista, es decir, para conseguir que su danza fuera entendida como arte. La música fue su principal ayuda: el uso de la música barroca, pero sobre todo de la romántica. También fue de gran ayuda el instalarse desde el principio en el contexto de la clase alta. Para convencer a su público de que la inversión del modelo de comportamiento respondía a una idea de alta cultura, Duncan recurrió al ideal griego. El referente griego le servía además para marcar la distancia entre su arte de la danza y la danza social u otras danzas no estrictamente codificadas. Finalmente, buscó la alianza con la inteligencia y la creatividad: la del pasado (Platón, Schopenhauer, Whitman, Darwin...) y la del presente (Rodin, Haeckel, Craig, Esenin...). En 1914 llegó a publicar un pequeño libro compuesto exclusivamente de citas de ella misma y de sus admiradores, junto a citas de textos que le habían servido de inspiración procedentes de la Biblia, Nietzsche, Shelley, etc. (Daly, 15)

Fuera resultado de una estrategia o consecuencia natural de la idea de danza propuesta por Duncan, o fruto de ambas, lo cierto es que la danza de Duncan interesó a numerosos artistas, escritores, científicos y gentes de teatro. Gracias a este interés, se han conservado testimonios del «arte de la danza» de Duncan en forma de dibujos de artistas como Walkowitz, Clara, Rodin o Craig. Junto con algunos testimonios críticos y el legado de las



Acuarelas de Abraham Walkowitz. 1917.



Acuarelas de Abraham Walkowitz. 1917.



alumnas constituyen uno de los pocos medios de reconstruir las danzas de Duncan, ya que no existen registros cinematográficos y escasas fotografías, mucho menos expresivas en cualquier caso que los dibujos.

En los dibujos de Abraham Walkowitz<sup>2</sup>, por ejemplo, se aprecia el modo en que Duncan moldeaba su cuerpo, cómo curvaba la columna, inclinaba hacia atrás la cabeza, extendía los brazos y piernas en un sentido de apertura, o cómo se recogía sobre sí misma en torno al centro corporal identificado como «plexo solar». Los dibujos de José Clará<sup>3</sup> transmiten un fuerte sentido de las torsiones en diagonal y de la fuerza del tronco de



Dibujo de José Clará.

<sup>2</sup> Abraham Walkowitz, artista experimental asociado con Alfred Stieglitz y su Galería de la Foto-Secesión, comenzó a dibujar a Duncan en 1906, el año que la conoció en el estudio de Rodin y que vio sus primeras representaciones en un salón privado. Walkowitz, que admiraba a Rodin y a Matisse, se confesaba heredero de «la gran tradición del arte... que concibe la figura humana en términos de energía y contrapeso».

<sup>3</sup> José Clará (1878-1958), escultor español que trabajó en París en una línea próxima a Maillol, quien frente al incipiente expresionismo de Rodin, practicó más bien un nuevo clasicismo, basado en la representación de la figura desnuda, luminosa y plena de vigor.

Danzas  
atográfi  
en  
el crecia  
tumba,  
cio senti  
paorpo  
taniten  
onco  
cri  
de

Galería de  
udio de Roc  
raba a Rodi  
humana en t  
xima a Maill  
icismo, basa

Duncan, así como de la tensión espacial entre arriba y abajo, adelante y atrás. Todos ellos muestran la alegre energía del movimiento de Duncan en sus primeros años, la insistencia en la curva y el movimiento ondular, el salto que no oculta la gravedad, el contraste permanente entre las actitudes de recogimiento casi religiosas y las expansivas, abiertas al espacio circundante, así cómo, por supuesto, la ligereza de los tejidos que usa para su vestuario y la constante exhibición de las formas de su cuerpo, que tanto chocó a los espectadores de su tiempo.

Estas impresiones coinciden plenamente con las que nos transmite el crítico del *Boston Transcript* el 28 de noviembre de 1908 a propósito de una presentación de *Ifigenia*.

Ella se mueve a menudo en prolongadas y bellas líneas sensuales a todo lo ancho y largo de la profundidad total de la escena. O la circunvala en curvas de una belleza no menos flexible. Cuando se mueve, su cuerpo ondula permanente y delicadamente. Un movimiento fluye u ondula o se funde con otro. No existe un crescendo ni un clímax que ordene sus movimientos, más bien puede afirmarse que vienen y van en un flujo interminable, como si cada uno estuviese creando el siguiente. Esta ubicua belleza proviene sobre todo, quizás, de la ubicua liviandad de los movimientos de la señorita Duncan, [ella] atraviesa la escena como si flotase en el



Dibujo de José Clará.

aire. Su danza es tan intangible, tan inmaterial, tan fluida como el sonido y la luz. Se acostumbra hablar de música absoluta, de música que nada comparte salvo a sí misma, y que crea su propia belleza y su propio sentimiento. La danza de la señorita Duncan es danza absoluta en un sentido aún más integral. Es peculiar en sí misma, no conoce reglas y no se atiene a costumbres, excepto las que ella impone. Alcanza sus fines con espontaneidad e inocencia aparentes. En realidad los realiza, es fácil sospecharlo, mediante recursos artísticos calculados, prácticos y meditados.

La descripción de la «danza absoluta» en términos de ondulación, ubicuidad, fluidez e intangibilidad está en la línea de quienes trataron de ver en el arte de Duncan una encarnación de la música. Para Duncan la música es el medio que despierta la emoción y pone al intérprete en relación con la inspiración natural. Tal vez por esa interpretación emocio-



Xilografía de Gordon Craig. 1909.

nal de la música, Duncan rehuyó tanto la música estrictamente contemporánea como la música clásica, y prefirió la barroca y la romántica. Gluck, Mendelssohn y Chopin, primero, Bach, Schubert y Beethoven después, son algunos de los compositores más apreciados por Duncan. El encuentro con la música de Wagner se produjo en 1905, a raíz de la invitación de Cosima Wagner a Bayreuth. En su madurez, recurrió a partituras que le permitieran expresar sus inquietudes morales y un estado de ánimo no tan luminoso: los interludios sinfónicos de Franck, los *Funerales* de Liszt o la *Patética* de Chaikovski. Fue muy productiva su colaboración con Walter Damrosch, que la acompañó en su segunda gira americana, un wagneriano con sensibilidad hacia la música vanguardista en un momento en que en Estados Unidos se apreciaba muy poco a Wagner. Al igual que su relación con Walter Morse Rummel (el Arcángel de sus memorias), un intérprete de piano especialista en Liszt y Debussy, que acompañó a Duncan en la última fase de su carrera en Europa.

En cualquier caso, la música fue siempre para Duncan un medio para poner en movimiento la emoción, el cuerpo y la imagen y no algo determinante: es decir, Duncan no pretendía coreografiar determinadas partituras, del mismo modo que no pretendía imitar las figuras pintadas sobre las cerámicas o las formas escultóricas; se servía de ellas para construir un movimiento que concebía como autónomo, en relación directa con la emoción y su concepto construido de lo natural. Por otra parte, la música siempre fue entendida por Duncan en relación con el drama, y desde muy pronto, aún en Nueva York, habló de su deseo de producir una fusión expresiva de danza, música y poesía. El conocimiento de las tesis formuladas por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* la animó a reformular esta idea como una devolución de la danza al coro de la tragedia y, por tanto, a proponer un «arte de la danza» íntimamente vinculado al nuevo «arte del teatro».

El «arte del teatro» sólo sería posible, según los reformadores de principios de siglo, una vez que se consiguiera la autonomía respecto al «arte del drama» (Fuchs 1909, XII). Para ello había que devolver el protagonismo a los elementos sensibles que conformaban la realidad escénica y al mismo tiempo recuperar la colaboración con las otras artes *expulsadas* de la escena por el teatro burgués: la música y la danza. Se trataba de recuperar, en términos de Nietzsche, la dimensión dionisiaca en la tragedia antigua vinculada al coro. En contra de quienes pretendían buscar el origen del teatro en lo literario, los seguidores de Nietzsche defendieron el origen de la tragedia en lo musical, en la danza y en el canto.

«El escenario antiguo —escribe Adolphe Appia— no era, como el nuestro, una abertura a través de la cual se presenta al público, en un espacio pequeño, el resultado de una infinita cantidad de esfuerzos. El

drama antiguo era un *acto* y no un espectáculo: este acto encarnaba provechosamente el insaciable deseo de la muchedumbre.» (Appia, 130). Adolphe Appia, que colaboró intensamente con otro de los revolucionarios del arte del movimiento, Jaques-Dalcroze, imaginaba un teatro basado en el movimiento corporal que, en virtud del ritmo y de la composición espacial, adquiriera una dimensión espiritual.

Por su parte, Georg Fuchs, ardiente defensor de la «re-teatralización del teatro», en un opúsculo titulado *La danza* (1906), denunciaba el desconocimiento del cuerpo por parte del pueblo alemán e instaba a una recuperación de la danza como expresión artística y espiritual por parte de los artistas y de la cultura popular. Muy influido por las ideas nietzscheanas, Fuchs identificó la función de la danza en el teatro con la irrupción de lo dionisiaco: «La danza no puede ser para nosotros más que la experiencia de las fuerzas rítmicas latentes en nuestra corporalidad desbordándose hasta el orgasmo extático» (Fuchs, 1906, 59)<sup>4</sup>.

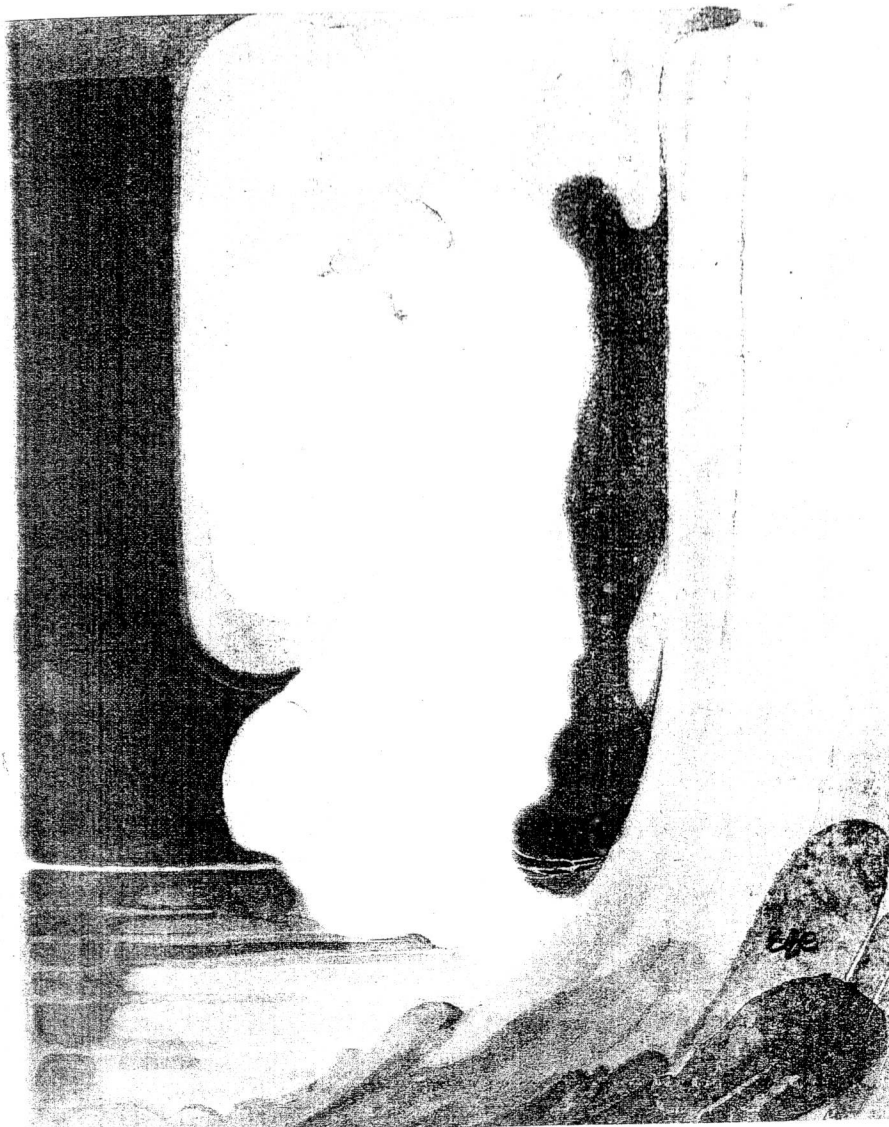
Duncan compartía con estos autores la voluntad de una renovación del teatro asociada al reconocimiento del arte de la danza, compartía igualmente la idea de revalorización del cuerpo en la sociedad y en el arte, y la defensa de lo dionisiaco como dimensión ineliminable de lo artístico y como núcleo original de lo trágico, es decir, de lo teatral. Pero en lo que Duncan pensaba era en una unificación real del arte de la palabra y el arte del movimiento, identificables con los dos principios nietzscheanos, lo apolíneo y lo dionisiaco, en *el espíritu de la música*. Por ello desde los inicios de su carrera manifestó tanto interés por el arte dramático.

A Duncan, en efecto, le fascinaron las grandes actrices y actores. En su primera estancia en Londres tuvo oportunidad de ver a Ellen Terry en *Cymbeline*, dirigida por Henry Irving. Y más tarde quedó impresionada por Eleonora Duse, de quien aprendió esa potencialidad expresiva que puede contenerse en los momentos de aparente calma. Con ambas y con Konstantin Stanislavski tuvo varios encuentros a lo largo de su vida. El maestro ruso, por su parte, creyó reconocer en el trabajo de la Duncan algo similar a lo que él estaba buscando a nivel dramático:

esta clase de motor creador que cada actor ha de saber colocar en su alma antes de salir al escenario. Al tratar de orientarme en esta cuestión, ponía toda mi atención observando a la Duncan durante sus danzas, ensayos y búsquedas, cuando debido al sentimiento que acababa de nacer de ella, cambiaba al principio la expresión del rostro, y luego, con los ojos brillantes,

<sup>4</sup> El panfleto de Fuchs adelanta claramente algunos elementos de la ideología nazi y advierte sobre la complicidad de quienes en Alemania abogaron por la recuperación de la cultura del cuerpo con fines estéticos a partir de las tesis de Nietzsche (Adolphe Appia, Felix Emmel, Adolf Schuler y Ludwig Klagers) y quienes lo hicieron poco más tarde con fines políticos y racistas.

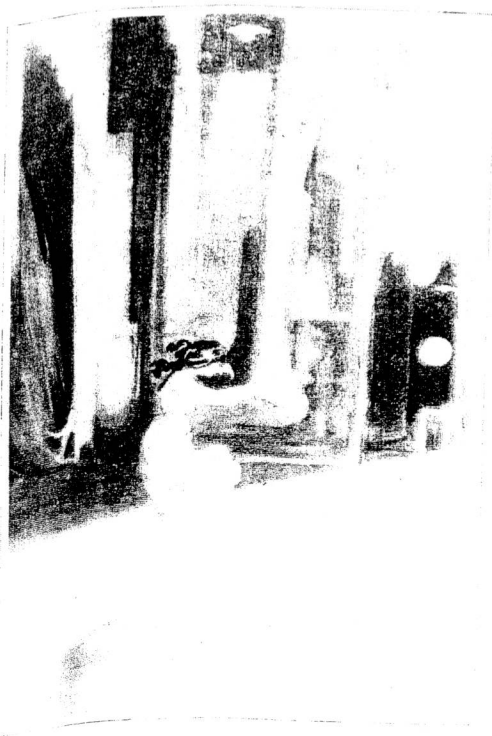
pasaba a revelar y a manifestar todo lo que acababa de brotar en su alma. Resumiendo todas nuestras conversaciones fortuitas sobre el arte, y comparando lo que ella decía con lo que yo mismo hacía, me di cuenta de que los dos estábamos buscando la misma cosa, aunque en distintas expresiones del arte. (Stanislavski, 350)



Isadora Duncan en *Electra*, de Sófocles. Dibujo de Gordon Craig, 1905.

La relación de Duncan con Duse, Stanislavski y Terry estuvo condicionada por su apasionada relación con Craig, hijo de esta última, a quien encontró en Berlín en 1904. Unos meses después Craig escribió su famoso diálogo «El arte del teatro», en el que un experto explicaba a un aficionado la verdadera naturaleza de lo escénico: Craig, al igual que Fuchs y Appia, vinculaba la fundación del «arte del teatro» a su autonomía frente a lo literario y a la definición de un nuevo medio definido no como la suma de diversas disciplinas artísticas, sino como la suma de diversos elementos: acción, palabras, línea, color y ritmo, que el creador escénico podría utilizar en la composición de multitud de espectáculos autónomos.

La tendencia hacia lo *apolíneo* del «arte del teatro» de Craig encontró su complemento perfecto en la tendencia hacia lo *dionisiaco* del «arte de la danza» de Duncan, si bien los dos buscaban el equilibrio de ambos principios. «Artista o no —escribió Craig a su amigo Martin Shaw a propósito de Duncan— es un ser maravilloso: belleza, naturaleza y *cerebro*.» La pasión amorosa tuvo mucho que ver con la profunda impresión que le produjo a Craig el trabajo de Duncan en escena:



Isadora Duncan baila a Gluck en Breslau. 1905. Dibujo de Gordon Craig.

Apareció saliendo entre unos pequeños cortinajes que no eran mucho más altos que ella misma; emergió y se acercó al lugar donde un músico, de espaldas al público, estaba sentado frente a un gran piano; el músico acababa de concluir un breve preludio de Chopin cuando ella entró, y después de dar cinco o seis pasos se detuvo al lado del piano, completamente inmóvil - uno hubiera podido contar hasta cinco o hasta ocho, y entonces se oyó la voz de Chopin en un segundo preludio o estudio - ejecutado suavemente, y hasta el fin - ella no se había movido en absoluto. Entonces dio un paso atrás o al costado, y la música recomenzó, mientras ella se movía antes o después de los compases. Sólo se movía, no giraba ni hacía nada de lo que ciertamente hubieran hecho una Taglioni o una Fanny Eissler. Hablaba su propio idioma, sin repetir a ningún maestro de ballet, y por eso conseguía moverse como nadie había visto moverse antes a otra bailarina.

La danza concluyó, y de nuevo ella permaneció totalmente inmóvil. No hubo reverencias, ni sonrisas, nada en absoluto. Luego nuevamente la música, y ella huye, y la música entonces la persigue, pues Isadora se le ha adelantado.

¿Cómo sabemos que ella está hablando su propio idioma? Lo sabemos porque vemos su cabeza, sus manos, gentilmente activas, lo mismo que sus pies, y su persona entera.

Y si está hablando, ¿qué dice? Nadie podría explicarlo verazmente, pero ninguno de los que estaban allí tuvo un atisbo de duda. Sólo podemos afirmar que ella estaba diciendo al aire precisamente las cosas que deseábamos escuchar y que hasta el momento en que ella llegó nunca habíamos soñado que podíamos oír; y ahora las hemos oído, y esto provocó en nosotros un desusado estado de alegría; y yo... yo estaba sentado, inmóvil y mudo. (Craig, 191)

Duncan ayudó a Craig durante muchos años. Medió constantemente entre Craig y Duse en la producción de *Rosmersholm* (1907) y lo puso en contacto con Stanislavski, posibilitando así la producción de *Hamlet* (1912) en el Teatro del Arte de Moscú. Después, Duncan se convirtió en una de las principales patrocinadoras de los proyectos de Craig en Florencia. Incluso pudo haber tenido una influencia decisiva en las ideas de Craig: éste, poco después de conocerla, escribió a su amigo Martin que los actores debían «dejar de *hablar* y limitarse a *moverse* si es que quieren devolver el arte a su antiguo lugar. Actuar es Acción: la Danza es la poesía de la Acción». (Craig, 199)

Las palabras podían haber sido pronunciadas por Duncan, quien no dudó en recrear la antigua tragedia empleando exclusivamente el movimiento como lenguaje. Una primera tentativa la realizó durante su primera estancia en Grecia en 1903: allí, impresionada por la música bi-





Isadora y el coro de muchachos cantores bizantinos. Berlín, 1904.

zantina y los *Misterios de Eleusis*, decidió componer una versión de *Las suplicantes* con diez muchachos griegos que, vestidos con túnicas de colores, cantaban los coros de Esquilo mientras ella bailaba. Herman Bahr, que tuvo oportunidad de ver una representación en Viena, se interesó por la coreografía y escribió una crítica muy favorable.

Después, las tentativas de recuperación del *teatro musical* antiguo estuvieron siempre mediadas por la ópera. Una segunda aproximación importante al mundo del teatro fue su colaboración en la producción de *Tannhäuser*; en Bayreuth, a invitación de Cosima Wagner. Hay que recordar que Wagner había servido de inspiración a Nietzsche para la escritura de *El nacimiento de la tragedia* y que el propio Wagner había denunciado la compartimentación de la tragedia griega (en retórica, escultura, pintura y ópera) como causa de la decadencia del teatro y síntoma de la decadencia de la sociedad. Duncan acepta con entusiasmo la idea de colaborar en la construcción de la obra de arte total wagneriana, entendiéndolo que su danza era mucho más adecuada que el ballet para la representación del sueño wagneriano de la «Bacanal» de *Tannhäuser*.

A pesar de su admiración por Wagner, Duncan le reprochaba el que se hubiera olvidado del coro. Por eso, prefirió buscar la recuperación de

la tragedia antigua en las obras musicales de Monteverdi y, sobre todo, de Gluck. Empleó varios años desarrollando tres tragedias griegas completas o casi completas: *Ifigenia en Táuride* (1914-15), *Ifigenia en Aulis* (1905-1915) y *Orfeo* (1900-1915). Para las tres eligió las partituras musicales de Gluck, adaptándolas libremente, incluso extrayendo fragmentos de unas para añadirlas a otra. El crítico del *Times* subrayó la brillantez del dispositivo escénico: «La sugestiva iluminación, la música, el vestuario y los agrupamientos estaban dispuestos con el fin de conseguir el efecto atmosférico que acompaña todas las producciones de la señorita Duncan» (Daly, 152). Pero lo más destacable del proyecto fue sin duda la danza de las Furias.



*Ifigenia*. Xilografías de Craig. 1907-1909.

Las Furias eran simultáneamente los condenados y sus torturadores, almas perdidas que se esforzaban dolorosamente por sostener grandes piedras sobre los hombros, mientras sus guardianas vigilan celosamente la entrada que conduce al submundo. [...] Sus movimientos son poderosos pero torpes, con los codos salientes, los dedos como garras, las caras deformadas por la rabia, las bocas abiertas en un grito silencioso. A veces, las manos están sujetas a la espalda, y en otras ocasiones los brazos liberados se retuercen como serpientes frente al intruso. Tienen las rodillas fuertes y flexibles. Todos sus movimientos expresan una fuerza tremenda bajo el imperio de la constricción, y expresan un sentido de dinamismo interior más que exterior. Después que Orfeo pasó entre ellas, renuevan sus ataques con redoblada cólera, pero ahora se manifiesta un sentimiento de desesperación —algo casi patético— en esa cólera. Saben que están derrotadas, pues parece que sienten que el amor ha llevado a Orfeo hasta las puertas del Hades. Y precisamente su incapacidad para amar es lo que las convierte en Furias. Vencidas pero no apaciguadas, en un gesto de ira impotente inclinan la cabeza, como si quisieran golpear el piso, y barren el suelo con los cabellos. (Blair, 218)

Esta coreografía habría de tener gran influencia en la danza moderna por su empleo de la fealdad y de la pesantez con una función expresiva. Se trata probablemente de una de las más brillantes realizaciones de la idea de danza como coro trágico a la que Isadora Duncan vinculó la posibilidad del «arte de la danza».

#### ESCUELAS, GUERRAS Y REVOLUCIONES

La plena realización de la idea de la danza como coro exigía, naturalmente, una multiplicidad de intérpretes, y para ello era preciso que otras bailarinas aprendieran el modo de movimiento *natural* practicado por Duncan. Ésta y otras razones la llevaron a idear su proyecto de escuela, ya definido hacia 1902 y formulado con claridad en 1903 en «La danza del futuro»: «Mi intención es, a su debido tiempo, fundar una escuela, construir un teatro donde un centenar de niñas sean entrenadas en mi arte, que ellas, por su parte, mejorarán.»

La primera escuela Duncan abrió sus puertas en 1904 en una casa del distrito berlinés de Grünewald. La decoró con diversas obras de arte, convencida de que la visión cotidiana de esas imágenes de belleza moldearía la sensibilidad de las niñas y afectaría la naturaleza de sus movimientos: reproducciones de vasos y relieves clásicos con escenas de danzas infantiles, un bajorrelieve de Luca della Robbia, los *Niños bailando* de Donatello... En cuanto a su metodología docente, Duncan apostó por la gimnasia:



Elizabeth Duncan con Margot, Maria, Anna e Irma / Lisa y Temple / Anna e Irma.  
Fotos: Paul Berge, 1908.

La gimnasia debe ser la base de toda educación física. Es necesario llenar el cuerpo de luz y de aire. Es esencial dirigir su desarrollo metódicamente. [...] La naturaleza de estos ejercicios diarios es hacer del cuerpo, en cada grado de su desarrollo, un instrumento tan perfecto como sea posible, un instrumento para la expresión de aquella armonía que, evolucionando y cambiando a través de todas las cosas, está dispuesta a penetrar en el ser preparado para ello. (*Mi vida*, 189)

Ahora bien, la gimnasia fue concebida por Isadora siempre como un medio para un fin espiritual. John Martin destacó «la insistencia de Duncan en que los ejercicios de sus jóvenes alumnas nunca se redujeran a mero esfuerzo muscular...» Y la propia Duncan se desmarcó en repetidas ocasiones de otras propuestas que basaban la enseñanza del movimiento y el ritmo en la gimnasia, tales como las de Jacques-Dalcroze.

No fue probablemente casualidad que Duncan consiguiera abrir su primera escuela en Alemania, en un momento en que la cultura del cuerpo recibió especial atención en este país. Sin embargo, sus planteamientos eran muy distintos a los de los alemanes, en cuyas ideas se anunciaba la preparación de lo que más tarde habría de ser la educación del cuerpo para las manifestaciones de masas preparadas por los nazis. Cuando Fuchs define en 1906 su proyecto de una escuela de danza y mímica en que los chicos y chicas jóvenes aprendan a entrenar su cuerpo para alcanzar la máxima belleza y expresividad, se refiere negativamente a las danzas griegas y rechaza ese modelo en favor de «un principio y belleza propio de nuestra moderna raza alemana» (Fuchs 1906, 60).

Aunque Isadora Duncan no estaba libre de un cierto racismo, como se aprecia en sus últimos textos, en los que liga su danza a la raza americana (que ella entiende como una mezcla de lo irlandés y lo germánico y depositaria de la herencia griega) y desprecia las danzas *negras* (como africanas) y otras danzas de salón como salvajes, lo cierto es que nunca intentó una educación *en serie* al modo germánico-nazi. Ni siquiera quiso formar a pequeñas *Isadoras*, al menos de forma confesada:

En esta escuela no enseñaré a las niñas a imitar mis movimientos, sino a hacer los suyos propios. No las forzaré a estudiar ciertos movimientos definidos; las ayudaré a desarrollar aquellos movimientos que sean naturales para ellas.

La gimnasia propuesta por Duncan partía de una base sencilla: de ejercicios basados en el caminar, con distintos ritmos, calidades y acentos. Duncan rehuía los códigos como rehuía las verbalizaciones. Y con la

misma energía que rechazó el ballet y la gimnasia reglada, rechazó la educación basada en el lenguaje en favor de una educación basada en la imagen. Así que confió en que la visión de los modelos ideales de belleza ayudaría a las niñas a desarrollar y mostrar «la forma ideal de la mujer». Esto la llevó también a concebir su escuela de danza como un museo viviente, un lugar donde los escultores y pintores pudieran acudir en busca del modelo ideal de belleza, invirtiendo así el trabajo realizado por ella misma y por su hermano en el British o en el Louvre, cuando trataban de encontrar el ideal de belleza en movimiento a partir de las imágenes de los vasos griegos.

A la convocatoria realizada por Duncan en 1904 acudieron decenas de niñas, de las cuales fueron seleccionadas unas veinte, de edades comprendidas entre cuatro y diez años. Sus familias las confiaban a la ar-



Boceto de una escena: Isadora Duncan con sus discípulas, 1907.  
Por Edward Gordon Craig.

tista, quien se comprometía a asumir los gastos de alimentación, alojamiento, vestido, entrenamiento y educación. En realidad no fue Isadora, sino su hermana Elizabeth quien actuó como directora y supervisora de la escuela: mientras Isadora se había entregado a la creación, Elizabeth había dedicado su vida a ofrecer clases de danza y en adelante continuaría entregada a esta tarea. En cuanto a las discípulas, seis de ellas permanecieron con Duncan largo tiempo y asumieron su apellido; se trata de las *Isadorables*: Anna Denzler, Irma Erich-Grimme, Elizabeth (Lisa) Milker, Margot (Gretel) Jehle y Erika Lohmann.

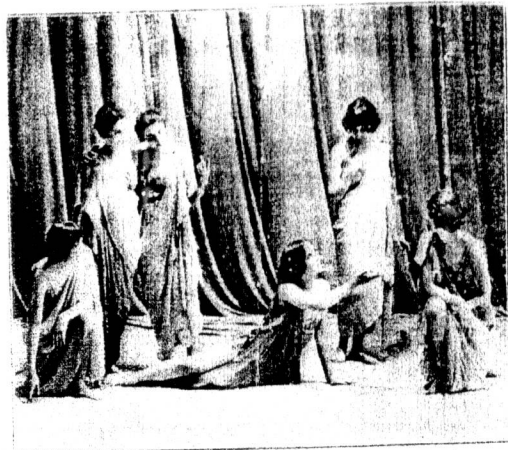
La primera presentación de las niñas en público tuvo lugar el 20 de julio en el Teatro de Ópera Kroll de Berlín. Entre 1906 y 1907 actuaron en diferentes lugares de Alemania con programas consistentes en «ron-dós» y «musettes» y danzas con música de Corelli, Couperin, Scarlatti y viejos aires franceses. Hasta que estas presentaciones fueron prohibidas debido al vestuario: las niñas —escribió un crítico que asistió al Theater Westens en Berlín— estaban «tan brevemente vestidas que el sentido de modestia de las pequeñas, que aún son menores, no se encontraba protegido».

La escuela de Grünewald cerró en 1908, a causa de problemas económicos y al hostigamiento de la censura. Las niñas volvieron con sus familias, a excepción de las seis *Isadorables*, que siguieron a su maestra a París, donde esta trató en vano de fundar una nueva escuela. Lo conseguiría seis años más tarde, en 1914, cuando su amante y mecenas Paris Singer puso a su disposición una casa en Bellevue. Aunque la duración de esta segunda escuela fue mucho más breve que la de la primera, apenas siete meses, Duncan vio realizada al menos su idea del «museo viviente», ya que numerosos pintores y escultores acudieron a ella en busca de modelos de belleza.

Desencadenada la primera guerra mundial, Isadora se trasladó con sus alumnas fieles a Estados Unidos. El 3 de diciembre de 1914 se presentó en el Carnegie Hall en compañía de Anna, Irma, Lisa, Theresa, Erik y Margot. Una de las piezas presentadas allí, el *Ave María*, de Schubert, ha sido considerada como una de sus grandes creaciones:

En la versión colectiva, cada niña se adelanta, avanzando el pecho. Los brazos se abren y después se cierran sobre la cabeza, las muñecas se cruzan, como el movimiento de las grandes alas angélicas. La acción es tan sencilla y discreta que cuando, en el tercer verso de la canción, cada danzarina de pronto eleva la rodilla en un brinco, parece una súbita liberación o elevación del espíritu. El cuerpo y los brazos realizan gestos de adoración y humildad hacia la Virgen y el Niño, pero los movimientos son tan enérgicos que la humildad a lo sumo parece un gesto de ternura, no de rebajamiento. Hacia

SYMPHONY HALL  
Monday Afternoon, March 27th



THE  
**ISADORA DUNCAN DANCERS**  
AND  
**BERYL RUBINSTEIN**  
*Pianist*

La gira de las Isadorables en Estados Unidos, 1918-1920.

el final, los pies se mueven con mucha rapidez y agilidad (como los pies de las Silfides), aunque los ángeles se desplazan doblando los dedos, no en punta, mientras los brazos se elevan lentamente. No hay nada indeciso o sentimental en estos gestos, son propios de Miguel Ángel e inmensos. (Blair, 253)

Conforme avanza el conflicto bélico, el arte de Duncan va adquiriendo un tono más político. Dos años más tarde volvió a presentarse en Nueva York con un programa que incluía la «Redención» de César Frank, la *Patética* de Chaikovski y *La Marsellesa*, de Claude-Joseph Rouget de Lisle. La presentación en París de este programa, ante un público de artistas, músicos, actores, intelectuales y figuras públicas, como el Marqués de Polignac, Otto H. Kahn, Mayor Mitchell, Gertrude Atherton, Anna Pavlova y la señora Dana Gibson, fue acogida con una gran ovación.



En 1915, Duncan explicó a un periodista del *New York Tribune* que *La Marsellesa* era algo más que una llamada a las armas: se trataba de la determinación humana de nunca sucumbir, nunca rendirse. Duncan combinaba así su defensa de la libertad con su resolución a no dejarse vencer anímicamente después de la trágica muerte de sus dos hijos. Fue precisamente la nueva imagen pública de Duncan, la de madre sufriente (que desplazó a la de mujer sexualmente libre) la que le permitió encarnar el símbolo de la nación ante el público, apropiándose entre otras de la imagen de «la libertad guiando al pueblo» de Delacroix.

Con *La Marsellesa* Duncan encontró un punto de equilibrio entre ese énfasis en el individualismo radical, de filiación whitmaniana, y el sentido de la responsabilidad social, que la llevó a entregarse a causas justas, como su colaboración directa en la campaña en favor de los damnificados albaneses o sus sacrificios posteriores por mantener la escuela en el país de los soviets. En *La Marsellesa* coincidían también su idea revolucionaria entendida en términos de liberación del cuerpo



*La Marsellesa.*

(sin atender a diferencias sociales) y la complicidad con las elites artísticas, intelectuales, pero también económicas, de la que dependía la consideración de su danza como arte.

A partir de este momento, a Duncan se le complicaron las cosas, ya que su toma de postura en favor de la nueva revolución, la soviética, no tardaría en mostrarse contradictoria con ese individualismo y elitismo inherente a su propuesta artística. Duncan celebró el triunfo de la revolución soviética con una representación en la Metropolitan Opera House el 28 de marzo de 1917, y poco después añadió a su repertorio otro solo alegórico, la *Marcha eslava*, de Chaikovski, que alcanzó tanto éxito como *La Marsellesa*.

Duncan contempló la revolución como un proceso histórico en que lo político y lo estético aparecían íntimamente unidos. La contempló, sobre todo, como un proceso de liberación, que ella leyó más desde las posiciones de Beethoven o Nietzsche que desde las de Marx y Lenin. De modo que para ella no había contradicción entre sus ideales whitmanianos y sus simpatías bolcheviques, como no la había entre *La Marsellesa* y la *Marcha eslava*.

Pero sobre todo Duncan vio en el nuevo estado soviético la posibilidad de realizar finalmente su sueño de la escuela, ya no con seis o veinte niñas, sino tal como había confiado en 1911 al periodista Michel George-Michel:

No quiero cincuenta, ni quinientos, sino cinco mil alumnos. El arte es juego, es arte, salud, alegría y poesía. ¡Desearía que todo el mundo bailara conmigo! Y que todos, con sus idiosincrasias, sus desilusiones y sus pasiones, vivieran conmigo para disfrutar de una existencia más placentera.

El proyecto de escuela en Moscú tiene una dimensión más social que estética. A Duncan ya no le interesa tanto formar bailarinas, sino explorar las posibilidades de la danza como medio educativo. Está convencida de que todos los métodos de enseñanza, incluso aquellos basados únicamente en la memorización y el aprendizaje técnico, moldean el carácter, y propone en consecuencia un método educativo que moldee el carácter en el ritmo, la belleza y la libertad.

En sus propuestas a los responsables políticos rusos insiste constantemente en la primacía de la imagen y el movimiento sobre la palabra y el concepto y, apoyándose en las reflexiones plasmadas por Rousseau en *Emilio*, defiende la necesidad de que la educación de los niños comience por la música y la danza y no por la escritura y la lectura. Se trata de moldear el carácter del niño no apelando al intelecto, sino a los sentidos: «su ojo es educado para apreciar el movimiento,

su oído es educado para apreciar el tiempo y la armonía y su tacto es desarrollado para conducirles al conocimiento de la existencia de todo su cuerpo». (Terry, 94)

A pesar del entusiasmo con que Isadora Duncan aceptó la invitación de Lunacharski, tampoco el gran sueño de la escuela pudo en esta ocasión verse realizado: la difícil situación económica y las reticencias de las autoridades culturales y educativas a las innovaciones propuestas por Duncan se encargaron de impedirlo. Ella dedicó enormes esfuerzos al mantenimiento de su escuela y realizó un gira en condiciones materiales terribles con el fin de recaudar fondos. En una de las cartas enviadas el 10 de julio de 1924 a Irma Duncan, se lee:

Valor, el camino es largo, pero al final veo la luz. Estos niños de túnicas rojas [los alumnos] son el futuro. De modo que es bueno trabajar para ellos. Rotura la tierra, siembra la semilla, y prepárate para la nueva generación que expresará el nuevo mundo. ¿Acaso es posible hacer otra cosa? En ti veo el futuro. Está *allí* y aún bailaremos la *Novena Sinfonía*.

Duncan aún compuso una serie de danzas basadas en siete canciones revolucionarias, en las que expresaba con una fuerte carga emocional los sufrimientos que la revolución exigía y la persistencia del espíritu revolucionario sobre el sacrificio y la muerte. Sin embargo, su aventura soviética acabaría pronto. Duncan abandonó Moscú definitivamente en 1924.

Un año antes se había despedido también de Estados Unidos. En su última gira americana, en compañía de su marido, Esenin, Duncan había presentado un programa de danzas de calidad escultórica, una serie de solos en los que la bailarina se acercaba a esa «divina presencia» que tanto había admirado en Eleonora Duse: esa tremenda fuerza de movimiento dinámico comunicado por medio de la quietud. Sin embargo, la realización artística de Duncan estuvo empañada por el hostigamiento de las autoridades (que retuvieron durante días a Duncan y Esenin en el puerto de Nueva York antes de permitir su desembarco), la crítica y los gerentes teatrales. A ninguno de ellos les gustaba la claridad con que Duncan exponía sus ideas revolucionarias, tanto en declaraciones como en conferencias incluidas en los recitales, ni el uso constante de telas rojas en sus danzas. Sin embargo, Duncan nunca se declaró bolchevique, ella seguía hablando de la revolución en términos poéticos: «Hay una nueva idea de vida ahora —declara a un periodista del *New York Times* el 15 noviembre 1922—. No es la vida hogareña. No es la vida familiar. No es patriotismo, sino la Internacional».

Aunque la gira hubo de ser finalmente suspendida, Duncan se presentó una última vez en el Carnegie Hall con obras de Wagner, «La cabalgata de

las Valquirias» (*La valquiria*), «La entrada de los dioses en el Valhalla» (*El oro del Rin*), la «Liebestod» (*Tristán e Isolda*) y la «Bacanal» (*Tannhäuser*), así como algunos valeses y la *Marcha militar* de Schubert. Al despedirse de Nueva York, declaró:

No soy anarquista ni bolchevique. Mi marido y yo somos revolucionarios. Todos los genios dignos de ese nombre lo son. Adiós, Estados Unidos. Jamás volveré a verte.

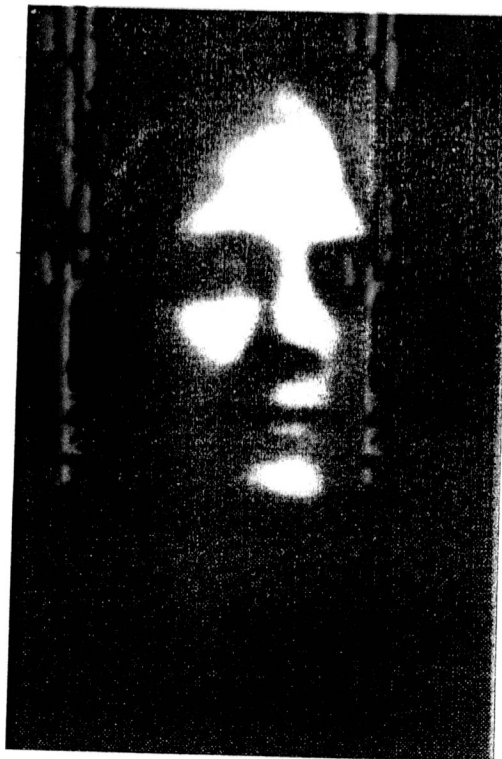
Frustrado su proyecto revolucionario, cerrada su escuela, voluntariamente exiliada de América, Duncan dedicó sus últimos años a la escritura de su autobiografía y a la redacción y reelaboración de numerosos artículos, entre ellos el último de los incluidos en este libro «I see America dancing», en el que declara el amor al paisaje y a la poesía de una nación que repetidamente le ha manifestado su incomprensión.

El amor volverá a ser en los últimos años el tema recurrente del pensamiento de Duncan, una vez perdida la esperanza revolucionaria. Para ella el amor es lo único realmente necesario, ser capaz de amar como amaron Cristo y Buda, también Lenin, y justifica la escritura de su autobiografía como un intento de convencer a la gente de la necesidad de abandonar el amor egoísta y entregarse a ese amor generoso que las madres bien comprenden: «es como amar nuestros propios brazos y nuestras propias piernas; es sencillamente amar una parte de una misma.»

#### EL LEGADO DE ISADORA DUNCAN

En los años veinte, surgieron muchas voces críticas hacia el arte de Duncan: el exceso de peso, la politización de sus piezas y la asimilación por el ballet u otras bailarinas de las ideas originalmente propuestas por ella, motivaron numerosos comentarios despectivos. Es el caso de Balanchine, en Nueva York, o de Igor Schwezof, en Moscú. Para el ruso, Duncan no era más que una bailarina mediocre, que había desarrollado un «estilo personal», justificado por una «falsa filosofía y un clasicismo espurio»: «Duncan puede, o no puede, haber traído regalos inestimables a la danza, pero cometió un gran crimen: abrió el teatro al diletante...»

La insistencia en la libertad y en la naturalidad daban pie, en efecto, a que cualquiera se sintiera capaz de intentar la creación de una danza, sin pasar previamente por un entrenamiento técnico: los bailarines formados durante años en la dura disciplina y los códigos del ballet veían con especial preocupación que algo surgido de forma *natural* pudiera alcanzar el mismo reconocimiento que los logros de su *arte*.



Fotografía de Arnold Genthe.

En la misma línea que Schwezof, aunque en un tono menos despectivo, el crítico norteamericano John Martin insistía en que el movimiento físico desarrollado por la «danza romántica» carecía completamente de técnica: «Si la bailarina sentía profundamente, si se hallaba conmovida por la música, y podía mantener más o menos el ritmo, no importaba mucho lo que su cuerpo hiciera» (Martin, 25). Martin no contraponía a Duncan y St. Denis con el ballet, sino con la nueva danza moderna, nacida, según él con Martha Graham y Doris Humphrey.

La propia Martha Graham, sin embargo, se mostró algo más respetuosa hacia la aportación de Duncan. Tras presenciar una exhibición de las *Isadorables* en 1919 en Nueva York, comentó que lo que había visto «poseía una cualidad natural y al mismo tiempo un cierto formalismo», algo que le había llegado emocionalmente, «no sólo sensorialmente, sino de un modo más profundo». La impresión emocional y espiritual estaría entonces apoyada «en un cierto formalismo», es decir, en un cierto lenguaje y en una cierta técnica.

Aunque Duncan siempre insistió en que la educación debía dirigirse al espíritu y no meramente a los músculos o los sentidos y que la creación debía buscar la comunicación anímica y no apoyarse meramente en la disciplina física, siempre se defendió con contundencia de quienes la acusaban de carecer completamente de técnica. La naturalidad lograda por Duncan en sus danzas no podía ser, a juicio de numerosos testigos directos de sus danzas, fruto de la inspiración o la espontaneidad, sino de una técnica desarrollada para conseguirla. Duncan se habría propuesto entonces una tarea similar a la que Stanislavski había abordado en el ámbito del arte dramático, si bien en el caso del ruso con una consciencia y un desarrollo mucho más sistemático: es decir, encontrar los resortes técnicos que permitieran a la bailarina o al actor dramático *representar* la naturalidad en escena.

Otra de las pioneras de la danza moderna, Helen Tamiris, salió también en defensa de Duncan, negando que esos movimientos simples pudieran ser hechos por cualquiera: nadie, en efecto, podía haber conmovido de tal manera al público con el movimiento diseñado para la *Patética*, consistente en un único acto físico, la elevación desde el suelo hasta la postura erecta con los brazos extendidos, si no estuviera apoyada en cierto dominio técnico del cuerpo.

Sus discípulas confirmaron también esta idea, al asegurar que no era nada fácil ejecutar los movimientos «sencillos» de Duncan. A esta dificultad se añadía el escaso talento pedagógico de la bailarina, su incapacidad y su incapacidad de verbalizar las indicaciones o consejos técnicos. Sin embargo, esto no impidió que las *Isadorables* reconocieran la aportación técnica y lingüística de su maestra, codificada en gran parte tal vez por su hermana Elizabeth y por ellas mismas. En *La técnica de Isadora Duncan*, Irma Duncan argumentaba que Isadora había descubierto una «Ciencia del Movimiento», que permitía guiar el cuerpo de forma natural a través de una sucesión ordenada de ejercicios. Usando movimientos simples, Duncan enfatizaba el ritmo, lo desarrollaba de lo simple a lo complejo, y proponía que las variaciones rítmicas fueran usadas como un vocabulario en sí. A diferencia del ballet, construido sobre las cinco posiciones básicas, la base de la técnica de Duncan es el movimiento, más concretamente el caminar: a partir del caminar se desarrolla el correr, el saltar, etc.

Lo que resulta evidente, en cualquier caso, es que la eficacia de la supuesta técnica de Duncan tiene grandes limitaciones, y que, si bien a ella le sirvió para la creación de coreografías que causaron general admiración, fue muy poco productiva para la generación de trabajos posteriores interpretados por otras bailarinas, incluidos los de las *Isadorables*. Su influencia en la danza contemporánea habría tenido más que ver

con su estilo que con su técnica, más con las actitudes o las ideas que con los procedimientos o las realizaciones concretas.

Duncan habría influido sobre el ballet por la creación de danzas sin argumento o puras y su uso de la gran música; así la coreografía de Massine sobre la *Séptima* de Beethoven o la de Balanchine sobre la *Sinfonía en do* podrían encontrar su precedente directo en las danzas beethovenianas de Duncan. Pero el más claro enlace entre Duncan y la tradición del ballet lo constituye Michel Fokine. Éste había asistido a los primeros recitales de Duncan en Rusia en 1904 en compañía de Diaghilev. «Conocí muy bien a Isadora en San Petersburgo —escribió Diaghilev en una carta fechada el 17 de febrero de 1926—, y vi sus primeras representaciones en compañía de Fokine. Fokine estaba loco por ella, y la influencia de Duncan sobre él fue el cimiento de toda su creación.» También Stravinski, quien cuestionaba la supuesta *musicalidad* de la danza de Duncan, subrayó en una entrevista concedida en 1961, que lo importante era la enorme influencia que su movimiento y su música habían tenido en Fokine. Éste creó una coreografía directamente inspirada en las danzas de la americana, *Eunice* (1907), en la que, según la bailarina Tamara Karsavina (otra admiradora de Duncan), Pavlova y el cuerpo entero de ballet actuaban descalzos, o más bien «fingiendo» que estaban descalzos, ya que sobre las mallas aparecían los dedos dibujados con lápiz con la intención de sugerir la ilusión de los pies desnudos.

Para Fokine, la principal aportación de Duncan al arte de la danza fue la de haber «recordado la belleza del movimiento simple»:

Duncan demostró que todos los movimientos primitivos, sencillos y naturales —un simple paso, correr, girar sobre los dos pies, un saltito sobre un pie— son mucho mejores que toda la riqueza de la técnica del ballet, si ésta nos obliga a sacrificar la gracia, la expresividad y la belleza. (Blair, 363)

A través de Fokine, la influencia de Duncan llegó a los coreógrafos ingleses Antony Tudor y Frederick Ashton, quien le rindió un homenaje explícito en *Cinco valsos de Brahms al modo de Isadora Duncan*.

Menos reconocible resulta, en cambio, la influencia de Duncan en la danza moderna. A lo más que podríamos llegar es a reconocer ciertas ideas intuitivas por Duncan y realizadas de forma programática por otras coreógrafas. Así, en la *Danza de las Furias*, por el recurso a la fealdad y la calidad de los gestos, podría reconocerse un precedente del expresionismo de Mary Wigman. El uso del suelo en la *Patética* de Chaikovski adelanta la práctica posterior de Martha Graham. Los temas políticos y sociales de algunas danzas como *La Marsellesa* o la *Marcha eslava* reaparecen en *Totentanz* de Wigman o *La mesa verde* de

Joos. Y la idea del movimiento fluido y continuo es visible en el trabajo de Doris Humphrey, especialmente en su *Aria para la cuerda de Sol* de Bach.

No obstante, habría que reconocer que la conexión entre Duncan y Graham o Humphrey, por ejemplo, es mucho menor que la existente entre Laban y Wigman o Joos, o la existente entre Graham y Cunningham o entre Humphrey y Limón. A pesar de sus repetidos intentos, Duncan *no creó escuela*, no tuvo discípulas de talento que continuaran su obra y la adaptaran a las nuevas exigencias creativas. Por ello, su legado no puede buscarse en la reconstrucción de una línea filial, tal como ella habría deseado, sino en la vitalidad de sus ideas: la reivindicación de la danza como arte y la búsqueda de un diálogo con las otras artes, el descubrimiento del cuerpo libre en conexión con el ritmo de la naturaleza, la vinculación entre la liberación corporal, la liberación personal y la liberación social (de la mujer / del oprimido), la interpenetración de amor y creación, de amor y composición, y la búsqueda en la literatura, en la filosofía y en la ciencia de un pensamiento que sirva de base para la formulación de una nueva reflexión sobre el arte, la mujer y la sociedad directamente emanada de la experiencia del cuerpo.



## BIBLIOGRAFÍA

### TEXTOS DE ISADORA DUNCAN

- My Life*, Nueva York, Liveright, 1927 [ed. cast.: *Mi vida*, Madrid, Debate, 1993].
- Écrits sur la danse*, París, Éditions du Grenier, 1927.
- The art of the dance* [1927], edición e introducción de Sheldon Cheney, Nueva York, Theatre Arts Books, 1969.
- Isadora speaks*, edición e introducción de Franklin Rosemont, San Francisco, City Lights Books, 1981.

### ENSAYOS SOBRE ISADORA DUNCAN

- BLAIR, Frederika, *Isadora*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1989.
- DALY, Ann, *Done into Dance: Isadora Duncan in America*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- DESTI, Mary, *The untold story. The life of Isadora Duncan 1921-1927*, Nueva York, Liveright, 1929.
- DUNCAN, Irma, *Duncan Dancer: An Autobiography*, Middleton, Wesleyan University Press, 1966.
- , *The Technique of Isadora Duncan*, Nueva York, Kamin, 1937.
- y MACDOUGALL, Allan Ross, *Isadora Duncan's Russian Days and her last years in France*, Londres, Victor Gollancz, 1929.
- LEVER, Maurice, *Isadora*, Barcelona, Circe, 1989.
- LOEWENTHAL, Lillian, *Isadora. The legend & legacy of Isadora Duncan*, Pennington, Dance Horizons Book, 1993.

- MACDOUGAL, Allan Ross, *Isadora. A revolutionary in Art and Love*, Nueva York, 1960.
- MCVAY, Gordon, *Isadora and Esenin*, Ann Arbor, Ardis, 1980.
- NEHUMCK, Nadia Ch., *Isadora Duncan: the dances*, Washington D.C., National Museum of Women in the Arts, 1994.
- SAVINIO, Alberto, *Isadora Duncan*, Nueva York, Rizzoli, 1979.
- SCHMIDT, Jochen, *Isadora Duncan: «Ich sehe Amerika tanzen»*, Munich, List Taschenbuch Verlag, 2000.
- SEROFF, Victor, *The real Isadora*, Londres, Hutchinson, 1972.
- STEEGMULLER, Francis (ed.), *Your Isadora: The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig Told Through Letters and Diaries*, Nueva York, Random House, 1974.
- STOKES, Sewell, *Isadora Duncan: An Intimate Portrait*, Nueva York, Brentano's, 1928.
- TERRY, Walter, *Isadora Duncan: Her life, her art, her legacy*, Nueva York, Dodd, Mead & Company, 1963.
- WALKOWITZ, Abraham, *Isadora Duncan in her Dances*, Girard, Halde-  
man-Julius, 1950.

#### BIBLIOGRAFIA UTILIZADA EN LA INTRODUCCION

- APPIA, Adolphe, *La Música y la puesta en escena / La obra de arte vi-  
viente*, Madrid, A.D.E., 2000.
- BANES, S., *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Hannover, Wes-  
leyan University Press, 1977 (1987).
- BARIL, Jacques, *La danza moderna*, Barcelona, Paidós, 1987.
- CRAIG, Edward Gordon, *El arte del teatro*, México, UNAM-GECSA, 1987.
- , *Gordon Craig: The story of his life*, Nueva York, Limelight, 1985.
- FUCHS, Georg, «Der Tanz», Stuttgart, Strecker & Schröder, 1906, reprodu-  
cido fragmentariamente en Klaus Lazarowicz y Christopher Balme,  
*Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, Reclam, 1991.
- , *Die Revolution des Theaters*, Munich/Leipzig, Georg Müller, 1909.
- FULLER, Loie, *Fifteen years of a dancer's life*, Londres, Herbert Jenkins, 1913.
- GRAHAM, Martha, *Martha Graham. La memoria ancestral*, Barcelona,  
Circe, 1995.
- GRANDE, M<sup>a</sup> Ángeles, *La noche esteticista de Edward Gordon Craig: Poé-  
tica y práctica teatral*, Universidad de Alcalá, 1997.
- MCDONAGH, D. *The Rise & Fall & Rise of Modern Dance*, Chicago, Chica-  
go Review Press, 1990.
- MARTIN, John, *The modern dance* [1933], Princeton, NJ, Horizon, Hori-  
zons/Princeton Book Company, 1989.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1972.
- , *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1973.
- SANCHEZ, José A., *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994 (<sup>2</sup>1999, edición corregida y aumentada).
- SANCHEZ, José A., *La escena moderna. Antología de manifiestos y textos sobre teatro de vanguardia*, Madrid, Akal, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona, Orbis, 1985.
- SIEGEL, Marcia B., *The shapes of change. Images of American Dance*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1979.
- STANISLAVSKI, Konstantin, *Mi vida en el Arte*, Buenos Aires, Quetzal, 1988.
- WHITMAN, Walt, *Canto a mí mismo y otros poemas*, selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997.

#### SOBRE ESTA EDICION

Se publican en esta edición todos los textos aparecidos en *Écrits sur la danse* y en *The Art of the Dance*, a excepción de aquellos incluidos al final de este último libro procedentes de *My Life*. Dado que muchos de los textos fueron publicados en diversos idiomas y que Duncan reutilizó fragmentos manuscritos, cartas o declaraciones para posteriores publicaciones, las versiones francesa e inglesa difieren tanto en los títulos como en la ordenación de los fragmentos. En los casos en que el editor americano advierte estar traduciendo del francés, he mantenido la versión francesa. Y lo mismo para aquellos textos con fecha de publicación muy próxima a la de escritura. En otros casos, he recurrido a una reordenación de los fragmentos de acuerdo a un criterio cronológico y temático. Se han incluido además algunos textos procedentes de *Isadora Speaks*, libro en que se recogen cartas, declaraciones y pensamientos breves que no fueron publicados en ninguno de los dos primeros libros.

Este trabajo ha sido realizado en la Universidad de Castilla-la Mancha, con la colaboración de los responsables del Servicio de acceso al documento de la Biblioteca de Campus de Cuenca.

ESCRITOS SOBRE DANZA

## EL PLACER\*

Esta tarde os hablo como una egoísta y como una persona con una idea fija, la idea a la que he dedicado toda mi vida, por la que he vivido de modo tal, amado de modo tal, pensado de modo tal, que creo ser capaz de interpretar su interés y su belleza para vosotros.

El pasado verano en Newport le pregunté al honorable C.D. [Chauncey Depew] cuál era el objeto de esta sociedad, y me contestó: «el placer». Entonces me observé a mí misma. Y vi mujeres hermosas, niñas encantadoras, grandes hombres, y me dije que si el objeto de esta sociedad es el placer, debe ser el placer más elevado, el más exquisito posible, un placer que, constituyendo un disfrute para su tiempo, sea también progresión inconsciente, como cuando se escucha la música: mientras el cuerpo es feliz con el ritmo del sonido la mente progresa con el pensamiento de los maestros. Creo que he encontrado un nuevo método para que la sociedad traduzca esta progresión feliz. Al igual que el músico utiliza el violín y el cantante la voz para comunicarnos el más elevado pensamiento, yo uso el instrumento más grande de todos, el cuerpo humano, y su lenguaje, que es el movimiento.

Llegué a esta idea por primera vez cuando era niña, al contemplar una reproducción de la *Primavera* de Botticelli que colgaba sobre una estantería. Me di cuenta del maravilloso movimiento que contenía aquella pintura y cómo cada figura, por medio del movimiento, contaba una historia sobre su nueva vida. Y después, cuando mi madre tocaba la *Canción de*

---

\* Fragmento sin título. Es el texto más temprano conservado de Isadora Duncan, procede de un cuaderno de notas, sin puntuación, de una conferencia en Nueva York, 1898 ó 1899, antes de su primer viaje a Europa. [N. de E.]

*Primavera* de Mendelssohn, como por un impulso de amable viento, las margaritas del césped empezaron a agitarse y las figuras del cuadro a moverse, y las tres Gracias, con sus brazos enroscados juntos...



Tinta y acuarela por Antoine Bourdelle.

## LA DANZA DEL FUTURO\*

Una vez una mujer me preguntó por qué bailo con los pies desnudos y yo le respondí: «Madam, yo creo en la religión de la belleza del pie humano». La señora respondió, «Pero yo no», y dije, «Pues debería, Madam, porque la expresión y la inteligencia del pie humano es uno de los más grandes triunfos de la evolución del hombre». «Pero», dijo la señora, «yo no creo en la evolución del hombre»; a lo que yo repliqué, «Mi tarea ha llegado a su fin. La remito a mis más admirados maestros; el señor Charles Darwin y el señor Ernst Haeckel». «Pero», dijo la señora, «yo no creo en Darwin y en Haeckel». En este punto no se me ocurrió nada más que decir. Por lo que pueden ver que, para convencer a la gente, soy de poco valor y más bien no debería hablar. Pero he sido sacada del retiro de mi estudio, y aquí estoy, temblorosa y balbuciente ante un público, porque se me ha pedido que pronuncie una conferencia sobre la danza del futuro.

Si indagamos en el verdadero origen de la danza, si vamos a la naturaleza, encontraremos que la danza del futuro es la danza del pasado, la danza de la eternidad, y ha sido y siempre será la misma.

El movimiento de las olas, de los vientos, de la tierra está siempre en la misma duradera armonía. No se nos ocurre plantarnos en la playa y preguntarle al océano cuál era su movimiento en el pasado y cuál será su movimiento en el futuro. Nos damos cuenta de que el movimiento propio de su naturaleza es eterno a su naturaleza. El movimiento de los animales y pájaros libres está siempre en correspondencia con

---

\* Conferencia pronunciada en Berlín en 1903. Publicada en Leipzig por Eugen Diederichs ese mismo año y en Estados Unidos en 1909 con el título de «La danza». [N. de E.]

su naturaleza, con las necesidades y deseos de esa naturaleza y su correspondencia con la naturaleza terrestre. Sólo cuando se pone a animales libres bajo restricciones falsas es cuando pierden el poder de moverse en armonía con la naturaleza y adoptan un movimiento expresivo de las restricciones que se les ha impuesto.

Así ha ocurrido con el hombre civilizado. Los movimientos del salvaje, que vivía en libertad, en contacto constante con la naturaleza, eran incondicionados, naturales y hermosos. Sólo los movimientos del cuerpo desnudo pueden ser perfectamente naturales. El Hombre, llegado al fin de la civilización, tendrá que volver a la desnudez, no a la desnudez inconsciente del salvaje, sino a la desnudez consciente y reconocida del Hombre maduro, cuyo cuerpo será una expresión armónica de su ser espiritual.

Y los movimientos de este hombre serán naturales y hermosos como aquellos de los animales libres.

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

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

La escuela de ballet actual, que lucha vanamente en contra de las leyes naturales de la gravedad o de la voluntad natural del individuo, y 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.

La expresión de la moderna escuela de ballet, en la que cada acción es un fin y ningún movimiento, pose o ritmo es sucesivo o puede ser realizado para desarrollar una acción sucesiva, es una expresión de degeneración, de muerte en vida. Todos los movimientos de nuestra moderna escuela de ballet son movimientos estériles porque son innaturales: su propósito es crear la ilusión de que la ley de gravedad no existe para ellos.

Los movimientos primarios o fundamentales de la nueva escuela de danza deben contener en ellos las semillas de las que se desarrollen todos los otros movimientos, que a su vez engendrarán otros en una secuencia infinita de expresión, pensamiento e ideas cada vez más altas y grandes<sup>1</sup>.



A aquellos que, a pesar de todo, aún disfrutaban con tales movimientos, por razones históricas o coreográficas o de cualquier otro tipo, a ellos les respondo: No ven más allá de las faldas y las medias. Pero miren: bajo las faldas y bajo las medias están bailando músculos deformados. Miren aún mas allá: debajo de los músculos hay huesos deformados. Un esqueleto deformado está bailando ante ustedes. Esta deformación, que se manifiesta en un vestido incorrecto y en un movimiento incorrecto, es el resultado del entrenamiento necesario para el ballet.

¡El ballet se condena a sí mismo al forzar la deformación de la belleza del cuerpo femenino! ¡Ninguna razón histórica ni coreográfica puede prevalecer sobre esto!

Es la misión de todo arte expresar los ideales más altos y más bellos del hombre. ¿Qué ideal expresa el ballet?

No, la danza fue en un tiempo la más noble de todas las artes; y lo será de nuevo. Desde el gran foso en que ha caído, se levantará. La bailarina del futuro alcanzará una altura tan elevada que todas las demás artes necesitarán ayuda para llegar allí.

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.

Estas flores que hay ante mí contienen el sueño de una danza; se la podría llamar «La luz cayendo sobre flores blancas». Una danza que sería una sutil traducción de la luz y la blancura. Tan pura, tan fuerte, que la gente diría: es un alma lo que vemos moverse, un alma que ha alcanzado la luz y ha encontrado la blancura. Nos alegra que se mueva así. A través del medio humano obtenemos una sensación satisfactoria de movimiento, de luz, de cosas alegres. Gracias a este medio humano, el movimiento de la naturaleza circula a través nuestro, nos es transmitido por la bailarina. Sentimos el movimiento de la luz entremezclado con el pensamiento de la blancura. Es una oración esta danza; cada movimiento alcanza con largas ondulaciones el cielo y se convierte en parte del ritmo eterno de las esferas.

---

<sup>1</sup> En *Mi vida*, Isadora Duncan escribe lo siguiente sobre el trabajo realizado durante su primera estancia en París: «Pasaba días y noches enteros en el estudio, buscando aquella danza que pudiera ser la divina expresión del espíritu humano a través del movimiento corporal. Permanecía horas y horas inmóvil y extática con las dos manos cruzadas sobre mis senos, cubriendo el plexo solar. Mi madre se alarmaba al verme tanto tiempo inmóvil, como en éxtasis: pero yo pude, al fin, descubrir el resorte central de todo movimiento, el cráter de la potencia creadora, la unidad de dónde nace toda clase de movimientos, el espejo de visión para la creación de la danza. De este descubrimiento nació la teoría en la que fundé mi escuela.» Frente a la teoría de las escuelas de ballet, que situaban ese resorte en la base de la espina dorsal, Duncan proponía una búsqueda del «manantial espiritual» y centraba el trabajo en encauzar la energía de él extraída. (*Mi vida*, p. 90).



Dibujos de Isadora en *Pan y Eco* en el Teatro Sarah Bernhardt de París (1903), por Valentine Lecomte.

Encontrar estos movimientos primarios para el cuerpo humano a partir de los cuales deben desarrollarse los movimientos de la danza futura en secuencias continuamente variables, naturales, infinitas, éste es el deber de la nueva bailarina de hoy.

Como ejemplo de esto, podríamos tomar la pose del Hermes de los griegos. Se le representa como volando sobre el viento<sup>2</sup>. Si al artista le hubiera agradado colocar su pie en posición vertical, podría haberlo hecho así, pues el dios, que vuela sobre el viento, no está tocando la tierra; pero al darse cuenta de que ningún movimiento es verdadero a no

<sup>2</sup> Hermes, heraldo de Zeus, había recibido de éste, entre otros atributos, unas sandalias de oro aladas con las que podía viajar de un lugar a otro con la rapidez del viento. [N. de E.]

ser que sugiera una secuencia de movimientos, el escultor colocó a Hermes con la planta de su pie descansando sobre el viento, dando al movimiento una cualidad eterna.

De la misma manera, podría poner un ejemplo de cada pose y gesto en las miles de figuras que nos ofrecen los vasos y bajorrelieves griegos; no hay ninguno en cuyo movimiento no se presuponga otro movimiento.

Esto es porque los griegos fueron grandes estudiosos de las leyes de la naturaleza, donde todo es expresión de una evolución infinita, en constante crecimiento, donde no hay fin ni paradas.

Tales movimientos tendrán que depender siempre de y corresponder con la forma que se está moviendo. Los movimientos de un escarabajo corresponden a su forma. Lo mismo ocurre con los del caballo. **También los movimientos del cuerpo humano deben corresponder a su forma. Las danzas de dos personas diferentes deben ser diversas.**

La gente ha pensado que en tanto uno baile al ritmo, la forma y el diseño no tienen importancia; pero no, la una debe corresponder perfectamente al otro. Los griegos entendieron esto muy bien. Hay una estatuilla que muestra a un cupido danzante. Es la danza de un niño. Los movimientos de los pequeños y rechonchos pies y brazos están perfectamente adecuados a su forma. La planta de su pie descansa plana sobre el suelo, una posición que podría ser fea para una persona más desarrollada, pero que es natural en un niño que intenta mantener el equilibrio. Una de las piernas está medio levantada; si estuviera extendida nos irritaría, porque el movimiento sería innatural. Hay también una estatua de un sátiro en una danza que es completamente diferente de la del cupido. Sus movimientos son los de un hombre maduro y musculoso. Están en perfecta armonía con la estructura de su cuerpo.

En toda su pintura, escultura, arquitectura, literatura, danza y tragedia, los griegos desarrollaron sus movimientos a partir del movimiento de la naturaleza, como vemos plenamente expresado en todas las representaciones de los dioses griegos, que, no siendo más que representación de las fuerzas naturales, están siempre dibujados en una pose que expresa la concentración y evolución de estas fuerzas. Esta es la razón por la que el arte de los griegos no es un arte nacional o característico, sino que ha sido y será el arte de toda la humanidad en todos los tiempos.

Por lo cual, bailando desnuda sobre la tierra, caigo naturalmente en posiciones griegas, porque las posiciones griegas no son más que posiciones terrestres.

Lo más noble en el arte es el desnudo. Esta verdad es reconocida en todas partes, y seguida por pintores, escultores y poetas; sólo la bailari-

na la ha olvidado, precisamente quien más debería recordarla, ya que el instrumento de su arte es el cuerpo humano mismo.

La primera concepción humana de la belleza es obtenida de la forma y simetría del cuerpo humano. La nueva escuela de danza debería comenzar con aquel movimiento que esté en armonía con y que desarrolle la más alta forma del cuerpo humano.

Tengo la intención de trabajar para esta danza del futuro. No sé si dispongo de las cualidades necesarias: puede que no tenga ni genio ni talento ni temperamento. Pero sé que tengo voluntad; y la voluntad y la energía a veces valen más que el genio, el talento o el temperamento.

Permítanme anticiparles todo lo que se puede decir en contra de mi cualificación para mi trabajo mediante esta pequeña fábula:

Los dioses miraron abajo a través del techo de cristal de mi estudio y Atenea dijo: «Ella no es sabia, no es sabia, de hecho, es notablemente estúpida»<sup>3</sup>.

Y Démeter miró y dijo: «Es una persona delicada; una pequeña cosita: no como mis hijas de pechos profundos que juegan en los campos de Eleusis; se le ven todas las costillas; no merece la pena que baile en mi tierra de amplios caminos. E Iris miró hacia abajo y dijo, «Mirad qué pesadamente se mueve: ¿acaso puede adivinar algo del rápido y gracioso movimiento de los seres alados? Y Pan miró y dijo: «¿Qué? ¿Acaso cree que conoce siquiera uno de los movimientos de mis sátiros, espléndidos tipos de cuernos de hiedra que portan en sí toda la vida fragante de los bosques y de las aguas?» Y entonces Terpsícore lanzó una mirada despectiva: «¡Y ella lo llama danza! Cómo, si su pie se mueve con el paso vago de una tortuga derrengada.»

Y todos los dioses rieron; pero yo miré bravamente hacia arriba a través del techo de cristal y dije: «Oh, sí, dioses inmortales, que moráis en el Olimpo y vivís de ambrosía y pasteles de miel, y no pagáis el alquiler del estudio ni las facturas de los pasteleros, no me juzguéis tan despectivamente. Es verdad, oh Atenea, que no soy sabia, y mi cabeza es una institución sacudida; pero ocasionalmente leo la palabra de aquellos que han escrutado el infinito azul de vuestros ojos, e inclino el cascarón de mi cabeza humildemente ante vuestros altares. Oh, Démeter, la de la alegre Guirnalda», continué, «es cierto que las bellas damas de tu tierra de amplios caminos no

<sup>3</sup> Atenea, protectora de la ciudad de Atenas, diosa de la guerra, la artesanía y la razón práctica. Otras divinidades citadas por Duncan: Deméter, hija de Cronos y Rea, hermana y consorte de Zeus, diosa de la agricultura, su nombre significa «madre tierra»; Iris, representación del arco iris, mensajera de los dioses, habitualmente representada con alas; Pan, dios de la fertilidad, representado con cuernos, orejas y patas de macho cabrío; Terpsícore, musa de la poesía lírica y de la danza; Zeus, divinidad reinante en el Olimpo, dios del trueno y el rayo. [N. de E.]

me admitirían en sus compañías; sin embargo, yo me he desprendido de mis sandalias para que mis pies toquen más reverentemente tu tierra productora de vida, y he cantado tu Himno sagrado antes que los actuales bárbaros, y les he hecho escucharlo y que lo encuentren bueno».

«Y, oh, Iris la de las alas doradas, es cierto que el mío no es sino un movimiento perezoso; otros en mi profesión han luchado de forma más violenta contra las leyes de la gravedad, de las cuales, oh gloriosa, sólo tú estás exenta. Pero el viento de tus alas se ha colado en mi pobre espíritu terrestre y a menudo he llevado plegarias a tu imagen, inspiradora del coraje».

«Y, oh Pan, tú que fuiste piadoso y gentil con la simple Psique en sus paseos, piensa más amablemente en mis pequeños esfuerzos por bailar en tus lugares boscosos.

«Y tú, la más exquisita, Terpsícore, envíame un poco de alivio y energía, para que pueda proclamar tu poder en la Tierra durante mi vida; y más tarde, en el sombrío Hades, mi espíritu pensativo danzará aún mejores danzas en tu honor».

Entonces se oyó la voz de Zeus, el atronador:

«Continúa tu camino y confía en la justicia eterna de los dioses inmortales; si trabajas bien, ellos lo conocerán, y se alegrarán por ello.»

En este sentido, pues, intento trabajar, y si pudiera encontrar en mi danza algunas o solo una de las posiciones que el escultor fue capaz de transferir al mármol de modo que pudieran ser preservadas, mi trabajo no habría sido en vano; esta sola forma sería ya un avance, sería el primer



Boceto de Isadora atribuido a Aristide Maillol.

paso para el futuro. Mi intención es, a su debido tiempo, fundar una escuela, construir un teatro donde un centenar de niñas sean entrenadas en mi arte, que ellas, por su parte, mejorarán. En esta escuela no enseñaré a las niñas a imitar mis movimientos, sino a hacer los suyos propios. No las forzaré a estudiar ciertos movimientos definidos; las ayudaré a desarrollar aquellos movimientos que sean naturales para ellas. Quienquiera que contemple los movimientos de un niño no educado no podrá negar que sus movimientos son bellos. Son bellos porque son naturales para el niño. Del mismo modo los movimientos del cuerpo humano pueden ser bellos en cualquier etapa de su desarrollo en la medida en que estén en armonía con la etapa y grado de madurez que el cuerpo ha alcanzado. Siempre habrá movimientos que sean la expresión perfecta de ese cuerpo individual y de ese alma individual; así que no debemos forzarlo a hacer movimientos que no son naturales para él sino que pertenecen a una escuela. Un niño inteligente debe quedar sorprendido al averiguar que en la escuela de ballet se enseñan movimientos contrarios a todos aquellos movimientos que haría por sí mismo.

Esto puede parecer una cuestión de poca trascendencia, una cuestión de opiniones divergentes sobre el ballet y la nueva danza. Pero es una cuestión importante. No es meramente una cuestión de arte verdadero, es una cuestión de raza, que afecta al desarrollo del sexo femenino hacia la belleza y la salud, al retorno a la fuerza original y a los movimientos naturales del cuerpo de la mujer. Es una cuestión que afecta al desarrollo de madres perfectas y al nacimiento de niños sanos y bellos. La escuela de danza del futuro tiene como fin desarrollar y mostrar la forma ideal de la mujer. Será, como fue, un museo de la belleza viviente de ese periodo.

Los viajeros de visita en un país que vean a las bailarinas deberían encontrar en ellas el ideal de belleza, forma y movimiento de ese país. Pero los extranjeros que actualmente visiten cualquier país y vean allí a las bailarinas de una escuela de baile recibirán de hecho una extraña noción del ideal de belleza en ese país. Más que esto, la danza, como cualquier arte de cualquier época, debería reflejar el punto más alto que el espíritu del género humano ha alcanzado en esa determinada época. ¿Cree alguien que en el momento actual la escuela de ballet expresa esto?

¿Por qué sus posiciones están en tal contraste con las bellas posiciones de las antiguas esculturas que se conservan en nuestros museos y que constantemente se nos presentan como modelos perfectos de belleza ideal? ¿O es que nuestros museos han sido fundados sólo por un interés histórico y arqueológico, y no a causa de la belleza de los objetos que contienen?

El ideal de belleza del cuerpo humano no puede cambiar con la moda, sino únicamente con la evolución. Recuerden la historia de la bella escultura de una chica romana que fue descubierta bajo el reinado del Papa Inocencio VIII, y que por su belleza provocó tal sensación que los hombres se agolpaban para verla y peregrinaban hasta ella como a un santo sepulcro, por lo que finalmente el Papa, preocupado por el movimiento que originaba, la hizo enterrar de nuevo.

Y aquí querría evitar un malentendido que podría surgir con facilidad. De lo que he dicho ustedes podrían concluir que mi intención es volver a las danzas de los viejos griegos, o bien que pienso que la danza del futuro será un «revival» de las antiguas danzas, o incluso de aquellas de las tribus primitivas. **No, la danza del futuro será un nuevo movimiento, una consecuencia de toda la evolución por la que el género humano ha atravesado.** Volver a las danzas de los griegos resultaría tan imposible como innecesario. No somos griegos y por ello no podemos bailar danzas griegas.

Pero la danza del futuro tendrá que volver a ser un arte altamente religioso, como era entre los griegos. Porque el arte que no es religioso, no es arte, es pura mercadería.

**La bailarina del futuro será aquella cuyo cuerpo y alma hayan crecido juntos tan armónicamente que el lenguaje natural de ese alma se convierta en el movimiento del cuerpo. La bailarina no pertenecerá a una nación, sino a toda la humanidad.** No bailará al modo de una ninfa, como un hada, ni como una coquette, sino como una mujer en su expresión más alta y pura. Ella dará cuenta de la misión del cuerpo de la mujer y la santidad de todas sus partes. Danzará la vida cambiante de la naturaleza, mostrando cómo cada parte se transforma en otra. De todas las partes de su cuerpo irradiará la inteligencia, trayendo al mundo el mensaje de los pensamientos y aspiraciones de miles de mujeres. Ella bailará la libertad de la mujer.

¡Oh, qué campo tan amplio la está esperando! ¡No sienten que está cerca, que esta llegando, la bailarina del futuro! Ella ayudará al género femenino a alcanzar un nuevo conocimiento de las posibilidades de fuerza y belleza que hay en sus cuerpos, y de la relación de sus cuerpos con la naturaleza terrestre y con los niños del futuro. Ella bailará nuevamente el cuerpo emergiendo de siglos de desmemoria de la civilización, emergiendo no en la desnudez del hombre primitivo, sino en una nueva desnudez, ya no en guerra con la espiritualidad y la inteligencia, sino uniéndose a ellas en una gloriosa armonía.

Esta es la misión de la bailarina del futuro. Oh, ¿no sienten que ya está cerca, no están impacientes por su llegada como yo lo estoy? Preparémonos para recibirla. Yo le construiré un templo para esperarla. ¡Quizá

aún no haya nacido, quizá aún sea una niña! Quizás, ¡oh, gozosa!, puede ser mi misión guiarla en sus primeros pasos, observar el progreso de sus movimientos día tras día, hasta que superando mi pobre enseñanza, sus movimientos lleguen a ser divinos, y reflejen en sí las olas, los vientos, los movimientos de las cosas en crecimiento, el vuelo de los pájaros, el paso de las nubes, y finalmente el pensamiento del hombre en su relación con el universo.

¡Oh, está llegando, la bailarina del futuro: el espíritu libre que habitará el cuerpo de la nueva mujer; más gloriosa que cualquier otra mujer haya sido; más bella que la egipcia, que la griega, que la temprana italiana, que todas las mujeres de los siglos pasados: la inteligencia más alta en el cuerpo más libre!



## MI IDEA DE LA DANZA\*

Lo que yo entiendo por bailar es liberar mi cuerpo a la salida del sol, sentir mis pies calzados con sandalias sobre la tierra, estar cerca de los olivos de Grecia y amarlos. Estas son las ideas que en este momento tengo sobre la danza. Hace dos mil años vivía aquí un pueblo que tenía una simpatía y una comprensión perfecta de la belleza de la naturaleza, y este conocimiento y simpatía se expresaban perfectamente en sus propias formas y movimientos.

De las mil figuras de la escultura, los bajorrelieves y los vasos griegos, no hay una sola que carezca de una exquisita proporción corporal y armonía de movimiento.

Esto no sería posible a no ser que los artistas de esa época estuvieran acostumbrados a ver siempre en torno a ellos bellas formas humanas en movimiento. Vine a Grecia a estudiar estas formas del arte antiguo, pero sobre todo vine a vivir en la tierra que produjo estas maravillas, y cuando digo «a vivir» quiero decir a bailar.

Al llegar al fin a este lugar adorado, siento que la gloria y la grandeza son aún mayores que en mis sueños. Aún estoy deslumbrada. Mi danza en este momento consiste en levantar mis manos hacia el cielo, sentir la gloriosa luz solar y agradecer a los dioses el estar aquí.

Lo que he bailado hasta ahora era solo un plegaria para llegar aquí. ¿Qué bailaré en el futuro? No es bueno tener tantas teorías como para poder responder a eso.

---

\* Declaración en su llegada a Grecia en 1903. [N. de E.]

## EL PARTENÓN\*

Quien haya llegado a los pies de la Acrópolis, haya subido con pasos devotos hacia el Partenón y haya permanecido ante este monumento de inmortal belleza, sintiendo que su alma se eleva hacia esta forma gloriosa, advirtiendo que ha alcanzado ese secreto lugar intermedio del que irradia en amplios círculos todo conocimiento y toda Belleza y que ha llegado al núcleo y la raíz de esta belleza; quien, al elevar sus ojos hacia la rítmica sucesión de columnas dóricas, haya sentido que la *forma* en su sentido más hermoso y noble satisfacía el más alto deseo espiritual de forma, quien haya hecho eso entenderá a lo que aspiro con mi primera danza de esta noche. Se trata de una tentativa de expresar el sentimiento del cuerpo humano en relación a la columna dórica.

Durante los cuatro últimos meses he permanecido largo tiempo ante este milagro de perfección forjado por manos humanas: el Partenón, en contraste directo con las colinas, que se inclinaban sobre él, expresaba, de muchas formas, su idea fundamental. No como una imitación de las formas externas de la naturaleza, sino como una comprensión de las grandes reglas secretas de la naturaleza: así aparecen las columnas dóricas.

Los primeros días que estuve allí mi cuerpo era como nada y mi alma estaba dispersa; pero gradualmente, ante la apelación de la gran voz interior del Templo, volvieron a su adoración las diferentes partes de mi ser: primero vino mi alma y contempló las columnas dóricas; entonces vino mi cuerpo y miró; pero en ambos había silencio y calma, y yo

\* Fragmento manuscrito en un cuaderno de notas de su primera estancia en Atenas. en el mismo libro en que escribió las reglas de conducta en Kopanos. 1903 ó 1904. [N. de E.]

no me atrevía a moverme, porque advertía que de todos los movimientos que mi cuerpo había hecho ninguno merecía ser hecho ante un Templo dórico. Y mientras permanecía así advertí que debía encontrar una danza que se esforzara en ser merecedora de este Templo, o bien no volver a bailar nunca.

Ni el Sátiro ni la Ninfa habían entrado aquí, ni las Sombras o las Bacantes. Todo lo que yo había bailado estaba prohibido en este templo; ni amor ni odio ni temor ni alegría ni preocupación, sólo una cadencia rítmica, esas columnas griegas, sólo en perfecta armonía este glorioso templo, calma a través de los tiempos.

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



Isadora Duncan en el Partenón.

## LA DANZA Y SU INSPIRACIÓN\*

(ESCRITO EN FORMA DE UN ANTIGUO DIÁLOGO GRIEGO)

*En ningún otro país es el alma tan sensible a la Belleza y a la Sabiduría como en Grecia. Mirando al cielo se sabe por qué Atenea, la Diosa de la Sabiduría, fue llamada «la ojizarca», y por qué el aprendizaje y la belleza se unen siempre en su servicio. Y se siente también por qué Grecia ha sido la tierra de los filósofos, amantes de la sabiduría, y por qué los más grandes entre éstos han identificado la máxima belleza con la máxima sabiduría...*

«Deberíamos saber que el cuerpo femenino ha sido en sí mismo en todas las épocas el símbolo de la belleza más elevada». Un silencio cayó sobre nosotros. Yo miraba unas nubes ligeras que se habían formado en el este, y entonces me pareció ver en el centro de ellas un joven cabrero rodeado de sus cabras y ovejas de lana blanca, y ante él, sonrosada por el sol, se alzaba la Diosa de Chipre, y sonreía mientras extendía su mano hacia el premio que sabía suyo. Esa cabeza exquisitamente serena, esos hombros amablemente inclinados, esos pechos firmes y redondos, el amplio talle con sus líneas libres, curvadas hacia las caderas, esos muslos y rodillas y pies de una unidad perfecta..., una visión adorablemente radiante, un instante... y entonces desapareció.

«Para saber», repetí, «que en todas las épocas el cuerpo de la mujer ha sido el símbolo de la belleza más elevada».

«¿Podrías explicarme qué quieres decir?», me preguntaste.

\* Este texto en forma de diálogo publicado en *The Touchstone*, en octubre de 1917, es una reelaboración del texto «La bailarina y la naturaleza», escrito probablemente hacia 1905 y publicado en *El arte de la danza*. He mantenido el primer párrafo de éste (incluido al inicio en cursiva), ya que es el único descartado por Duncan en la reelaboración del texto. [N. de E.]

«¿Cómo?», repliqué, «¿no es cierto que la primera concepción de la belleza surgió de la consciencia de la proporción, la línea y la simetría de la forma humana?, ya que seguramente sin esa consciencia no habríamos podido comprender la belleza que nos rodea. Primero, conocimiento de la línea de las formas celestes y terrestres, y a partir de ella la concepción de la línea y la forma de la arquitectura, la pintura y la escultura. ¿Acaso no proceden todas las artes originalmente de la primera consciencia humana en la nobleza de las líneas del cuerpo humano?»

«Me parece que eso es cierto», replicaste, «porque cuando estudiamos un cuerpo humano noble, podemos apreciar cómo a partir de esta forma tomada como primera idea pueden sucederse todas las formas nobles en una secuencia natural».

Entonces expliqué yo: «No te parecería que cuando la idea que se tiene de la forma humana es una idea noble, la concepción que se tiene de todas las líneas y formas se ennoblecería a su vez, y que, por otra parte, una concepción débil o falsa de la forma humana nos llevaría a una concepción débil y falsa de toda línea y forma?»

«Así que», continúe, «¿no hemos dado un rodeo en el razonamiento para llegar a decir que para alcanzar una concepción verdadera de la más alta belleza la mujer debe alcanzar primero el conocimiento de la línea y la forma verdaderas de su propio cuerpo?»

«Pero», preguntaste, «¿cómo puede la mujer aprender la forma correcta de su cuerpo?»

«Piensa en todo lo que has aprendido a lo largo de tu vida», repliqué, «y dime cuáles son las cosas que mejor has aprendido: ¿las que has leído en los libros o las que has vivido, las que has experimentado?»

«Con seguridad», contestaste, «las que he experimentado por mí mismo».

«¿Encontrará una mujer este conocimiento en el gimnasio, ejercitando sus músculos, o en los museos, contemplando la perfección de la forma esculpida, o consideras más bien mediante la contemplación continua de objetos bellos y la reflexión de los mismos en su mente?»

«Todos esos caminos son posibles», repliqué, «pero lo esencial es que ella debe usar esta belleza y su propio cuerpo debe convertirse en exponente vivo de ella, no sólo pensando o contemplando la belleza, sino viviéndola, y como la forma y el movimiento son inseparables, ya que toda vida es movimiento, debo decir que ella aprenderá del movimiento que es acorde con la forma bella, ya que en su evolución gradual forma y movimiento son la misma cosa.»

«¿Y cómo denominarías ese movimiento que es acorde con la forma humana más bella?»

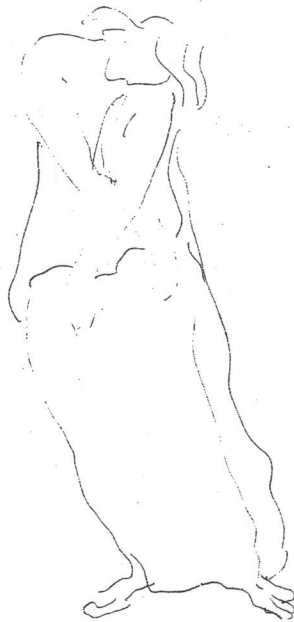
«Hay un nombre, el nombre de la más vieja de las artes —honrada como una de las nueve Musas—, pero su nombre tiene tan mala reputa-

ción en nuestros días que ha pasado a significar justo lo opuesto de su definición. Yo lo denominaría La Danza.»

«Oh», exclamaste con simpatía, «¿así que la mujer debe aprender la belleza de la forma y del movimiento a través del arte de la danza?»

«Sí, y creo que aquí hay una maravillosa herencia por descubrir para las mujeres venideras, la vieja danza que debe convertirse en nueva. Será escultora no en barro o mármol, sino en su propio cuerpo, al que ella se esforzará en dotar del más alto estado de belleza plástica; será pintora, pero, en cuanto parte de un gran cuadro, se mezclará con muchos grupos de luces y colores cambiantes. En el movimiento de su cuerpo encontrará el secreto de la correcta proporción de línea y curva y ... presentará el arte de la danza como un gran y beneficioso manantial de nueva vida para la escultura, la pintura y la arquitectura.»

«Entonces antes de que una mujer pueda alcanzar cotas elevadas en el arte de la danza, la danza debe existir como un arte que pueda practicar, lo que en el momento presente en nuestro país ciertamente no ocurre, es decir, de acuerdo a tu definición, porque estabas hablando de la forma femenina en su más elevada belleza, y de un movimiento que



*Tristeza.* dibujo a pluma de Antoine Bourdelle.

fuera apropiado a esa forma, y dijiste que la práctica de ese movimiento era un arte, la danza. Pero supongo que todo arte debe tener su manantial de nacimiento desde el que extenderse. Y la gran fuente del movimiento, ¿dónde tenemos que buscarla?»

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

*Una suave brisa llegó hasta nosotros por encima del mar, las velas se hincharon lentamente y tomaron el viento y con la fuerza de la respiración las aguas formaron amplias ondulaciones; durante algún tiempo nuestros ojos las siguieron y se regocijaron en sus movimientos. ¿Por qué será que de todo movimiento que nos provoca placer y satisface el sentido anímico del movimiento el de las olas y el del mar me parece el más grande?*

«Cuando llegó la brisa hace unos instantes ¿no contemplamos ambos con alegría el consiguiente movimiento de las aguas y no nos dijimos que el más grande movimiento es el movimiento de las olas? La respuesta parecería ser que este gran movimiento ondular circula a través de toda la naturaleza, porque cuando miramos sobre las aguas hacia la extensa línea de las colinas en la orilla también éstas parecen dotadas del gran movimiento ondular del mar, y me parece que todos los movimientos de la naturaleza responden al patrón de la ley del movimiento ondular.»

*El suelo, seco y agrietado por el calor, la atmósfera de una brillantez peculiarmente dura... más arriba el cielo azul inmutable... a través de las ramas una de las colinas... la distancia. Caminamos juntos a la sombra placentera de los olivos, avanzando lentamente, cada uno absorto en sus propios pensamientos. En nuestro paseo alcanzamos un viejo tronco retorcido que desde hacía tiempo yacía en su posición actual.*

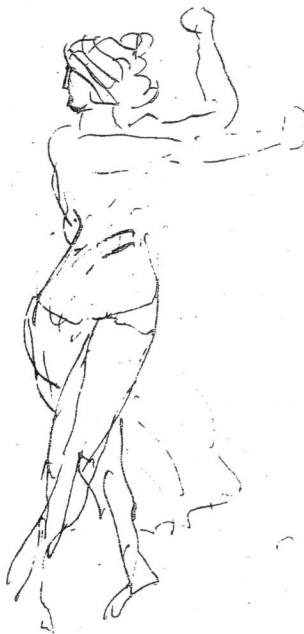
«¿Recuerdas que ayer estábamos hablando del movimiento de la Naturaleza y dijiste que las olas constituyen el gran fundamento del movimiento de la Naturaleza? Esta idea se presenta continuamente ante mí y veo ondas desprendiéndose de todas las cosas. Sentada aquí y mirando a través de los árboles, también da la impresión de que ellos responden a un patrón conforme a las líneas onduladas. Podríamos contemplarlo desde otro punto de vista: que toda la energía se expresa a través de este movimiento ondular, porque ¿acaso no viaja el sonido en ondas, al igual que la luz?, y si nos fijamos en los movimientos de la naturaleza orgánica, parecería que todo movimiento natural libre es conforme con la ley del movimiento ondular: la lucha de los pájaros, por

ejemplo, o los saltos de los animales. La alternancia de atracción y resistencia a la ley de la gravedad es la que causa este movimiento ondulante. ¿Recuerdas que ayer estábamos hablando de la danza y que cuando te pregunté dónde deberíamos buscar la fuente de este arte me respondiste que en la Naturaleza? Desde entonces la idea no me ha abandonado y veo motivos de danza en todas las cosas que me rodean. ¿Querías decir, por ejemplo, que hay una danza en toda la Naturaleza?»

«Sí», repliqué. «Todos los movimientos de danza verdaderos que el cuerpo humano puede hacer existen primariamente en la Naturaleza.»

«¿Usas la expresión «verdadera danza» en oposición a lo que denominarías falsa danza? ¿Hay algo que pueda llamarse falsa danza? ¿Y cómo explicas esto? Si la danza verdadera es apropiada a la más bella forma humana, entonces la falsa danza es lo contrario de esta definición, es decir, ese movimiento acorde al cuerpo humano deformado. ¿Cómo puede ser esto posible?»

«Suenan imposibles», repliqué, «pero tomemos un lápiz y vamos si puedo probarte lo que he dicho. Primero dibújame la forma de una mujer tal como es en la naturaleza. Y ahora dibújame la forma de una mujer con



*Gravitación.* dibujo a pluma y tinta por Antoine Bourdelle.



un corsé moderno y las zapatillas de satén usadas por nuestras bailarinas modernas. Y ahora, ¿no ves que el movimiento adecuado para una figura sería completamente imposible para la otra? Para la primera serían posibles todos los movimientos rítmicos que recorren la naturaleza. Esta forma sería para ellos su medio natural de movimiento. Para la segunda figura estos movimientos serían imposibles teniendo en cuenta que el ritmo sería quebrado y detenido en las extremidades. No podemos tomar movimientos de la naturaleza para la segunda figura, sino que es preciso proceder de acuerdo al establecimiento de figuras geométricas basadas en líneas rectas; y esto es exactamente lo que ha hecho la escuela de danza de nuestros días. Ha inventado un movimiento que se adapta admirablemente a la figura humana de la segunda ilustración, pero que sería imposible para la figura dibujada en nuestro primer esbozo. Por tanto, sólo aquellos movimientos que serían naturales para la primera figura es lo que yo denomino danza verdadera.

«Pero lo que tú llamas "deformado" es considerado por mucha gente como una evolución hacia una forma evolucionada, y la danza que sería apropiada para la mujer natural sería considerada por esa gente como primitiva e incultivada. Por lo cual ellos considerarían la danza que es apropiada para la forma mejorada, comprimida en corsés y zapatos, como la danza apropiada para la cultura contemporánea. Esta gente no estaría en absoluto de acuerdo con tu opinión en la definición de lo que denominas danza verdadera. ¿Cómo contestarías a esta gente?»

«La cultura humana consiste en hacer uso de las fuerzas de la naturaleza por medios armónicos con estas fuerzas y nunca procediendo directamente en contra de la naturaleza. Y todo arte está conectado íntimamente con la naturaleza en sus raíces; el pintor, el poeta, el escultor y el dramaturgo no hacen más que fijar para nosotros por medio de su trabajo y de acuerdo a su habilidad para observar la Naturaleza. La Naturaleza siempre ha sido y debe ser la gran fuente del arte.»

## CÓMO DEBERÍA SER LA DANZA\*

Estaba esta tarde sentada en mi estudio, mirando a la luz del día agonizante algunas pequeñas figuras de mi anaquel, un Sático, una Ninfa, una Amazona, un Eros; y el movimiento de cada una era diferente, y el movimiento de cada una era hermoso. ¿Por qué hermoso? Porque su movimiento estaba en correspondencia directa con la forma y la simetría de cada una de ellas. Estaba mirando detenidamente estas figuras, y el disfrute de la armonía de sus líneas era como el de escuchar música, cuando la puerta se abrió y sin previo aviso entró una niña pequeña. Corrió hacia mí y lanzándose en mis brazos gritó: «Querida adorable señorita Duncan, me gustó tanto su danza que tenía que venir a verla».

Observé la vida rebotante en el rostro de la niña. Algo en ella me resultaba familiar. ¿Qué era? Inconscientemente levanté mis ojos al anaquel donde bailaban mis faunos y ninfas. ¿No era ése el parecido? ¿La eterna infancia del mundo? ¿Acaso la Edad Dorada no vive aún, en todos los tiempos en todos los niños?

«¿Y por qué te parece hermosa mi danza, pequeña?», le pregunté.

«Porque es muy natural», respondió la niña.

«Y», dije, «¿todas las cosas naturales son hermosas?», pues quería escuchar de la niña una definición de la belleza; la niña respondió amablemente: «¡Sí!»

¡Oh pequeña y sabia filósofa, que contesta desde la seguridad del instinto, sin necesidad de reflexión! Sí, porque la belleza es el alma y la ley del universo, y todo lo que es conforme con este alma y con esta

---

\* Manuscrito incompleto, escrito probablemente en Berlín en 1905 o 1906. [N. de E.]

ley es Belleza. Y la fealdad es simplemente lo que está en contra de la armonía de esta ley...

La danza y la escultura son dos artes íntimamente unidas, y la base de ambas es la naturaleza. Tanto el escultor como el bailarín tienen que buscar en la naturaleza las formas más bellas y los movimientos con los que inevitablemente expresan el espíritu de estas formas. Así que la enseñanza de la escultura y de la danza deberían ir de la mano. El escultor puede interpretar los movimientos y las formas imaginativamente, pero sólo el estudio de la naturaleza puede servirle como base. Es el estudio de las figuras vivas que danzan espontáneamente, cada una expresión de un alma individual, de su más profunda comprensión y de su poder personal, lo que la escuela debería ofrecer al escultor, y de lo que yo querría hablar ahora...



Dibujo de Rodin.

¿Debe el escultor esbozar todo a partir de la memoria de lo que nos ha quedado de esto no es suficiente para la inspiración? ¿Dónde podrá encontrar ahora el escultor formas vivas en movimiento rítmico? Que el modelo y acuda a la ópera, a ver la escuela del ballet nacional: que lleve papel y lápiz y que ha encontrado una pose, un movimiento del cuerpo femenino libre en la expresión del sentimiento que le inspirara una obra artística.

Sostengo por tanto que la relación entre la escultura llegará a ser muy estrecha. Cuando los pequeños comienzan sus primeros tendremos días en que cualquier escultor para estudiar los movimientos libres irá a Europa. Y cuando gradualmente los movimientos desarrollen y lleguen a ser completos, rítmicos, más una fuente de luz para los escultores.

¿Han visto alguna vez a las niñas que en las pequeñas niñas, adorables, brillantes, que se someten a la tortura para conseguir la deformación forzados por rígidos corpiños y pequeños movimientos naturales son violentos las piernas, el andar sobre las puntas y todo que son completamente contrarias a lo que la niña sería si se desarrollara en la dirección de la razón y la belleza.

Una vez asistí a un ballet infantil de este tipo en el Teatro de Ópera de Berlín y declaro que es una vergüenza y un desgracia para la inteligencia de la nación alemana. ¿Pero de dónde procede este estilo de danza? Procede de Francia, de la época de las cortes corrompidas, y estoy convencida de que se adaptaba a la falsedad de esas cortes, pero que no se adapta a nuestra época, y que resulta extraña en la nación en que Schiller y Goethe y Richard Wagner y tantas otras almas bellas han escrito lo que la danza verdadera debería ser.

¿Cómo debería ser la danza? ¡Cuántos poetas, cuántos filósofos, cuántos científicos de Alemania han escrito hermosas líneas sobre este tema! Y la mayoría han escrito sobre pequeños niños bailando, o sobre la danza de una mujer. Y cuando se lee tales líneas, es como una apelación desde las profundidades de sus almas-poéticas: «O mujer, ven ante nosotros, ven ante nuestros ojos cansados de la fealdad de esta civilización, ven con una simple túnica, déjanos ver la línea

de su imaginación o a partir de arte griego? Yo sostengo que para una gran obra viviente. de hoy en día las hermosas formas salga de su estudio, deje a su modelo de danza representada por en la mano, y que nos diga si una sugestión para la belleza de la más alta belleza, un ídolo de pureza y completitud. la nueva escuela de danza y desde sus etapas tempranas, pero movimientos infantiles, que lo pida será admitido inconscientes de los niños sin los de las pequeñas niñas se hermosos y bellos, serán cada vez

dian ballet actualmente? Escriben, ven sometidos sus cuerpos a la deformación. Sus tiernos cuerpos son forzados, mientras que sus grandes por rectos puntapiés de todo de horribles contorsiones el movimiento natural de la razón y la belleza. en el Teatro de Ópera de Berlín desgracia para la inteligencia de este estilo de danza? Procede de Francia corrompidas, y estoy convencida de que se adaptaba a la falsedad de esas cortes, y que resulta extraña en la nación en que Schiller y Goethe y Richard Wagner y tantas otras almas bellas han escrito lo que la danza verdadera debería ser. poetas, cuántos filósofos, cuántos científicos de Alemania han escrito hermosas líneas sobre este tema! Y la mayoría han escrito sobre pequeños niños bailando, o sobre la danza de una mujer. Y cuando se lee tales líneas, es como una apelación desde las profundidades de sus almas-poéticas: «O mujer, ven ante nosotros, ven ante nuestros ojos cansados de la fealdad de esta civilización, ven con una simple túnica, déjanos ver la línea

cubre, y baila para nosotros. Báilanos la dulzura de la vida y sus sentidos, baila para nosotros los movimientos de los pájaros, las aguas, el balanceo de los árboles, las nubes flotantes, baila para nosotros la totalidad y la belleza del cuerpo femenino.»

Como una exhortación ha llegado a las mujeres de las almas de estos grandes: «Dadnos otra vez la dulzura y la belleza de la verdadera danza, dadnos otra vez la alegría de ver el simple, inconsciente y puro cuerpo de la mujer.» Como una gran exhortación ha llegado, y las mujeres deben escucharla y responder.

## UNA NIÑA BAILANDO\*

Sentada en la playa de Noordwijk, en Holanda, miro el mar mientras mi pequeña sobrina Temple, que ha venido a visitarme desde la escuela de Grünewald, baila aquí delante de las olas. Abandono la mirada a la vasta extensión de agua movida por el oleaje, ola tras ola fluuyendo impasibles sin cesar, haciendo salpicar la blanca espuma. ¡Y frente a ellas la delicada y pequeña figura con su ropa blanca ondeando al viento, bailando ante el monstruoso mar! Y siento como si el pulso de su pequeña vida estuviera sonando al unísono con la poderosa vida del agua, como si poseyera algo del mismo ritmo, algo de la misma vida, y mi corazón se regocija en su danza.

Durante largo tiempo me he perdido en la contemplación, y me da la impresión de que su danza junto al mar contiene en pequeño la totalidad del problema en el que estoy trabajando. Parece reflejar en su danza los movimientos naturalmente hermosos del cuerpo humano. Ella baila porque está repleta de alegría de vivir. Baila porque las olas están bailando ante sus ojos, porque el viento está bailando, porque puede sentir el ritmo de la danza a través de toda la naturaleza. Bailar es para ella un gozo; para mí es un gozo observarla. Ahora es verano, aquí junto al mar, y la vida se llena de gozo; pero pienso en el invierno, en las ciudades, en las calles, en las casas, en la vida en las ciudades en el invierno oscuro. ¿Cómo la vida de la naturaleza, la alegría del verano, del sol brillante, la alegría de una niña bailando junto al mar, cómo puede toda esta belleza

\* Fechado en Noordwijk aan Zee. 22 de agosto de 1906. Publicado originalmente en el *Frankfurter Zeitung*. En la edición francesa se publica con el título *Sur la danse* con fecha de publicación «septiembre 1906». [N. de E.]

ser transportada a la vida en las ciudades? ¿Puede la bailarina sugerir todo esto y recordárselo a los hombres en la época de invierno, en las ciudades? ¿Puede ella provocar en mí el mismo placer que me está ofreciendo ahora que estoy aquí sentada en la playa y la veo bailar?

Miro más atentamente y estudio sus movimientos. ¿Cómo es la danza que está bailando? Veo que sus movimientos y pasos sencillos son los mismos que ha aprendido en nuestra escuela durante los últimos dos años. Pero ella los llena con sus propios espontáneos sentimientos infantiles, su propia felicidad infantil. Sólo está bailando lo que se le ha enseñado, pero los movimientos enseñados están ahora tan completamente en armonía con su naturaleza infantil que parecen surgir directamente de su ser interior.

En el memorándum para mi método de instrucción lo he formulado así:

«No se debe enseñar al niño a hacer movimientos, sino que su alma, mientras se desarrolla hacia la madurez, debe ser guiada e instruida; en otras palabras, se puede enseñar al cuerpo a expresarse por medio de los movimientos que le son naturales. No permitimos que el niño haga un solo movimiento a no ser que sepa por qué lo hace. No quiero decir que el sentido de cada movimiento haya de ser explicado al niño con palabras, sino que el movimiento debe ser de tal naturaleza que el niño sienta la razón del mismo en cada fibra. De este modo el niño llegará a estar versado en el simple lenguaje de los gestos.»

Este primer memorándum de mi cuaderno me viene a la memoria cuando estoy aquí sentada contemplando a Temple bailar en la playa. Su danza es, en cierto sentido, un epítome de todas las esperanzas y todos los esfuerzos que he dedicado a mi escuela desde su fundación.

Puedo imaginarme la sonrisa de diversión con la que algún erudito profesor de historia de la danza leerá estas simples líneas. Sin duda él comenzará con una larga disertación sobre la historia de la danza en todos los países y las épocas. Probará en consecuencia que el arte de la danza no puede ser adquirido en los bosques ni en la orilla del mar, y que sería una locura basar una escuela en la creencia de que tal cosa es posible. Pero si de lo que se trata es de conseguir el renacimiento del arte de la danza, éste no surgirá de la cabeza de ningún erudito profesor, sino más bien brotará de los movimientos gozosos de los cuerpos de los niños, guiados por la flauta del propio gran dios Pan.

## EL MOVIMIENTO Y LA FORMA\*

El movimiento de una cosa procede directamente de su forma: en otros términos, el movimiento y la forma son indivisibles y, para hablar del movimiento, es preciso primero considerar la forma.

Imaginad, por ejemplo, la Venus de Milo en movimiento. La forma de esta diosa expresa el Amor en su cualidad más noble. ¿Por qué expresa ella la belleza más elevada de la Mujer? En la naturaleza no hay nada bello que no sea útil y no hay nada superfluo, todo es necesario. Si esta forma de la Venus expresa el Amor en su más alto grado, es porque uno siente que esta mujer posee el poder de engendrar seres bellos y fuertes. La belleza en este caso alcanza su más alto grado de utilidad para la raza.

Cerrando los ojos, imaginad esta estatua en movimiento. Se mueve ante nosotros. ¿Qué movimientos surgirán de esta forma incomparable, de esta forma perfecta. Será una danza, una danza que expresará la cosa más grande del mundo: el Amor; el amor por la raza del pasado, el amor por la raza presente, el amor por la raza por venir.

Tomad un segundo ejemplo, la Diana cazadora, de formas largas y delgadas, musculosas, hechas para el salto y la carrera, y pecho cerrado. Ved esta forma dispuesta a volar, ¿qué movimientos evoca? El movimiento de las aguas que caen de la montaña, el movimiento de los vientos frescos de la mañana. Y a su lado corre el símbolo de la naturaleza fiera y salvaje, pero en armonía con ella, porque ella misma es el símbolo de esta naturaleza indomable. Y ella corre en fin, corre hacia

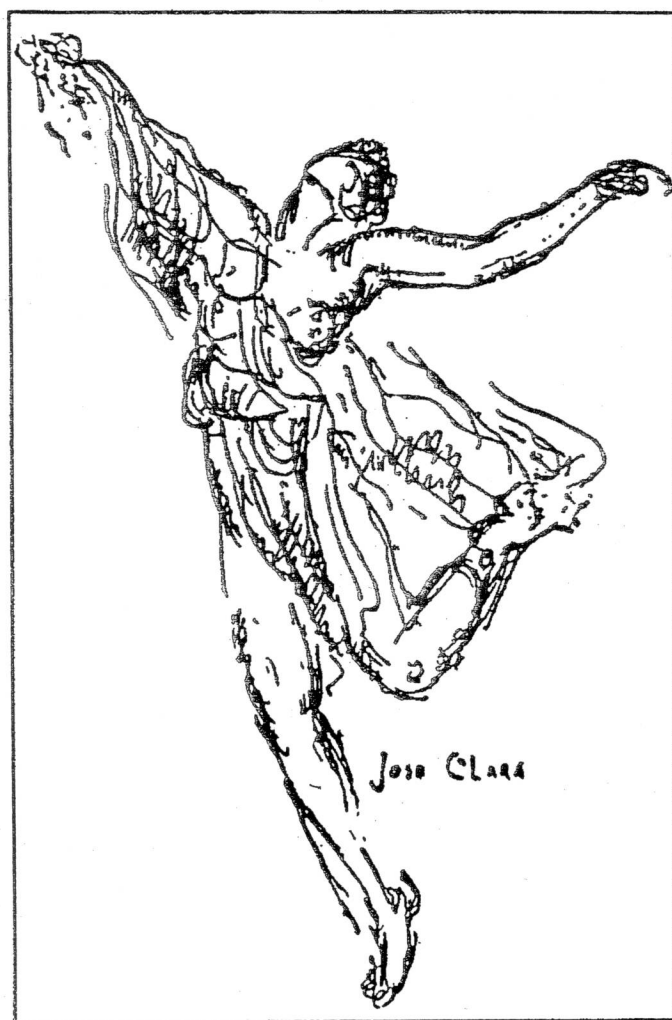
---

\* Fragmento sin datar. [N. de E.]



el mar y los movimientos de la Diana son salvajes y son libres, pero obedecen a las reglas de la armonía universal: es una danza.

Y podríamos tomar como ejemplo todas las grandes obras de arte de todos los maestros del mundo; cada una expresaría una danza diferente en relación siempre con su forma. Cada una de estas danzas sería la expresión de una dimensión diferente de la naturaleza, y todas juntas compondrían una gran armonía.



Isadora Duncan: dibujo de José Clará.

## EL RENACIMIENTO DE LA DANZA\*

Si la danza no puede volver a la vida como un arte, entonces será mejor que su nombre permanezca en el polvo de la antigüedad... No estoy interesada en reformar nada. Estoy profundamente interesada en un problema: ¿es la danza un arte hermana o no?; y si es así, ¿cómo será devuelta a la vida en cuanto arte? Y planteo este problema con independencia de mí misma o de mi arte, que puede ser nada... o algo; simplemente, como un problema que puede interesar a la mayoría de la gente.

Para mí la danza es algo instintivo que nació conmigo. Bailé cuando era niña, porque me apasionaba, y desde muy temprana edad he bailado ante el público. Me denominan una bailarina de pies desnudos. Por mí podrían decir también una bailarina de cabeza desnuda o de manos desnudas. Me quité la ropa para bailar porque de esa manera sentía mejor el ritmo y la libertad de mi cuerpo. En todas las épocas en que la danza fue un arte, los pies estaban libres, lo mismo que el resto del cuerpo. Igualmente, cuando la danza ha tenido influencia en las otras artes, como en las figuras danzantes de los bajorrelieves griegos y en las encantadoras figuras del Renacimiento. Incluso cuando un pintor o un escultor dibuja o modela la figura de una bailarina en la actualidad, por lo general la representa con ropas ligeras y sin zapatos.

Si piensan un poco en esto verán que esta concepción de las figuras de bailarinas con ropas ligeras y sin zapatos no es particularmente mía,

---

\* El primer texto procede de un borrador manuscrito de una carta al editor de un periódico de Colonia, respondiendo a un artículo sobre la exhibición del trabajo de las chicas de la escuela, diciembre, 1906. El segundo es la introducción al prospecto de la escuela de Grünwald, 1906. [N. de E.]

sino simplemente el ideal de la figura de la bailarina que han pensado todos los artistas de todas las épocas. Entonces dejarán de usar el calificativo de «bailarina de pies desnudos», que, debo confesar, detesto. Y verán que en la tentativa de crear una escuela para la renovación de la danza en cuanto arte, es muy natural que las discípulas sigan en su vestuario la pista que les han dado los grandes maestros al representar la figura de la bailarina, mucho más cuando se toma como principio fundacional que la danza es el cuerpo que se expresa a sí mismo en el movimiento rítmico.

He bailado ante el público continuamente desde que era una niña, y en todos estos años, aunque ciertamente se han producido muchas acusaciones y discusiones, por lo general lo que he recibido del público ha sido un sentimiento general de jubilosa aclamación y aliento. Es esta especie de jubiloso aliento lo que me ha mantenido en mi carrera, porque sentía que una especie de voz emanada del público me decía que se esperaba esta danza, que se *necesitaba*. Parecía haber un deseo por el movimiento rítmico en el público, y siempre a lo largo de mis giras he recibido miles de cartas de chicas jóvenes. Todas estas cartas decían siempre lo mismo: «Toda nuestra vida hemos sentido el deseo de bailar, ahora creemos haber encontrado el camino correcto, ¿por qué no nos enseña usted?»

Ahora creo que no podría enseñar a nadie aquello que ha resultado de una evolución gradual de mi propio ser y del trabajo de toda mi vida, pero creo que debo dar alguna respuesta a esas demandas. Y así poco a poco me vino la idea, que fue madurando en mi mente y que se formó definitivamente hace diez años, de tratar de crear una escuela cuyo objetivo sería encontrar la danza verdadera. De ningún modo una copia de mi danza, sino el estudio de la danza en cuanto arte. Expliqué este propósito a mi público de una manera muy simple y al parecer fue asumida como una buena idea. Los públicos de ciudades de Estados Unidos, Alemania, Austria, Hungría, Francia, allí donde la conté, respondieron que era una buena idea. Siempre hablaba después de bailar, y todas esas voces respondían que querían esa escuela. Fue con el aliento de estas voces y el dinero que gané en cada representación como finalmente creé la escuela en el año 1904.

\* \* \*

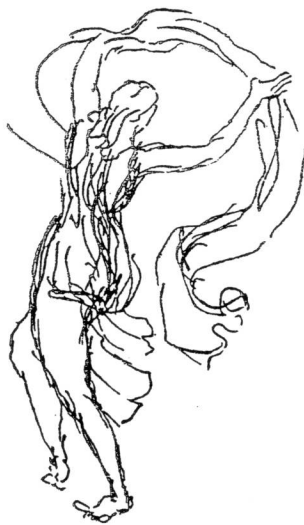
Durante los últimos diez años de trabajo, he intentado constantemente crear una escuela que restaurara, si fuera posible, la danza a su anterior eminencia, a la eminencia de un arte. Muchas cosas me han llevado a creer que el arte de la danza está en vías de despertar. La con-

templación del movimiento rítmico es, y ha sido siempre, fuente de alto placer para la humanidad. (Ha sido en todos los tiempos una característica muy importante para las ceremonias religiosas). Y la generación más joven de artistas y estudiantes están mostrando, en el momento actual, un deseo entusiasta por ver una expresión más perfecta del cuerpo en movimiento. El reconocimiento otorgado por el público a mis esfuerzos muestra que no estoy en un error. Estando convencida, por tanto, de que lo único que se requería era alguien con el fuerte propósito de avanzar e inducir a otros a ayudarlo y cooperar en la inauguración de una obra que puede conducir a grandes desarrollos en el futuro, abrí mi nueva escuela de danza en diciembre de 1904.

Para redescubrir la belleza, los movimientos rítmicos del cuerpo humano, para devolver a la vida nuevamente ese movimiento ideal que debería estar en armonía con el tipo físico más elevado, y para despertar de nuevo un arte que ha dormido durante dos mil años: éstas son las verdaderas intenciones de la escuela.

## MÚSICA Y DANZA\*

La música toca el corazón, lo hace vibrar de emoción. La danza está sólo en sus comienzos, en su infancia. La música es como una gran diosa poderosa que lleva a la danza de la mano como a una niña pequeña. Es ritmo, es alma, es armonía en sí misma.



Dibujo sin identificar.

\* Extractos de un discurso citado en *Current Literature*, Nueva York, noviembre, 1908. [N. de E.]

Platón en su *República* reconoció que la música es vida y belleza. El estudio de la música era una de las leyes de la República, y es esencial para el equilibrio y la salud de todo hombre. Si los hombres comprendieran esto ahora en profundidad, deberíamos tener más música del tipo adecuado, más música como la que hemos tenido esta noche. Pero no deberíamos tener tanto del otro tipo: el «ragtime», las triviales y alocadas «jingles» que se oyen tanto en América.

Ese tipo de música es enfermedad y muerte, mientras que la de Beethoven y Chopin y Schumann es vida en sí misma.

## LA PIEDRA FILOSOFAL DE LA DANZA\*

En música hay tres tipos de compositores: primero, quienes componen una música académica, los que buscan y disponen, por medio de su cerebro, una partitura virtuosa y sutilmente efectiva que se dirige de la mente a los sentidos. Después están quienes saben cómo traducir sus propias emociones en el medio del sonido, las alegrías y las penas de sus propios corazones, creando una música que apela directamente al corazón del oyente y que produce lágrimas por los recuerdos que evoca de alegrías y penas, por la rememoración de la felicidad perdida. Por último están quienes, subconscientemente, escuchan con su alma algunas melodías de otro mundo y son capaces de expresarla en términos comprensibles y agradables para los oídos humanos.

Del mismo modo, hay también tres tipos de bailarines: primero, quienes consideran la danza como una especie de habilidad gimnástica, compuesta de impersonales y graciosos arabescos; después, quienes mediante la concentración de su mente, llevan su cuerpo al ritmo de la emoción elegida, expresando un sentimiento o una experiencia recordada. Y finalmente, están quienes convierten el cuerpo en una fluidez luminosa, rindiéndose a la inspiración del alma. Este tercer tipo de bailarín comprende que el cuerpo, forzado por el alma, puede de hecho convertirse en un fluido luminoso. La carne se hace luz y transparencia, como si se la viera por rayos X, pero con la diferencia de que el alma humana es más ligera que estos rayos. Cuando, en su divino poder,

---

\* Escrito originalmente como nota a un programa. Aunque la versión definitiva es de 1920, muchos fragmentos pueden haber sido escritos con anterioridad. [N. de E.]

posee completamente al cuerpo, lo convierte en una nube luminosa en movimiento y de ese modo se puede manifestar en toda su divinidad. Esta es la explicación del milagro de San Francisco cuando caminó sobre el mar. Su cuerpo ya no era pesado como el nuestro, pues se había convertido en luz por medio del alma.

Imaginen entonces un bailarín que, después de largo estudio, devoción e inspiración, ha alcanzado tal grado de comprensión de que su cuerpo es simplemente la manifestación luminosa de su alma: su cuerpo baila de acuerdo con una música escuchada interiormente, en una expresión procedente de otro mundo, más profundo. Éste es el bailarín verdaderamente creativo, natural pero no imitativo, hablando en movimientos a partir de sí mismo y de algo más grande que todos nosotros.

Tal es la confianza que tengo en que el alma puede ser despertada y poseer completamente el cuerpo que cuando he aceptado niños en mis escuelas siempre he intentado por encima de todo hacerles conscientes de este poder que reside en ellos mismos, en su relación con el ritmo humano, y en evocar el éxtasis, la belleza de esta realización. El medio para este despertar puede ser en parte una revelación de la belleza de la naturaleza, y puede ser en parte ese tipo de música que nos ofrece el tercer tipo de compositores, una música que surge y habla del alma.

Quizá haya gente adulta que ha olvidado el lenguaje del alma. Pero los niños lo entienden. Sólo es preciso decirles: «Escuchad la música con *vuestra alma*. Y ahora, mientras escucháis, ¿no sentís una fuerza interior despertando en lo profundo de vosotros, que por su presión vuestra cabeza se eleva, que vuestros brazos se alzan, que estáis caminando lentamente hacia la luz?»

Este despertar es el primer paso en la danza, tal como yo la entiendo.

Cuando comencé a bailar con los movimientos y los gestos que mi alma liberada sabía cómo comunicar a mi cuerpo, otros comenzaron a imitarme, sin entender que era preciso retroceder hasta el principio, encontrar primero algo en ellos mismos. En muchos teatros y escuelas he visto a estas bailarinas, que sólo comprendían con el cerebro, que cargaban sus danzas con gestos, y cuyos movimientos parecían vacíos, sosos y carentes de sentido. Lo que traducían por medio de la mente carecía completamente de inspiración, de vida. Lo mismo hacen esos sistemas de danza que son más que gimnasia adaptada, entendida de un modo demasiado lógico (Dalcroze, etc.). Me parece criminal confiar a los niños, que no pueden defenderse por sí mismos, a este entrenamiento pernicioso; porque es un crimen decirle a un niño que debe guiar su cuerpo en crecimiento mediante el severo poder de su cerebro, desdenando impulso e inspiración.

El único poder que puede guiar satisfactoriamente el cuerpo infantil es la inspiración del alma.





Dibujo de José Clará.

## EL MOVIMIENTO ES VIDA\*

Estudien el movimiento de la tierra, el movimiento de las plantas y los árboles, de los animales, el movimiento del viento y las olas, y estudien entonces los movimientos de un niño. Encontrarán que el movimiento de todas las cosas naturales se produce con una expresión armoniosa. Y esto es así en los primeros años de la vida del niño; pero muy pronto se le impone un movimiento desde fuera en nombre de falsas teorías de la educación, y el niño pierde entonces su vida espontánea natural, y su poder de expresarla en movimiento.

Observo que un niño de tres o cuatro años que viene a mi escuela es receptivo a la exaltación de la música bella, mientras que un niño de ocho o nueve ya está bajo la influencia de una concepción convencional y mecánica de la vida que le han impuesto los pedagogos. El niño de nueve años ya ha entrado en la prisión del movimiento convencional y mecánico, en el que permanecerá y sufrirá toda su vida, hasta que la edad avanzada paralice del todo su expresión corporal.

Cuando se me pregunta por el programa pedagógico de mi escuela, respondo: «Enseñemos primero a los niños a respirar, a vibrar, a sentir y a ser uno con la armonía general y el movimiento de la naturaleza. Produzcamos primero un ser humano hermoso, un niño danzante». Nietzsche ha dicho que no puede concebir un dios incapaz de bailar. También ha dicho: «Demos por perdido el día en que no hayamos bailado».

---

Probablemente publicado en inglés en 1909, en un programa de un recital de Nueva York. El segundo fragmento fue publicado de forma independiente en francés en la revista *Femina* el 1 de abril de 1914. [N. de E.]

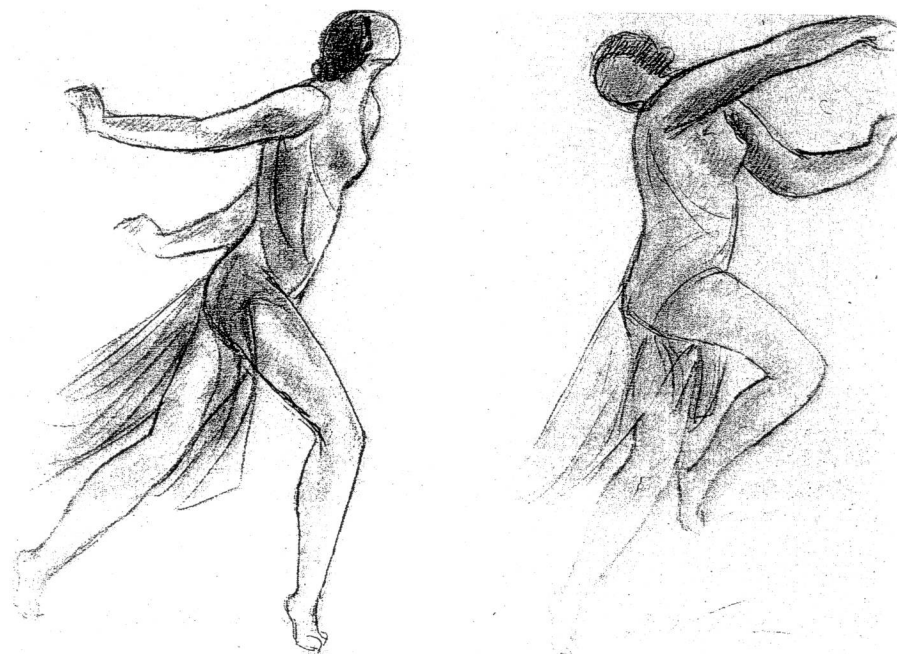
Pero él no se refería a la ejecución de piruetas. Él se refería a la exaltación de la vida en movimiento.

\* \* \*

La armonía de la música existe al igual que la armonía del movimiento en la naturaleza.

El hombre no ha inventado la armonía de la música. Es uno de los principios subyacentes de la vida. Tampoco la armonía del movimiento podría ser inventada: es esencial extraer la concepción de la misma de la propia Naturaleza, y hallar el ritmo del movimiento humano en el ritmo del agua en movimiento, en el soplo de los vientos y en su acción sobre la materia, en todos los movimientos de la tierra, en los movimientos de animales, peces, pájaros, reptiles, cuadrúpedos e incluso de los hombres primitivos, cuyo cuerpo se movía aún en armonía con la naturaleza.

Con la primera noción de la consciencia, el hombre llegó a ser autoconsciente, perdió los movimientos naturales del cuerpo; hoy, a la luz de la inteligencia ganada tras años de civilización, es esencial que



Boceto a lápiz y tinta de Abraham Walkowitz, 1917.

el hombre reencuentre conscientemente lo que inconscientemente perdió.

\* \* \*

Todos los movimientos de la tierra siguen las líneas del movimiento ondular. Tanto el sonido como la luz viajan en ondas. El movimiento del agua, del viento, de los árboles y las plantas progresa en ondas. El vuelo de un pájaro y los movimientos de todos los animales siguen líneas de tipo ondular. Y si uno busca el punto donde localizar el principio del movimiento físico para el movimiento del cuerpo humano, encontrará la clave en el movimiento ondular de la ola. Es uno de los hechos elementales de la naturaleza, y de estos hechos elementales la niña, la bailarina, absorbe algo básico para la danza.

También el ser humano es una fuente. La danza expresa en un lenguaje diferente, diferente de la naturaleza, la belleza del cuerpo; y el cuerpo crece con más belleza gracias a la danza. Todo el arte consciente del género humano se desarrolló a partir del descubrimiento de la belleza natural del cuerpo humano. Los hombres trataban de reproducirla en arena o sobre un muro, y así nació la pintura. De nuestro entendimiento de las armonías y proporciones de los miembros del cuerpo surgió la arquitectura. Por nuestro deseo de glorificar el cuerpo fue creada la escultura.

La belleza de la forma humana no es casualidad. No se la puede cambiar mediante el vestido. Las mujeres chinas deformaban sus pies con minúsculos zapatos; las mujeres de la época de Luis XIV deformaban sus cuerpos con corsés; pero el ideal del cuerpo humano tiene que permanecer siempre el mismo. La Venus de Milo sigue en su pedestal del Louvre siendo un ideal; las mujeres pasan ante ella, doloridas y deformadas por vestidos impuestos por modas ridículas; ella sigue siempre igual, porque ella es belleza, vida, verdad.

Y es porque la forma humana no está y no puede estar a merced de la moda o del gusto de una época, por lo que la belleza de la mujer es eterna. Es la guía de la evolución humana hacia la meta de la raza humana, hacia el ideal del futuro que sueña con llegar a ser dios.

El arquitecto, el escultor, el pintor, el músico, el poeta, todos entienden que la idealización de la forma humana y la consciencia de su divinidad están en la raíz de todo arte creado por el hombre. Un sólo artista ha perdido esta divinidad, un artista que, sin embargo, debería ser el primero en desejarla: la bailarina.

La danza, efectivamente, ha carecido durante mucho tiempo de todo sentido del movimiento natural elemental. Trataba de liberarse de la

sensación de gravedad: una negación de la naturaleza. Sus movimientos no eran vivos, fluidos, ondulantes, no daban lugar a otros movimientos. Toda la libertad y la espontaneidad se perdieron en un laberinto de intrincado artificio. La bailarina tenía que ser vestida artificialmente para poder mantener su carácter innatural.

Entonces, cuando yo nuevamente abrí la puerta a la naturaleza y revelé un tipo diferente de danza, alguna gente lo resolvió todo diciendo: «Mirad, es una danza *natural*». Pero con su libertad, su conformidad con el movimiento natural, había también siempre un diseño: incluso en la naturaleza se encuentra con seguridad un diseño, incluso un rígido diseño. La danza «natural» debería significar solamente que la danza nunca va contra la naturaleza, no que algo sea confiado al azar.

La naturaleza debe ser la fuente de todo arte, y la danza debe hacer uso de las fuerzas de la naturaleza en armonía y ritmo, pero el movimiento de la bailarina siempre será distinto de cualquier movimiento en la naturaleza.

## TERPSÍCORE\*

¿Qué debemos hacer para que Terpsícore ocupe nuevamente su lugar entre las Musas?

Tenemos que recuperar:

1º La belleza ideal de la forma humana;

2º El movimiento que es expresión de esa forma.

Toda mi investigación y mi estudio en el campo de la danza se ha basado en estos dos principios.

Las líneas de una forma verdaderamente hermosa siempre sugieren movimiento, incluso en reposo. Y las líneas que son verdaderamente hermosas en movimiento siempre sugieren reposo, incluso en el vuelo más rápido. Es la cualidad de reposo en movimiento la que dota a los movimientos de su dimensión eterna.

Todo movimiento sobre la tierra está regido por la ley de la gravedad, por la atracción y repulsión, la resistencia y el abandono; esto es lo que produce el ritmo de la danza.

Para descubrir este ritmo tenemos que escuchar las pulsaciones de la tierra. Los grandes compositores –Bach, Beethoven, Wagner– han combinado en sus obras con perfección absoluta el ritmo terrestre y el humano. Y es por esto por lo que he tomado como guía los ritmos de los grandes maestros; no porque pensara que podía expresar la belleza de sus obras, sino porque, rindiendo irresistiblemente mi cuerpo a sus ritmos, esperaba recuperar las cadencias naturales de los movimientos humanos que durante siglos habíamos perdido.

---

\* París. 1909. La última línea está tachada por Isadora Duncan en el original. [N. de E.]

Hay documentos en que ambas bellezas aparecen fijadas en un estado perfecto (la belleza ideal de la forma humana y la belleza ideal del movimiento): se trata de los vasos griegos conservados en los museos.

En las miles y miles de figuras que he estudiado en estos vasos, siempre he encontrado como punto de partida una línea ondulante. Todos los movimientos, incluso en reposo, contienen la cualidad de la fecundidad, poseen el poder de engendrar otro movimiento.

Con la excepción de algunas figuras grotescas o de algunos vasos que datan de una época más pobre, no he encontrado, por ejemplo, ni un solo pie esté colocado en línea perpendicular al cuerpo. Incluso en los vasos sobre los que las figuras expresan el furor báquico, este movimiento es desconocido. Y es porque expresa una «pausa»; da la impresión de que no puede continuar, que tiene que quedar suspendido en sí mismo.

En cambio, al saltar con las rodillas dobladas, se siente que el movimiento continúa: hay en este movimiento una dimensión eterna, que sigue la línea ondulada de las grandes fuerzas de la naturaleza, en que yo he basado todos los movimientos de mi danza.

Esto no es más que un ejemplo, pero se encuentra el mismo principio en miles de figuras.

Las figuras más frecuentemente repetidas en las danzas báquicas tienen la cabeza girada hacia atrás.

En este movimiento se siente de forma inmediata en todo el cuerpo el furor báquico. El motivo que subyace a este gesto es completamente natural. Los animales, en movimiento báquico, giran la cabeza hacia atrás: en los países tropicales, por la noche, los elefantes vuelven sus cabezas; los perros ladran a la luna, los leones, los tigres. Es el movimiento dionisiaco universal. Las olas del océano forman esta línea bajo la tormenta, los árboles durante la tempestad.

El gran defecto de la danza moderna es que *inventa* lo que debería contentarse con *descubrir*. El hombre ya no puede inventar: sólo puede descubrir. La danza moderna no es el resultado de hallazgos en la naturaleza, es el resultado de un cálculo mecánico y geométrico.

Yo he buscado en la naturaleza y en las obras de los grandes maestros esas indicaciones que me han dado el ritmo para encontrar el movimiento ideal del cuerpo humano. El resultado de todas mis investigaciones se ve ahora en el *Théâtre de la Gaîté-Lyrique*. Se trata meramente de algunas indicaciones, pero pienso que nos hallamos en el camino verdadero, y puede ser que en los próximos años lleguemos a un resultado glorioso para la Danza.

He trabajado toda mi vida, pero he comprendido que el arte es largo y la vida corta. Y como la vida es corta y se halla sujeta a circunstancias azarosas, me parece completamente natural comunicar esta idea a los demás.



Grabados en color de Mijail Dobrov.



## LA DANZA Y EL BALLET\*

Yo considero mi danza americana en vez de clásica. Con americana quiero decir que pertenece esencialmente a este país. Del mismo modo que la poesía de Walt Whitman surge de la matriz de América<sup>1</sup>, como la escultura de George Grey Barnard, igualmente mi danza, que tiene su origen en las mismas fuentes vitales de este país, es la danza que corresponde a América. Constituirá, creo, el principio de una escuela de danza, unida a una nueva escuela de música, que hará feliz a esta tierra en el futuro. La escuela de Ballet, que tuvo su origen en la época de Luis XIII, expresa en sus movimientos y vestidos toda la cultura artificial de su tiempo. Para los americanos no puede significar más que una gimnasia curiosa y maravillosa. El sentido de esta danza en toda su esencialidad a nosotros se nos oculta. Nunca habrá una escuela de danza en América basada en el Ballet.

\* \* \*

No estoy interesada en bailar simplemente por bailar. Para mí la danza debe ser expresión de la vida, no meramente una serie de tru-

---

\* El primer texto es un manuscrito de Isadora Duncan al final de un fragmento descartado de la copia de un agente de prensa durante su gira americana de 1911. El segundo, un discurso pronunciado por Isadora Duncan ante el telón del Carnegie Hall, según lo transcribe *The New York Evening World* del 1 de Abril de 1911. [N. de E.]

<sup>1</sup> Mantengo en la traducción el término «América» en referencia a Estados Unidos para conservar la coherencia con el adjetivo «americano/a» y mantener el énfasis patriótico, geográfico, racial, con que Duncan utiliza estos términos. [N. de E.]



Estudios a lápiz de Isadora Duncan bailando por Valentine Lecomte.

cos gimnásticos o movimientos bonitos. Por esto me disgusta la danza habitual del ballet, que constriñe a la gente a adoptar actitudes innaturales y pone trabas a la libre expresión de sus emociones.

Para los ingleses, con sus hermosos cuerpos atléticos, sus movimientos amplios y libres, su gracioso porte natural, el ballet parece esencialmente inadecuado. Quizá por ello en el pasado no ha habido ningún gran bailarín inglés de ballet.

Los ingleses tienen, creo yo, una idea equivocada de la belleza. Para la mayoría quiere decir algo suave, delicadamente bonito. Para el artista la belleza tiene un sentido más serio. La belleza para él es expresión. La cabeza de Balzac de Rodin es fea de acuerdo a los patrones cotidianos, pero el artista sabe que, debido a que constituye una expresión tan completa, es de una belleza perfecta. Lo mismo ocurre con mi nueva danza eslava: mientras yo considero que es lo mejor que he hecho, muchos pueden pensar que es fea.

Quiero que la música, el arte y el drama se reúnan. La palabra hablada es esencial, es el corazón y el cerebro del teatro. Los otros dos son su éxtasis lírico. Así que combinando estos tres, la arquitectura y la pintura, nuestros teatros se convertirán en templos. Todo drama tendría que basarse en la religión, porque sin ella se hace innoble.

¿Que qué pienso de la danza de salón? Principalmente estoy asombrada por las grandes limitaciones que muestran los bailarines, quienes, agarrados a los brazos del otro y moviéndose con la música más lasciva, siguen comportándose del modo más ortodoxo.

## QUÉ DEBE SER LA DANZA

La verdadera danza es una expresión de serenidad, está controlada por el ritmo profundo de la emoción interna. La emoción no alcanza el momento de frenesí a partir de un borbotón de acción; primero anida, duerme como la vida en la semilla, y se despliega con graciosa lentitud. Los griegos entendieron la belleza continua de un movimiento que se elevaba, que se extendía, que terminaba con una promesa de renacimiento. La danza es el ritmo de todo lo que vive con el fin de vivir de nuevo; es la eterna salida del sol.

No nos es dado llegar al conocimiento; conocemos del mismo modo que amamos, por instinto, fe y emoción.

La emoción trabaja como un motor. Hay que calentarla para que corra bien, y el calor no se desarrolla inmediatamente: es progresivo. La danza sigue la misma ley de desarrollo, de progresión. El verdadero bailarín, como cualquier artista verdadero, espera frente a la belleza en un estado de completo suspense; abre el camino a su alma y a su «genio» y se deja mecer por ellas como los árboles se abandonan al viento. Comienza con un movimiento lento y sube a partir de ahí gradualmente, siguiendo la curva en ascenso de su inspiración, hasta llegar a los gestos que exteriorizan su plenitud de sentimiento, extendiendo aún más el impulso que lo ha mecido, fijándolo en otra expresión.

Los movimientos deberían seguir el ritmo de las olas: el ritmo que se eleva, penetra, sostiene en sí mismo el impulso y la resaca, llama y responde, salta infinitamente en una cadencia.

Nuestras danzas modernas desconocen por completo la primera ley de la armonía. Sus movimientos son agitados, truncados, abruptos. Ca-

recen de la belleza continua de la curva. Se conforman con ser vértices que espolean los nervios. La música de hoy, igualmente, sólo hace la música de los nervios. La emoción profunda, la gravedad espiritual están por completo ausentes. Bailamos con los gestos entrecortados de los muñecos. No sabemos cómo descender a las profundidades, perdernos en nuestro yo interior, cómo desarrollar nuestras visiones en armonías que reflejen nuestros sueños.

Siempre estamos en estado de paroxismo. Caminamos angulosamente. Nos esforzamos en mantener un equilibrio entre puntos. Desconocemos el reposo de un descenso y el placer de respirar, de remontar de nuevo el vuelo, y volver, como un pájaro, al descanso. El pájaro nunca se esfuerza. La bailarina debería ser luz como una llama. Incluso la violencia es más grande cuando está contenida: un gesto que ha crecido lentamente a partir de esta reserva es mil veces más valioso que el esfuerzo y desbanca a cualquier otro.

## LA DANZA DE LOS GRIEGOS\*

La única manera de conseguir un renacimiento de la danza es devolverle su misión original. Para conocer el verdadero arte de la danza es preciso estudiar la historia.

Las danzas más antiguas que pueden ser consideradas arte fueron las de Asia y las de Egipto, que influyeron en la danza griega. Pero estas primeras danzas no pertenecían a nuestra raza; es a Grecia a donde debemos volver, porque toda nuestra danza procede de Grecia. ¿Cómo era, pues, la danza griega?

Durante siglos, antes de Esquilo, la gente bailaba. La gente del pueblo bailaba junta y expresaba así su emoción colectiva, alegre, guerrera o pesada. Fue a partir de esta danza del pueblo como se desarrolló el coro, y el coro fue el origen de toda la tragedia.

Posteriormente al coro se le añadió un primer *actor*. El actor contaba la anécdota, expresaba el sentimiento particular que el drama provocaba en él; mientras el coro danzaba y cantaba el asunto general, permaneciendo en un plano superior al drama.

Esquilo añadió a este espectáculo uno o dos actores. Pero con él el coro continuó siendo el alma de la tragedia. Los actores representaban sólo un recitado episódico, detalles de la acción, mientras que el coro remontaba el vuelo muy por encima de las acciones humanas.

Haciendo su entrada en el momento de tensión emocional más intensa, aportaba una exaltación lírica, un punto de vista eterno y divino.

---

\* Aparecido en *Musica-Noël*, diciembre 1912 y reimpresso sobre el texto corregido por la propia Isadora Duncan. [N. de E.]

En cuanto alma más profunda de la tragedia, el coro era sabiduría o razón o alegría o dolor eternos.

Pero Sófocles, al incrementar el número de actores, redujo el papel desempeñado por el coro.

Eurípides a su vez incrementó el número de personajes y así decreció aún más la importancia del coro. Todavía en las *Bacantes*, cima del arte trágico, es aún el coro el que, con el dios Dionisos, es la expresión básica, en tanto los personajes no son este delirio, sino meramente seres bajo la influencia del delirio, agitados por el delirio, cuya esencia no pueden alcanzar.

Después de Eurípides la decadencia se produjo con rapidez. Se ignoró el valor del coro. En Roma se acabó por remplazarlo por mimos. ¡Se llegó incluso a mimar *Edipo!*

La tragedia estaba muerta.

Más tarde, mucho más tarde, se hicieron algunos esfuerzos para re-encontrar la tragedia. Esfuerzos a menudo admirables a causa del genio de quienes los acometieron; pero algunos errores fundamentales los orientaron en una dirección equivocada e hicieron que las realizaciones resultasen imperfectas. El más grave de estos errores fue el fallo en



Dibujo de José Clará.

la comprensión de esta verdad: la tragedia está incompleta sin el coro. Me refiero a la tragedia antigua que querían recrear Monteverdi y otros artistas de su época. Monteverdi no tenía ninguna intención de componer óperas. Ópera es una palabra que no quiere decir nada. Él pretendía conseguir un renacimiento de la tragedia. Pero cometió el error de dar a los actores la tarea de expresar el alma de la música, un papel reservado por los antiguos al coro.

Este error fue agravado aún más por los seguidores de Monteverdi. Así que la primera tentativa de renacimiento seguía ya un camino que la alejaba de la forma pura de la tragedia.

Gluck, finalmente, se rebeló. Se podría decir que reencontró el coro. Lo hizo cantar. Pero la oposición que encontró fue sin duda dañina para la expansión de su genio.

Vivía en una época artificial y afectada. En la tragedia, olvidó el drama y al actor.

El drama lo reencontró Richard Wagner, pero desatendió el papel del coro, o al menos lo transfirió a los personajes. El drama reside en las aventuras de los personajes: es la debilidad o la grandeza en el alma de Edipo y lo que le ocurre lo que nos interesa. El drama es producido por la acción de unos personajes sobre otros y por la acción de la fatalidad sobre todos ellos.

Pero Wagner supo elevar los personajes por encima del drama y otorgarles el papel del coro. Así que en el segundo acto de *Tristán e Isolda*, Brangäne, con su canción, que es demasiado lenta para ser la de un protagonista del drama, representa al coro. Tristán e Isolda, en su dueto de amor, se convierten en su propio coro, porque siempre que dos personajes dicen juntos una sola palabra dejan de ser personajes del drama y se convierten en intérpretes de lo abstracto, se convierten en coro.

Así llegamos a los tiempos modernos.

Podemos entender ahora lo que hemos perdido y lo que debemos encontrar de nuevo.

¿Cómo podemos devolverle hoy a la danza su lugar original? Identificándola nuevamente con el coro. Es necesario devolver el coro trágico a la danza, y devolver la danza a las otras artes.

El coro de la tragedia es el verdadero lugar de la danza.

Es ahí donde debe estar, asociado con la tragedia y con las otras artes. El resto es decadencia.

En la época de Sófocles, la danza, la poesía, la música, la dramaturgia y la arquitectura formaban un conjunto armonioso, como un solo arte que se manifestaba de diversos modos, verdaderamente como una sola cosa.



La colaboración del arte trágico y la arquitectura era íntima. Era casi una fusión. Todo lo que se necesitaba para completar una representación parecía diseñado por el mismo canon, es decir, a imagen del hombre ideal o del hombre-dios.

Los personajes y el coro, centro del drama, eran el centro de un conjunto armonioso. Como el plexo solar es el centro del hombre. Todo convergía hacia ellos; y de ellos emanaba todo como los rayos de una luz emanan de una fuente luminosa.

A esa hora en que Atenas apenas se acababa de despertar, yo he bailado a menudo en el Teatro de Dionisos. He sentido cómo todo allí estaba diseñado de acuerdo con esta misma armonía. El lugar que ocupaba en el teatro era el centro de la orquesta, y los gestos de mis brazos ante mí trazaban las líneas siguiendo el horizonte natural formado en tiempos por la fila más alta de asientos.

Hoy esta armonía ha sido destruida.



Dibujo de José Clará.

Las artes que rodeaban a la tragedia se han separado. La arquitectura va por su lado: los arquitectos que han construido los teatros modernos han seguido planos personales, dirigidos por un propósito comercial, y han levantado edificios incómodos tanto para el público como para los actores.

La Danza creyó que podría vivir por sí sola, y ha llegado a esa cosa anómala, el ballet. Sea en el teatro sea en el teatro de variedades, el ballet carece de verdadero significado, de verdadera concordancia con el arte.

Aun cuando todo el mundo bailara como yo quisiera que bailara, el ballet seguiría siendo un gran error, porque en el ballet la Danza aspira a serlo todo, a ocupar el lugar de la poesía y el drama.

La prueba de que la danza no puede existir sola se halla en que tiene que recurrir a la pantomima<sup>1</sup>. Los pantomimos pretenden hablar con gestos, tratan de imitar el lenguaje. El arte es algo más natural; no imita, no busca equivalencias, no pretende hablar: tiene su propio lenguaje.

La música griega antigua se ha perdido, así que el texto poético de los coros no es más que un libreto al que falta la armonía. En nuestra época no existe una música para la Danza. Se cree que la Danza es indigna de la música y se la quiere privar de ella.

Hasta el momento, sólo los genios han comprendido el ritmo. Esta es la razón por la que he extraído de sus obras la danza. Esta es la razón por la que he bailado los ritmos de Bach y de Gluck, de Beethoven y de Chopin, de Schubert y de Wagner. Porque son prácticamente los únicos que han entendido y han expresado el ritmo del cuerpo humano.

Wagner es el hombre que más se ha acercado a lo que debe ser el músico de Danza, pero en él la música lo absorbe todo.

Ciertamente *constituye una ofensa, desde el punto de vista artístico, bailar esa música*, pero yo lo he hecho por necesidad, porque esta música despierta la Danza que estaba muerta, despierta el ritmo. He bailado *bajo* esta música, dejándome llevar como una hoja por el viento.

Después de muchos años de estudios he llegado a esta conclusión: que el ritmo natural del cuerpo humano y el ritmo de la música contemporánea están en completo desacuerdo: el gesto más simple no consigue encontrar en estas notas una línea que pueda seguir. En cambio una puede bailar fácilmente con el ritmo de las palabras del coro griego: nada más oír las se despliega ante una un friso de esculturas en

---

<sup>1</sup> El primer contrato profesional de Duncan en un teatro se lo debió a Agustin Daly, quien la contrató como actriz en una pantomima llamada *Madame Pygmalion*, representada en Nueva York. Después interpretó en esa misma compañía el papel de una cantante en *The Geisha*, una danza incidental en *Mucho ruido y pocas nueces*, un espíritu en *La tempestad* y una danza gitana en *Meg Merrilies*. Con la compañía de Daly viajó por primera vez a Londres, antes de presentar sus primeras danzas propias en Nueva York en 1898. [N. de E.]

movimiento. Y la música de los griegos debía seguir el ritmo de estas palabras. ¡Ah, si se la pudiera recuperar por completo!

Hoy el teatro está dividido en dos mitades que se ignoran y se desprecian: el teatro musical y el teatro de la palabra hablada.

Hay que rehacerlo todo. El sueño más bello sería el de reencontrar el teatro griego, que es el ideal tanto para los espectadores como para los actores.

¡Reencontrar la antigua idea! *No quiero decir copiarla, imitarla, sino inspirarse en ella, recrearla en uno mismo, con inspiración personal:* partir de su belleza y dirigirse hacia el futuro. Los temas de los dramas pueden ser modernos. ¡Reencontrar la antigua idea y, por un milagro de amor y de emoción, reunir nuevamente las artes y los artistas!

¡Reunir las artes en torno al coro, devolver a la Danza su lugar en el coro, sí, éste es el Ideal! Cuando he bailado he tratado siempre de estar en el coro: he sido el coro de chicas jóvenes saludando el retorno de la flota, he sido el coro que bailaba la danza pírrica, o la báquica. Nunca he bailado sola. *La danza, nuevamente unida con la poesía y con la música, debe volver a ser una vez más el coro trágico. Este es el único y verdadero fin.* Esta es la única manera que tiene de volver a ser un arte.

¡Que los artistas se unan y hagan este milagro de amor!



Dibujo de André Dunoyer de Segonzac.

## LA DANZA EN RELACIÓN A LA TRAGEDIA\*

La danza del pasado alcanzó su punto más elevado cuando constituía el coro de la tragedia griega. En el momento sublime de la tragedia, cuando el pesar y el sufrimiento era más agudos, aparecía el coro. Entonces el público, angustiado al punto de la agonía, era devuelto a la armonía mediante los elementales ritmos del canto y movimiento. El coro daba al público la fortaleza para soportar esos momentos que de otro modo habrían sido demasiado terribles para la resistencia humana.

Éste es 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.

Mi trabajo para la danza siempre ha tenido este fin a la vista, ésta es la luz que siempre me ha guiado: devolver a la danza su verdadero lugar en cuanto coro, en cuanto alma de la tragedia.

Hasta hace muy poco tiempo, la danza en el teatro moderno era considerada como una especie de interludio, un relleno placentero, sin ninguna relación con un posible *acercamiento* vivo al drama.

Fue en 1898 cuando, al estudiar la música de Gluck, me pareció que había descubierto el puente que devolvería la danza a su verdadera esfera. Gluck entendió mejor que ningún otro el coro griego, su ritmo, la grave belleza de sus movimientos, la gran impersonalidad de su alma, conmovida, pero nunca desesperada.

---

\* El primer texto fue escrito probablemente hacia 1914 y publicado, como el segundo fragmento, en 1927 en *Theatre Arts Monthly*. [N. de E.]



Isadora Duncan bailando *Ifigenia en Aulis* y la «Bacanal» de *Ifigenia en Táuride*, de Gluck. Dibujos de Van Saan Olgi. 1909-1923.

Con el deseo de diseñar los movimientos de danza del modo más próximo a la intención del coro en la tragedia, estudié los movimientos de los coros y las danzas en las obras de Gluck. Se me ha objetado que ésta no fue nunca la intención de Gluck. Difiero de tal opinión. Gluck habló a menudo en términos apasionados de movimientos sinceros, de gestos verdaderos. Él demandaba naturalidad, y aunque escribí para los ballets de su época, estoy segura de que lo que le inspiraba era la graciosa imagen de los cuerpos moviéndose libremente y de las telas volando al viento. Conocía los vasos griegos: debió haber estado inspirado por las carreras y saltos de sus figuras, que no traducían otra cosa que los grandes movimientos de la *naturaleza misma*.

Gluck se halla entre los bienaventurados, descansa en los terrenos de la armonía eterna, nos dejó la inspiración de sus obras.

Al bailar los coros y danzas de *Orfeo*, no trato de representar la figura de Orfeo o la de Eurídice, sino de buscar los movimientos plásticos del coro, el *coro* de la tragedia.

Un gran artista que simpatiza con mis ideas, el señor Mounet-Sully, al prestarme su ayuda, ha contribuido no sólo a la realización de mi trabajo personal, sino al futuro del arte de la danza.

Así que esa puerta largamente cerrada entre la tragedia y la Danza se abre ahora. ¿Cómo puedo expresarles mi reconocimiento? No solamente yo, sino todas las bailarinas del futuro os lo agradecerán, gran maestro, que desde vuestra sublime altura de gran trágico, habéis llamado al coro danzante.

\* \* \*

La danza pertenece al teatro en su momento más exaltado. Tenemos que devolver la danza a la palabra con este fin. Con este ideal en mente he dejado una y otra vez mi carrera personal, como hice en 1905 cuando adopté cuarenta niños para ofrecerles este arte. Habría sido más simple, más fácil, continuar mi carrera prósperamente. Pero yo sabía que algún día el drama del futuro utilizaría la danza de un modo tan noble como lo hacían los griegos. O que a partir de la danza nacería un nuevo drama. Pero el mundo es impaciente en estos tiempos modernos. No quiere esperar: quiere «resultados». No podía esperar a que una cosa nueva creciera de forma natural y hermosa. Puso con recelo los medios, tentó a las bailarinas individuales para que marcharan en busca de su triunfo personal en lugares comerciales. Ha destruido cada una de las escuelas que he creado.

Pero la danza volverá tal como yo lo he soñado. El género humano no puede esperar siempre que aquellos que tienen una visión planten

una semilla en el suelo y la hagan crecer y florecer en una sola noche. Incluso ahora estoy planeando nuevamente mi largamente acariciada escuela. La escuela que he comenzado en Moscú promete quizá llevar este ideal a la práctica; no este año o el que viene, sino cuando los niños hayan crecido con la naturaleza, con la belleza, con el pensamiento de la danza en la música y en la tragedia.

## EL TEATRO GRIEGO\*

El teatro griego no fue construido para el público, sino para el artista, con quien simplemente el público estaba absolutamente encantado de colaborar. El teatro griego, además, representaba una colaboración entre el arquitecto, el dramaturgo y los artistas de teatro.

El arquitecto le decía al dramaturgo: «¿Qué forma de teatro deseas para tu obra?», y el dramaturgo replicaba: «La forma en que el máximo número de gente pueda ver, oír y sentir en el mismo instante con la misma intensidad e igual proporción».

El arquitecto le decía al bailarín: «¿Qué forma?», y el bailarín, desplegando sus brazos en un gran círculo, replicaba: «La forma que me posibilite abarcar a un amplio público en mis brazos, la forma del teatro en que toda la gente que se siente ahí sienta el significado de un simple gesto con idéntica visión de la forma y la proporción, una forma de teatro en que mi fuerza magnética pueda salir de mí y cubrir al público con rayos ininterrumpidos del mismo modo que el sol cubre la tierra».

Y al actor: «¿Qué forma de teatro?» El actor replicaba: «La forma en que un simple tono de mi voz, siguiendo las corrientes naturales de sus ondas sonoras, conmueva los corazones de una amplia multitud sentada ante mí en posiciones que no sean unas más agraciadas que otras, en que la emoción que ofrezco fluya de uno a otro, como una infección, proyectando las ondas de emoción de mí hacia ellos y haciéndolas volver a mí.»

---

\* Impreso por primera vez en *Dionysion*, publicado por «el Comité para la difusión del trabajo de Isadora Duncan en América», Nueva York, 1915. [N. de E.]



Y así se construyó el teatro griego. No había «palcos», ni anfiteatro, ni galería, ni platea. El griego fue esencialmente un teatro democrático. En cuanto los artistas eran sacerdotes de una religión, toda la gente debía ser igual ante una manifestación de arte elevado<sup>1</sup>.

La tragedia griega surgió de la danza y las canciones del primer coro griego. La danza ha recorrido un largo camino extraviada. Debe volver a su lugar original y rodear a Apolo de la mano de las Musas. Debe volver a ser el coro primitivo, y el drama renacerá de su inspiración. Entonces ocupará nuevamente su lugar como arte hermana de la tragedia, surgirá de la música: esta será la grande, impersonal, eterna y divina primavera del arte.



Dibujo de Abraham Walkowitz.

<sup>1</sup> Wagner fue uno de los primeros en rescatar el modelo de anfiteatro como la forma arquitectónica adecuada para un teatro de la época democrática. El Teatro de Festivales de Bayreuth fue inaugurado en 1882 con una puesta en escena de *Parsifal*. [N: de E.]

## LA ESCUELA DE DANZA\*

Hace muchos años me vino la idea de que sería posible formar a chicas jóvenes en una atmósfera de belleza tal que, colocando continuamente ante sus ojos la forma ideal, estas chicas desarrollarían sus propios cuerpos como personificaciones de esta forma; y así, mediante la continua emulación de esta forma y mediante la práctica permanente de movimientos hermosos, llegarían a ser perfectas en forma y en gesto. Hace tiempo que se me antoja que este es el tipo de escuela de danza ideal.

Teniendo presente que, tal como lo he formulado en otra ocasión, forma y movimiento son la misma cosa, consideré necesario para la cultura del movimiento hermoso atender al desarrollo de las figuras de mis discípulas tan cuidadosamente como un jardinero atiende a las figuras de sus frutos y flores.

Con este objetivo coloqué en mis escuelas diferentes representaciones ideales de la forma femenina, tomando incluso aquellas de los años más tempranos: bajorrelieves y esculturas de niños danzantes, libros y pinturas con ilustraciones de la forma infantil tal como fue soñada por los pintores y los escultores de todos los tiempos; pinturas de niños bailando en los vasos griegos; pequeñas figuras de Tanagra y Beocia; el

---

\* Los tres primeros fragmentos que componen el texto aparecieron en la revista *Femina* el 1 de abril de 1914. En la edición francesa, aparecen el primer y el tercer fragmentos con el título de *La escuela de danza*. En *El arte de la danza* aparecen el primero y el segundo fragmentos bajo el título *Belleza y ejercicio* y el tercero con el título *La juventud y la danza*. El cuarto es el texto de una carta dirigida a M. Paul Léon, director de Bellas Artes, publicado sólo en la edición francesa. [N. de E.]

grupo de niños danzantes de Donatello, que es una radiante melodía infantil; los niños bailando de Gainsborough.

Todas estas figuras tienen un cierto parentesco en la gracia inocente de su forma y movimiento, como si los niños de cada época se encontraran y unieran sus manos a través de los siglos. Los verdaderos niños de las escuelas, moviéndose y bailando entre ellos, deben parecerse a ellos, deben reflejar inconscientemente en sus formas y movimientos algo de esta alegría y gracia infantil. Y este es el primer paso hacia el desarrollo en la belleza, el primer paso de la nueva danza.

También coloco en mis escuelas figuras de chicas jóvenes bailando, corriendo, saltando, esas jóvenes espartanas que eran entrenadas en los gimnasios con duros ejercicios para que pudieran llegar a ser madres de guerreros heroicos, esas ligeras corredoras que tomaban parte en los juegos anuales, exquisitas figuras de terracota con velos al aire y prendas flotando al aire; chicas jóvenes bailando mano con mano en las Panateneas.

Elas representan el objetivo a lograr, y las alumnas de la Escuela, al aprender a sentir un amor íntimo por estas figuras y al intentar cada día parecerse a ellas, se impregnan con el secreto de su armonía. Porque creo que la única manera de obtener la Belleza es despertar un fuerte deseo de Belleza.

Para alcanzar esta armonía deben hacer cada día ejercicios especiales elegidos con este propósito. Pero estos ejercicios están elegidos de tal modo que coincidan con su propia voluntad, para que los puedan hacer con buen humor y entusiasmo. Cada una de ellas no es sólo un medio para un fin, sino un fin en sí mismo, y este fin es que cada día de su vida sea perfecto y feliz.

El propósito de estos ejercicios diarios es hacer del cuerpo, en cada período de su desarrollo, un instrumento tan perfecto como sea posible, un instrumento para la expresión de esa armonía que, impregnándolo todo, está lista para fluir por los cuerpos que han sido preparados para ello.

Los ejercicios comienzan con una simple preparación gimnástica de los músculos para hacerlos fuertes y flexibles; los primeros pasos de danza sólo comienzan después de que estos ejercicios gimnásticos se hayan completado. Consisten primero en un simple paseo rítmico, en aprender a caminar lentamente con los sonidos de un ritmo simple, después a caminar más rápido con el sonido de ritmos más complicados, y después a correr, primero lentamente, después, dulcemente, saltar en un cierto momento del ritmo.

Por medio de estos ejercicios las alumnas aprenden a leer las notas en la escala del movimiento tal como se aprenden las notas de la música en la escala del sonido. Más tarde, estas notas pueden utilizarse en armonía



Dibujo de Abraham Walkowitz.

con las composiciones más variadas y sutiles. Las alumnas, siempre vestidas con tejidos libres y graciosos durante su entrenamiento, en los campos de juego, durante sus paseos o en los bosques, corren y saltan con naturalidad hasta que han aprendido a expresarse con movimientos tan fácilmente como otros pueden expresarse con palabras o canciones.

Sus estudios y observaciones no se limitan a las formas del arte, sino que están especialmente dirigidos hacia los movimientos de la naturaleza. Los movimientos de las nubes a causa del viento, el ondular de los árboles, el vuelo de los pájaros, el arremolinarse de las hojas... todo tiene una especial significación para ellas. Aprenden a apreciar la cualidad especial de cada movimiento. Desarrollan una simpatía secreta en sus almas, desconocida para otros, que las hace comprender estos movimientos de un modo que el resto de la gente es incapaz. Porque cada fibra de sus cuerpos, sensitiva y alerta, responde a la melodía de la Naturaleza y canta con ella.

¡Cuántas veces, al volver de estos estudios y venir al estudio de danza, estas alumnas han sentido en sus cuerpos un impulso irresistible a bailar uno u otro movimiento que acaban de observar! Una emoción dionisiaca las posee.

Y así con el tiempo, creo, algunas de ellas llegarán a componer sus propias danzas. Pero incluso cuando están bailando juntas, cada una, formando parte de un todo, bajo la inspiración del grupo, preservará su individualidad creativa. Y todas las partes juntas compondrán una armonía unificada que nos traerá un nuevo nacimiento del mundo: nos hará vivir de nuevo la flamante belleza del coro dramático, el coro de la tragedia, el himno eterno de la lucha entre el Ser y el Destino.

\* \* \*

La cultura de la forma y el movimiento del cuerpo es practicada actualmente de dos maneras: por la gimnástica y por la danza. Ambas deberían ir juntas, porque sin la gimnasia, sin el desarrollo saludable y metódico del cuerpo, la verdadera danza es inalcanzable. La gimnasia debería constituir la base de toda educación física; se debe dar al cuerpo el máximo de luz y aire; su desarrollo debe ser guiado metódicamente; toda la energía vital del cuerpo debe ser conducida a su máxima expansión. Esta es la tarea del profesor de gimnasia. Después viene la danza. En un cuerpo que ha sido desarrollado armoniosamente y llevado a su máximo nivel de energía entra ahora la danza. El movimiento y la cultura del cuerpo constituyen el objetivo de la gimnasia; para el bailarín no son más que medios. Y es que el cuerpo en sí mismo debe ser olvidado, porque no es más que un instrumento armonioso y bien adaptado cuyos movimientos expresan no sólo los movimientos del cuerpo, como en la gimnasia, sino también los pensamientos y sentimientos del alma.

\* \* \*

El niño celebra la gloria de vivir, salta sin cesar, ebrio de movimiento. Esta pequeña criatura se crece en una exaltación gozosa, almacenando en el ardor de todo su ser más fuerza para su propio porvenir.

El desarrollo del niño, sus movimientos dan testimonio de un ritmo armonioso que expresa toda la vida que cree. Para educar a un niño, es preciso comprender que el camino más seguro y más bello es el de hacerle vivir en una atmósfera de gestos amables y que la consecuencia natural de esta vida primera será un amor ferviente por la Belleza.

Para que comprenda la Danza, hay que canalizar la energía del niño por la vía de las cualidades naturales y de las capacidades de este pequeño ser. No hay necesidad alguna de exigirle un gran esfuerzo: que respire gozosamente y que dé rienda suelta a su animación natural; cuidemos únicamente la armonía de su cuerpo.

Sobre todo, no hay que pretender que el niño pequeño ejecute movimientos frente a los que su naturaleza se rebela; más bien hay que dirigir su cuerpo y su espíritu esforzándose en hacerle traducir los movimientos más nobles y las inspiraciones más santas de la humanidad. Entonces el cuerpo se convierte en un espíritu cuyos gestos son el lenguaje, y así esa pequeña alma se abre a la Luz, la Belleza y el Amor Eterno.

Que el niño vibre en este suave esfuerzo, parecido al de esos artistas de genio cuya vida acabó, pero que nos han dejado una música inmortal.

Que el niño baile como un niño, no le impongamos actitudes y gestos de una época que nunca supo nada de la verdadera humanidad; es decir, la época de los ballets de Luis XIV.

Que las danzas infantiles expresen su alma de niño, primero en la belleza y la inconsciencia de la vida infantil, después en la juventud y la adolescencia. No enseñemos a las niñas pequeñas a imitar a las bailarinas, ni a las odaliscas ni a las cortesanas, hagámosles en cambio bailar como Vestales, que se consagraron hace dos mil quinientos años.

Que las adolescentes conserven su fuerza y su juventud llena de vida. No las vistamos con trajes fantásticos, que las hacen parecer payasos o lánguidas enamoradas. ¡Que su danza sea más bien el reflejo del ideal del mundo y que traduzca las aspiraciones y los sueños de la juventud gloriosa! ¡Que su danza nazca de la alegría y la fuerza y el coraje! ¡Que respiren el santo espíritu de sacrificio del joven soldado!

Y cuando sean encarnaciones de claras vestales modernas, se transformarán, se convertirán en mujeres, amarán el amor y la alegría que aporta la maternidad. En ese momento su danza, completa y definitiva, será la más hermosa de todas.

¡Sí, admiremos la danza instintiva de las muchachas y los muchachos jóvenes, hasta su transformación gracias al ritmo arrullador en una danza perfecta y completa que contenga toda la vida y que aproxime los bailarines a los dioses! La multitud seguirá sus pasos, observará sus actitudes, comulgará con ellos sobre la égida de una perfecta armonía,

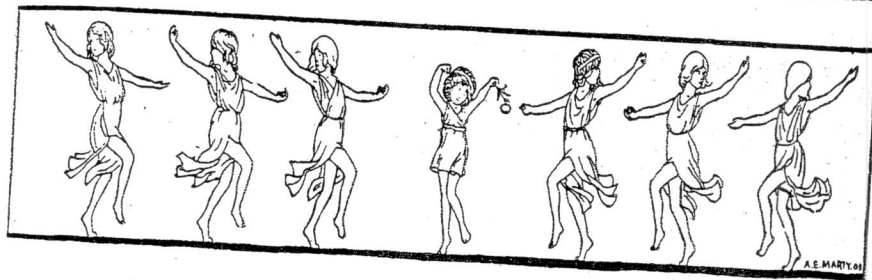


Ilustración de un artículo sobre Isadora en *Comoedia Illustré*.

que combinará, por su parte, la más noble expresión de la vida humana y una clara apelación a la vida divina.

Cuando ese día amanezca, ese día definitivo y bienaventurado, nos sentiremos el despertar completo de los himnos sublimes de las sinfonías de Beethoven.

\* \* \*

La esperanza, el Porvenir, lo veo en una gran escuela de niños que aprendan a bailar, a cantar y a vivir para la Sabiduría y la Belleza del Mundo.

«Cuando se comprende la Naturaleza, comienza el Progreso», ha escrito Rodin.

Para que el niño comprenda la Naturaleza, es preciso que baile a su ritmo. El acontecimiento de nuestra época será el despertar de la Danza como gran arte, hermana de la Música. Durante dos mil años, la Danza ha sido un arte apresado. Toda mi vida he tratado de romper

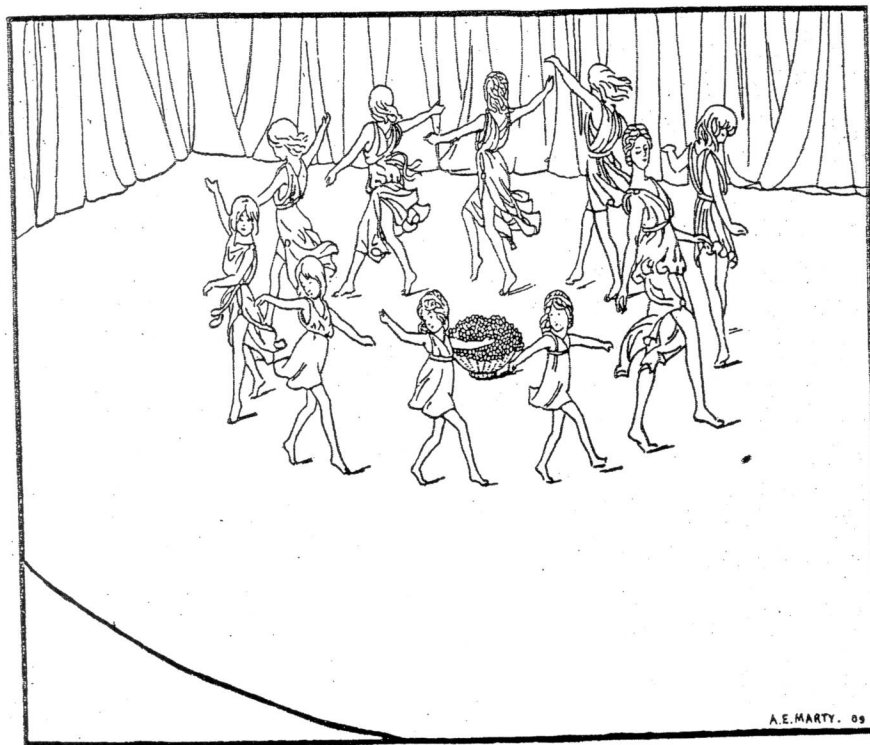


Ilustración de un artículo sobre Isadora en *Comoedia Illustré*.

sus cadenas, de abrir las puertas y de darle la libertad. Una vez liberada, la Danza será el gran arte inspirador: la escultura, la pintura, la arquitectura remontarán nuevamente el vuelo y la tragedia revivirá.

Cuando la Danza muere, la tragedia muere, porque la Danza es el espíritu dionisiaco de la tragedia y, sin la Danza, la tragedia pierde su razón de ser.

Antes de mí, los bailarines eran prisioneros de los mallot y habían de repetir año tras año gestos mecánicos. Después de verme bailar, miles de personas bailan en todos los países del mundo vestidas con túnicas ligeras y comprendiendo, por primera vez, el ritmo del cuerpo humano y su armonía con los movimientos de la Naturaleza. Después de verme bailar, miles de personas buscan los gestos espontáneos y su relación con la gran música. Después de verme bailar, han surgido escuelas inspiradas en mis ideas, en todos los países del mundo, desde Finlandia hasta América del sur. Desgraciadamente estas escuelas han adoptado la *letra* de mis ideas, pero no el *espíritu*.

Copian los movimientos, pero ignoran el secreto del *impulso interior*. Yo estoy dispuesta a ofrecer a Francia este secreto en una gran escuela. Sólo necesito que se pongan a mi disposición los medios. Para la Patria será de una importancia tan grande como, os lo aseguro, cualquier descubrimiento científico, y os garantizo que os aportará mucha más alegría y luz para la Vida.

Por esto exijo una respuesta a mi oferta.

¿Por qué os conformáis con las copias y las caricaturas de mi idea cuando yo os ofrezco el original?



## UNA VISITA DE RODIN\*

En otros tiempos, los dioses se dignaban visitar la morada de los mortales.

La Antigüedad ha revivido para nosotros.

Ha descendido un dios a nuestra casa. Su llegada fue anunciada por potentes ondas magnéticas. Se ha sentado entre nosotras en la gran sala de danza.

Su noble presencia irradiaba alegría y simpatía, derramando belleza en torno suyo.

Las alumnas han bailado. Él las ha recompensado con palabras preciosas: «Está bien», les ha dicho, «vuestra danza tiene la fuerza de las cosas simples y verdaderas: la Inspiración de la Belleza, esto es el arte.»

Toda esta juventud se ha sentado a continuación a los pies del Maestro. Él les ha hablado. Palabras divinas: «Estudiad, buscad siempre en el gran libro de la Naturaleza». Añadió: «Me hace tanto bien estar entre vosotras».

Le hemos respondido: «Querido Maestro, cual dios potente habéis creado una época, y nosotras somos creación vuestra, como vuestras obras de mármol, nosotros somos vuestros pensamientos de carne. Como Atenea nacida plena de fuerza del cerebro de Zeus, como las potentes Valquirias que surgen armadas de la voluntad de Wotan, nosotras, las discípulas de la Danza, existimos porque nacimos en la época del Gran Rodin».

---

\* Manuscrito inédito fechado en Bellevue, 1914. [N. de E.]



Dibujo de Rodin.

## LA DANZA Y LA NATURALEZA\*

Hubo una época en que llené muchos cuadernos con notas y observaciones, en que ardía con fuego apostólico por mi arte y en que me entregué a profundas convicciones y riesgos ingenuos. En esa época quería reformar la vida humana, incluso hasta los menores detalles de vestuario, moralidad o forma de vivir. Pero de eso hace diez años. Desde entonces he tenido tiempo de descubrir la vanidad de esas nobles ambiciones y ahora estoy satisfecha con las alegrías de mi trabajo, preocupada por mi propio arte.

La danza se explica mejor bailando que publicando comentarios y tratados. Además, un arte tendría que ser capaz de arreglárselas sin todo eso: su verdad resplandecerá espontáneamente si es realmente hermosa.

Así que no quiero hilvanar teorías o establecer una serie de principios. Aunque quizá pueda decir, sin ser acusada de predicar, cuál ha sido mi pensamiento implícito sobre la danza.

Para mí la danza no es sólo el arte que da expresión al alma humana por medio del movimiento, sino también el fundamento de una concepción completa de la vida más libre, más armoniosa, más natural. No es, como se cree con demasiada frecuencia, una composición de pasos, surgidos arbitrariamente de combinaciones mecánicas, que si bien pueden servir como ejercicios técnicos no pueden pretender constituir un arte. Este es el medio, no el fin.

He estudiado detenidamente las figuras representadas de todas las épocas de todos los grandes maestros artistas, y aún no he encontrado

---

\* Aparecido en un programa en 1916. [N. de E.]

ninguna que muestre el caminar sobre las puntas de las zapatillas o levantando la pierna a la altura de la cabeza. Estas posiciones feas y falsas no expresan el estado de abandono dionisiaco que el bailarín debe conocer. Además, los verdaderos movimientos no se inventan: se descubren, exactamente igual que en la música uno no se inventa las armonías, sino que meramente las descubre.

El único y gran principio al que me considero justificadamente inclinada es una unidad constante, absoluta y universal entre forma y movimiento; una unidad rítmica que circula a través de todas las manifestaciones de la naturaleza. El agua, el viento, las plantas, los seres vivos, incluso las partículas de materia obedecen a este ritmo controlador cuya línea característica es la onda. En nada sugiere la naturaleza saltos o rupturas; entre todas las condiciones de la vida hay una continuidad o fluido que el bailarín debe respetar en su arte, o bien convertirse en maniquí, al margen de la naturaleza y sin verdadera belleza.»

Buscar en la naturaleza las formas más bellas y descubrir el movimiento que expresa el alma de estas formas, ésta es la tarea de la bailarina. Como el escultor, con quien tanto tiene en común, la bailarina debería extraer su inspiración únicamente de la naturaleza. Rodin escribió:



Dibujo de Rodin.

«En la escultura no es necesario copiar las obras de la antigüedad. Uno debe observar más bien primero las obras de la naturaleza, y entonces ver en las obras de los antiguos escultores sólo la manera en que la naturaleza ha sido interpretada».

Rodin tiene razón, y en mi arte no he copiado en absoluto, como se cree, figuras de los vasos, frisos o pinturas griegas. He aprendido de ellas cómo estudiar la naturaleza, y cuando algunos de mis movimientos recuerdan gestos vistos en obras de arte es sólo porque éstas también están tomadas de la gran fuente natural.

Me inspiro en el movimiento de los árboles, de las olas, de la nieve, en la conexión entre la pasión y la tormenta, entre la brisa y la amabilidad, etcétera. Y siempre pongo en mis movimientos un poco de esa divina continuidad que da a toda la naturaleza su belleza y su vida.

Esto no quiere decir que baste con ondear los brazos y las piernas para poder conseguir una danza natural. En arte las obras más simples son las que han costado el máximo de esfuerzo de síntesis, observación y creación, y todos los grandes maestros saben cuál es el coste del verdadero acuerdo con ese gran modelo sin rival que es la naturaleza.

Desde que era una niña he empleado veinte años de trabajo incesante al servicio de mi arte, gran parte del mismo dedicada al entrenamiento técnico, del que a menudo soy acusada de carecer. Esto se debe, repito, a que la técnica no es un fin, sino meramente un medio.

La Danza, en mi opinión, tiene como objetivo la expresión de los sentimientos más nobles y más profundos del alma humana: esos que surgen de los dioses que hay en nosotros: Apolo, Pan, Baco, Afrodita. La danza debe implantar en nuestras vidas una armonía que brilla y palpita. Ver en la danza solamente una diversión frívola o amable es degradarla.

Hay reacciones continuas del cuerpo y del espíritu que a los antiguos no les pasaron por alto, pero que nosotros hemos malentendido muy a menudo. Platón bailaba, como hacían los magistrados y los oficiales en las antiguas repúblicas; esta costumbre dio a sus pensamientos una gracia y un equilibrio que los han inmortalizado. Esto es completamente natural: la actitud que asumimos afecta a nuestra alma: un simple girar hacia atrás la cabeza, hecho con pasión, hace correr por nuestro interior un frenesí báquico, de alegría, de heroísmo o de deseo. Todos los gestos producen una respuesta interna, y, asimismo, tienen el poder de expresar directamente todos los posibles estados del alma.

Estoy convencida de que la bailarina debe mantenerse en relación constante, estrecha, con las obras del arte humano y los aspectos de la naturaleza viviente.

Todo movimiento que se pueda bailar en la playa sin estar en armonía con el ritmo de las olas, todo movimiento que se pueda bailar en

el bosque sin estar en armonía con el balanceo de las ramas, todo movimiento que se pueda bailar desnuda, al sol, en el campo abierto, sin estar en armonía con la vida y la soledad del paisaje, todos estos movimientos son falsos, *desentonan* en medio de las grandes líneas naturales. Esta es la razón por la que la bailarina debería escoger movimientos que expresen la fuerza, la salud, la gracia, la nobleza, la tranquilidad y la gravedad de las cosas vivas.

## PARA HABLAR LA LENGUA DE LA HUMANIDAD\*

Sería incorrecto denominar mi arte griego. La gente ha supuesto que yo copiaba las posturas y los gestos de las estatuas griegas y las urnas etruscas. Pero me da la impresión de que mi arte es más universal. Si soy griega, se trata del helenismo de la «Oda a la urna griega» de Keats. Cuando se habla de arte griego en un sentido nacional estricto, ése no es mi arte. Yo pretendo hablar la lengua de la humanidad, no el dialecto de un pueblo. Por esa razón, todo tipo de gente artísticamente despierta, al margen de su nacionalidad, ha encontrado en mí un alma gemela. Fue el caso de Ethelbert Nevin, por ejemplo. Cuando supo que estaba bailando su música, vino a discutir conmigo. «¡Pero véala bailar primero!», intercedió mi madre. Así que bailé para él. Se trataba de una antigua historia griega. Cuando terminé, se apresuró hacia mí y me rodeó con sus brazos. «¡Mi querida niña», exclamó, «lo que usted ha hecho en danza es lo que yo soñé cuando escribí esa música!»<sup>1</sup>.

Es aquí [*colocando su mano sobre el pecho*] donde reside el centro de la respiración y [*colocando su mano sobre la frente*] es aquí. Todo tipo y condición de gente ha imitado mi obra. Pero parece que creen que consiste en ciertos gestos estereotipados. En realidad, su virtud radica en ciertos estados anímicos que son, en cierto sentido, incomuni-

---

\* El primer texto fue publicado en el *Examiner* de San Francisco, el 26 de noviembre de 1917. El segundo es un fragmento de la carta publicada en el *Progreso de Atenas* el 30 de septiembre de 1920. [N. de E.]

<sup>1</sup> Ethelbert Nevin (1862-1926), compositor estadounidense. El entusiasmo de Nevin se tradujo en una invitación para que Isadora participara en un concierto de sus obras el 24 de marzo de 1898 en el Carnegie Lyceum. [N. de E.]

cables. Las euritmias de Jaques-Dalcroze son una ilustración del error que surge de la imitación no basada en el pensamiento original. Son buenas hasta cierto punto, pero no son creativas.

\* \* \*

Ciertamente, como todo artista de nuestro tiempo, me he inspirado en el arte griego, en tanto es el fundamento de toda nuestra cultura occidental. Ciertamente es cierto que en un período de dieciséis años he ido ocho veces a Grecia, y que he permanecido allí cada vez tanto tiempo como mis circunstancias económicas permitían, porque vivir en Grecia es conocer el auténtico origen de la Belleza, la inspiración de mi arte. Pero eso no quiere decir que yo desee reconstruir las danzas antiguas.

Hacer una reconstrucción de las danzas antiguas sería una empresa tan imposible como inútil. La Danza, que debe ser para nosotros un arte, no puede nacer más que de nosotros, de nuestras emociones y de la vida de nuestro siglo, como la danza antigua nació de las emociones y de la vida de los griegos antiguos.



*La Marsellesa*, dibujo de José Clará, 1916.

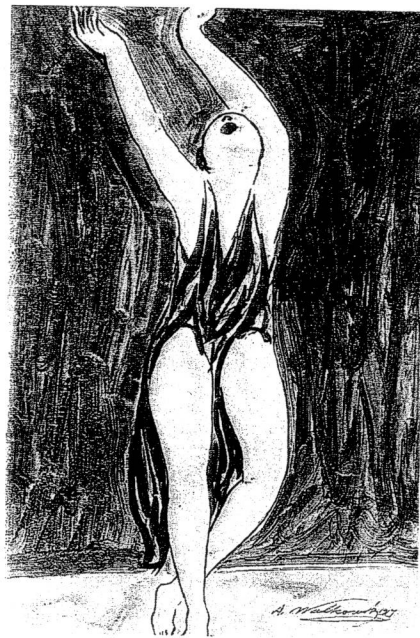


En mi juventud pasé largas horas de entusiasmo admirando el Partenón y sus frisos, los frescos, los vasos, los Tanagra, no con el fin de copiar ni las actitudes, ni la expresión divina de estas obras maestras, sino que las observé detenidamente con la intención de sumergirme yo misma en el fondo de su ser primordial y tratar de descubrir el secreto de su éxtasis, siguiendo con mi espíritu las ideas simbólicas de sus gestos. De su misterio surgió mi danza, que no es griega, que no es antigua, sino que es más bien la expresión de mi alma «euritmada» por la Belleza.

Para mí, Dionisos no es un dios griego que esté ya muerto, sino un dios eterno, potente, que, bajo diversos nombres y formas, inspira toda creación artística. Krishna... Osiris... Dionisos.. y recordemos que Nietzsche firmó su último mensaje como «Dionisos crucificado».

En cuanto a la segunda parte de su artículo, que habla sobre lo suntuoso de mi vestuario, nunca he vestido trajes antiguos o ricos, porque la danza es para mí la expresión del cuerpo que refleja el alma en éxtasis.

No es mediante gestos y actitudes ni mediante vestidos y telas preciosas, sino únicamente mediante el cuerpo humano como puede la danza transmitir su mensaje a la humanidad: el doble mensaje apolíneo y dionisiaco de la divina música de Bach, Beethoven, Schubert, Wagner, los grandes místicos y profetas de nuestra era.



Dibujo de Abraham Walkowitz. 1917.

## UNA CARTA A LAS DISCÍPULAS\*

Por favor, no os dejéis persuadir por nadie de intentar bailar a Debussy. Es meramente una música de los *sentidos* y no contiene ningún mensaje para el espíritu. Además el gesto de Debussy es totalmente *interior* y no tiene proyección hacia el exterior o hacia lo alto. Quiero que bailéis sólo aquella música que sale del alma y asciende en círculos. ¿Por qué no estudiar la *Suite en re* de Bach? ¿Recordáis cómo la bailaba yo? Por favor, continuad siempre vuestros estudios de la *Séptima* de Beethoven y la *Séptima* de Schubert, y ¿por qué no bailar con los siete *Minuetos Copeland* de Beethoven que estudiamos en la Cuarta Avenida? Y la *Sinfonía en sol* de Mozart. Y hay todo un mundo de Mozart que deberías estudiar.

Zambullid vuestra alma en la inconsciencia divina *entregándoos* profundamente en ella, hasta que entregue a vuestra alma su *secreto*. Así es como siempre he tratado de expresar la música. Mi alma debía ser uno con ella, y la danza tenía que surgir de ese abrazo. La música ha sido toda mi vida la gran *Inspiración* y algún día será tal vez la *Consolación*, porque he pasado unos años tan terribles... Nadie ha entendido desde que perdí a Deirdre y Patrick cuánto dolor me ha causado a veces vivir casi en un delirio. De hecho mi pobre cerebro se ha cuarteado más a menudo de lo que cualquiera pueda conocer. A veces muy recientemente siento como si estuviera despertándome de una larga fiebre. Cuando penséis en estos años, pensad en la *Marcha Fúnebre* de Schubert, el *Ave María*, la *Redención*, y olvidad los tiempos en que mi pobre

\* Carta a las seis discípulas que estaban bailando en Estados Unidos en 1918 o 1919. [N. de E.]

alma distraída, intentando escapar del sufrimiento, pueda haberos dado la apariencia de locura.

He alcanzado picos altísimos inundados de luz, pero mi alma no tiene fuerza para vivir allí; y nadie se ha dado cuenta de la terrible tortura de la que he intentado escapar. Algún día, cuando comprendáis el sufrimiento, entenderéis también todo lo que he vivido, y entonces sólo pensaréis en la luz hacia la que me he dirigido y sabréis que la *verdadera* Isadora está allí. Entre tanto, trabajad y cread belleza y armonía. Este pobre mundo está necesitado de ella, y con vuestros seis espíritus unidos en una sola voluntad, podéis crear belleza e inspiración para una nueva vida.

Estoy tan feliz de que estéis trabajando y de que améis el trabajo. Nutrid vuestros espíritus con Platon y Dante, con Goethe y Schiller, Shakespeare y Nietzsche (no olvidéis que *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* es mi Biblia), y con estos como guía y la gran música, podéis llegar muy lejos.

Queridas niñas, a todas os tomo en mis brazos. Y ahí va un beso para Anna, y otro para Therese, y otro para Irma, ahí va un beso para Gretel y otro para la pequeña Erika, y un beso para tí, mi queridísima Lisel. Recemos para que esta separación nos acerque y nos una en una más elevada comunión, y pronto bailaremos todas juntas una *Reigen*<sup>2</sup>. Con todo mi amor.



Dibujo de Abraham Walkowitz. 1917.

<sup>2</sup> Danza circular o en corro. [N. de E.]

## EL SILENCIO DE AMÉRICA\*

América, ¿cuándo darás una respuesta a lo que te ofrezco? Los periódicos de Nueva York de 1898 dan noticias acerca de mis primeros esfuerzos para ofrecerte mi arte. Verás algunas imágenes mías entonces, una niña en busca del primer gesto y ritmo que liberaran la danza y enseñaran a los niños y a los jóvenes a encontrar la expresión de sus propias almas libres en el movimiento. En esa época tu respuesta fue hacerme pasar hambre casi hasta la muerte y obligarme a huir del país para venir a Europa en un barco de ganado.

Sólo después de eso, cuando todos los grandes artistas y públicos de Europa hubieron aprobado mi trabajo, me permitiste volver en 1909 y me ofreciste lo que en América se llama un «gran éxito», un éxito como un capricho del momento, sin la calidez ni la voluntad necesarias para comprender lo que te había traído y que dio lugar a un millar o dos de copias y caricaturas de mi idea, que se extendieron por todo el continente como una plaga.

Entonces, después de años de trabajo, te traje mi escuela en 1915 buscando refugio de la guerra. Permitiste que estas pequeñas discípulas que yo había educado con el sacrificio de toda mi fortuna fueran tratadas como parias y que sufrieran la falta de fondos para mantenerse y que finalmente fueran desalojadas del Century Theatre por el sheriff.

Finalmente, obligada a pedir prestado a Francia y a algunos amigos para el pasaje de vuelta, te dejé a mis seis alumnas mayores, todo el tesoro

\* Fragmento de una entrevista concedida en Londres en 1921, propiedad del *Public Ledger Company* y publicada en diversos periódicos americanos. [N. de E.]

de mis dieciséis años de esfuerzo y batalla, chicas a las que había enseñado desde que tenían seis y ocho años, con la esperanza de educarlas como a auténticas hijas de Walt Whitman, jóvenes diosas del movimiento grande y verdadero, que enseñarían a cientos de niños pequeños en el futuro.

También les ofreciste lo que llamas un «gran éxito», es decir, permitiste que fueran explotadas por empresarios desde Nueva York a San Francisco en lo que se denominó una gira teatral: una noche de estancia y todo el día de ferrocarril hasta que me fueron devueltas este año, destrozadas física y psíquicamente, víctimas de ese cruel egoísmo de tus empresarios y de tu público ansioso de sensaciones. Esas chicas que podrían haber sido fuente de luz y belleza para todos los niños de América.

¿Te sorprende que esté cansada y desanimada? Sé que cincuenta años después de mi muerte me levantarás un monumento, ¿pero de qué servirá? Entonces estaré lejos de la agonía y la batalla e incapaz de ofrecerte una gran escuela y una gran idea que no puedes comprender ni apreciar.

Aún te envío mi amor y mi esperanza.

En Londres, cuando bailaba, decían que mis danzas procedían de los griegos. No es verdad. Son americanas. Yo soy americana, nacida en California. Mis antepasados han vivido en América durante doscientos años. Mis danzas son de los bosques, los lagos, los ríos y las montañas y las praderas de mi tierra natal, ¿o no? Algunos críticos dicen que mi arte primitivo es monótono, pero si han producido alguna pequeña alegría a ese gran público, entonces estoy contenta.



Dibujo de tiza de Grandjovan: Isadora Duncan bailando un momento musical de Schubert.

## RICHARD WAGNER\*

Me parece que las composiciones de Wagner no pueden ser consideradas como la obra de un único artista o como la expresión de un país. Son más bien la expresión de una completa revuelta y del sentir de una época realizada por medio de Richard Wagner.

Por ello me parece tan mezquino que se haya pretendido abandonar esta música durante la guerra, porque la obra de Wagner fluye en cada gota de sangre de cada artista del mundo, y su poderoso ritmo se ha convertido en parte del pulso de todos nosotros. Porque Wagner es algo más que un artista: es un glorioso profeta de miras lejanas, liberador del arte del futuro. Es él quien hará surgir la nueva unión de las artes, el renacimiento del teatro, la tragedia y la danza como unidad.

Fue el primero en concebir la danza como algo surgido de la música. Ésta es también mi concepción de la danza, y por ella me esfuerzo en el trabajo de mi escuela. Porque en las profundidades de cualquier tema musical de Wagner, se hallará la danza: escultura monumental, movimiento que sólo requiere liberación y vida.

Esta música es del tipo del que a los críticos les gusta decir: «No ha sido escrita para la danza». Pero es de esta música de la que la danza, tan largamente sin vida en el embrión, ha nacido de nuevo. En comparación con este nuevo nacimiento de la danza, las actitudes en pose de los bailarines de la Ópera se nos presentan como las figuras de los museos de cera.

El teatro vivirá de nuevo en todo su esplendor sólo cuando la danza ocupe nuevamente su verdadero lugar, como una parte integral e ine-

---

\* Escrito en francés como carta a *Là Herse* y publicado en 1921. [N. de E.]

vitabile de la tragedia. Y esta es la razón por la que me he atrevido a bailar la música de Wagner, sí, por la que he alzado mis manos, vibrantes de éxtasis, con los acordes armoniosos de *Parsifal*.

¿Comprenden la gigantesca tarea que se nos ha impuesto antes de que podamos extraer de esta música el movimiento torrencial que debe venir, el glorioso recién nacido llamado Danza?

## LA «BACANAL» DE *TANNHÄUSER*\*

Richard Wagner ha dado las siguientes indicaciones para la Bacanal de *Tannhäuser*.

1º *Danza voluptuosa, amorosa, las ninfas excitan a los jóvenes para que se unan a ellas; descienden los practicables, se buscan por todas partes, se alejan y se atraen con melindres.*

2º *Danza general, especie de «cancán» mitológico.*

3º *Llegan nuevos grupos; las bacantes se precipitan, las parejas amorosas se excitan en un gozo salvaje.*

4º *Mezcla de todos, danza frenética.*

5º *Voluptuosidad lasciva (predominio del elemento femenino)*

6º *Impetuosidad masculina en aumento. Continuamente llegan más.*

7º *Una especie de voluptuosidad convulsiva; se creería estar escuchando a unos locos. Aullidos de gozo. Se llega al paroxismo.*

8º *Cambio súbito de la acción; pataleos voluptuosos, juegos de convulsiones. Predominio del elemento bajo: faunos y sátiros que arrastran a los otros. Crescendo continuo.*

9º *Colmo del delirio y del desorden. Todo el mundo dispuesto a tirarse por tierra.*

10º *Las Gracias se elevan espantadas y separan a las parejas con dulce violencia.*

*Danza de las tres Gracias*

No puedo ofrecer ahora más que una indicación vaga, un esbozo indeterminado de lo que, más tarde, será una multitud de bailarinas,

\* Aparecido en los programas de las representaciones de Wagner. [N. de E.]



una masa desplazándose en avalanchas, torbellinos y saltos rítmicos, arrebatada por las olas enloquecedoras de esta música chorreante de sensualidad frenética y extasiada. Si solo con mis propias fuerzas tengo el coraje de acometer una tentativa similar, es porque todo esto pertenece al ámbito de la imaginación pura: no son más que las visiones de Tannhäuser dormido en brazos de Venus.

Para estos sueños ¿podrá un solo gesto de apelación evocar mil brazos extendidos?, ¿una sola cabeza echada hacia atrás representará todo el delirio báquico que es la expresión de la tempestad iluminada en la sangre de Tannhäuser? Me parece que en esta música se concentran el celo insatisfecho, la locura exasperada, la languidez apasionada, breve, gritando todo el deseo del mundo.

¿Puede expresarse todo esto? ¿Acaso todas estas visiones no existen más que en la imaginación inflamada del compositor y no pueden ser revestidas de una forma sensible? ¿Por qué intentar este esfuerzo imposible? Repito, no lo intento, meramente lo indico.

Y cuando estos terribles deseos lleguen al paroxismo, cuando alcancen el punto en que, rompiendo todas las barreras, se abalancen como un torrente irresistible, cubriré la escena de tinieblas de modo que cada cual pueda, sin ver, realizar en su imaginación un desarrollo que sobrepasará siempre a la visión concreta. Después de esta explosión y de esta destrucción, después de esta realización que destruye realizando, después de todo esto, viene la calma. Son las tres Gracias quienes encarnan la calma y la languidez de la sensualidad amorosa satisfecha. En el sueño de Tannhäuser, se enlazan y se separan, se unen, se funden en una y se alejan. Cantan los amores de Zeus. Le cuentan la aventura de Europa llevada a través del oleaje. Sus cabezas se inclina con amor: se ven inundadas, cegadas por el deseo de Leda enamorada del Cisne blanco. Ordenan también a Tannhäuser reposar en la blancura de los brazos de Venus. ¿Es preciso tener ante los ojos la representación grosera de estas visiones? ¿No preferiríais en vez de mirar en los espacios borrosos, ver a Europa aferrada con sus delgados brazos al Gran Toro (apresando ella al dios) y haciendo a sus compañeros, que la llaman desde la ribera, un último gesto de adiós?

¿No preferirías fijar vuestros ojos en la sobra y percibir a Leda semicubierta por las alas del Cisne, que jadea por el beso próximo? Puede ser que os preguntéis: «¿Y qué haces tú ahí?» Y yo, simplemente, responderé: «Puedo ser una indicación».

## LA LIBERTAD DE LA MUJER\*

Si mi arte simboliza alguna otra cosa, simboliza la libertad de la mujer y su emancipación de los tabúes y convenciones represivas que son la perversión del puritanismo de Nueva Inglaterra.

Exponer el propio cuerpo es arte; su ocultación es vulgar. Cuando bailo, mi objetivo es inspirar reverencia, no sugerir nada vulgar. Yo no apelo a los instintos más bajos del género humano tal como hacen vuestros coros de chicas medio desnudas.

Preferiría bailar completamente desnuda que pavonearme medio vestida de forma insinuante como hacen muchas mujeres hoy en día en las calles de América.

La desnudez es verdad, es belleza, es arte. Por ello nunca puede ser vulgar, nunca puede ser inmoral. Nunca vestiría mis ropas si no fuera por su calidez. Mi cuerpo es el templo de mi arte. Yo lo expongo como un lugar sagrado para el culto a la belleza.

Quería liberar a los espectadores de Boston de las cadenas que los ataban. Los veía ante mí, cargados con miles de grillos de la costumbre y el ambiente. Los veía encadenados por el puritanismo, amarrados por su brahmanismo bostoniano, esclavizados y reprimidos en cuerpo y mente. Querían ser libres, clamaban para que alguien les liberara de sus cadenas.

---

\* Texto escrito en 1922 durante su última gira en Estados Unidos, en la que escandalizó, especialmente al público de Boston por sus vestidos rojos y sus discursos en favor de la revolución. En una de esas representaciones, las telas rojas que servían de vestuario a la bailarina se descompusieron y al parecer dejaron al descubierto un pecho, motivo de escándalo al que hace alusión en el texto. [N. de E.]

Dicen que descompuse mis ropas. Una simple descomposición del vestuario no significa nada. ¿Por qué habría de preocuparme qué parte de mi cuerpo descubro? ¿Por qué es peor una parte que otra? ¿No son el cuerpo y la mente en su conjunto un instrumento a través del cual el artista expresa su mensaje interior de belleza? El cuerpo es hermoso, es auténtico, verdadero, ilimitado. No debería provocar horror, sino reverencia. Ésa es la diferencia entre vulgaridad y arte, porque el artista coloca todo su ser, cuerpo y alma y mente, en el trono del arte.

Cuando bailo, uso mi cuerpo como un músico usa su instrumento, como un pintor usa la paleta y los pinceles y como un poeta usa las imágenes de su mente. Nunca se me ha pasado por la cabeza envolverme en ropajes incómodos o atar mis muslos y envolver mi garganta, porque ¿acaso lo que pretendo no es fundir cuerpo y alma en una sola imagen unificada de belleza?

Actualmente muchas bailarinas son vulgares en escena, porque ocultan en vez de revelar. Sin embargo, se les permite interpretar, porque satisfacen el instinto puritano del deseo reprimido.

Éste es el mal que infecta a los puritanos de Boston. Quieren satisfacer sus bajezas sin admitirlo. Tienen miedo de la verdad. Un cuerpo desnudo les repele. Un cuerpo vestido sugestivamente les encanta. Tienen miedo de llamar a su enfermedad moral por su verdadero nombre.

No sé por qué esta vulgaridad puritana está confinada en Boston, pero así lo parece. Otras ciudades no están afectadas por el horror a la belleza y un gusto ridículo por las semi-exposiciones burlescas.



*Ifigenia.* Tinta y acuarela de José Clará.

## LA EDUCACIÓN Y LA DANZA

La escuela de danza debería tener dos objetivos o visiones. Uno de éstos es general, el otro de producción. Al crear mi escuela, tenía primariamente en mente el objetivo de contribuir con este importante descubrimiento a la educación de los niños, no de un grupo particular de niños, sino de todos los niños del mundo: la danza es la ayuda más natural y hermosa para el desarrollo del niño en crecimiento y en constante movimiento. Y sólo es correcta la educación que incluye la danza.

Cuando creé mi primera escuela en 1905, sólo tenía veintidós años. La razón básica para poner en ella todo mi capital, los primeros frutos de mi éxito, y sacrificar mi carrera profesional en ese momento era el sentimiento de compasión por la incomprensión y la tortura que los niños normales debían sufrir en nombre de la educación moderna. Mi principal motivación para crear esta escuela no era, como parece que la gente piensa, entrenar niños para el teatro. En vez de eso, siendo yo misma casi una niña, lo que soñaba era educar y formar en torno a mí a jóvenes discípulas que estuvieran inspiradas por mi idea, vivieran conmigo día a día y después contribuyeran a dar a todos los niños del mundo el arte que yo les había dado a ellas. Porque todo los niños nacidos en la civilización tienen derecho a heredar la belleza.

Mis teorías pronto dieron fruto. En dos años la escuela transformó a niñas insignificantes, enfermizas y mal educadas en frescos que competían con los adorables de Donatello o Luca della Robbia. No hay un medio más simple y directo de llevar el arte a la gente, de ofrecer una concepción del arte al trabajador, que transformar a sus propios hijos en obras de arte vivas. Los niños de mi escuela aprenden a cantar a

temprana edad los corales de Mendelssohn, Mozart, Bach y las canciones de Schubert; porque cualquier niño, no importa su clase, si canta y se mueve con esta música, se verá penetrado por el mensaje espiritual de los grandes maestros.

Así que el primer gran objetivo de mi escuela era social y educacional. Pero tuve tanto éxito al transmitir esta expresión a los niñas que los burgueses las saludaban como fenómenos, y estaban deseosos de pagar largas sumas para llevarlas a escena y mirarlas a través de los anteojos de ópera. Cuántas veces he tenido que salir después de una representación y explicar: «Estas niñas que bailan y que yo he formado en mi escuela no actúan como artistas de teatro. Las traigo ante ustedes simplemente para mostrar lo que se puede conseguir con cualquier niño. Ahora denme los medios para realizar este experimento en un ámbito mayor y les probaré que la belleza que ustedes aplauden esta noche puede ser la expresión natural de cualquier niño del mundo.»

Pero para poder llevar a cabo tan vasto proyecto era necesaria la supervisión y ayuda del gobierno. Después de haber apelado en vano a todos los gobiernos de Europa y América, acepté una invitación del Gobierno soviético para fundar una escuela en Moscú.



*Marcha Eslava*, tinta y acuarela de José Clará.

## IMPRESIONES DE MOSCÚ\*

Mi viaje a Rusia constituye una experiencia tremenda, y no lo habría dejado por nada. Por fin hay aquí un marco suficientemente poderoso para trabajar, y por primera vez en mi vida siento que puedo estirar mis brazos y respirar. Aquí uno siente que quizá por segunda vez en la historia del mundo una gran fuerza ha surgido para dar al capitalismo, que se basa en una monstruosa avaricia y villanía, un gran soplo. El dragón devora-hombres, la explotación del trabajo, ha recibido aquí una estocada de muerte. ¿Qué importa que en sus últimos estertores haya sembrado la destrucción a su alrededor? El valeroso héroe que lo castigó vive aún, aunque muy debilitado por la batalla mortal, y de él nacerá un nuevo mundo.

Un nuevo mundo, un género humano creado de nuevo. La destrucción del viejo mundo de injusticia de clases y la creación de un nuevo mundo de igualdad de oportunidades. Ése es el trabajo que se está viendo aquí, y como este trabajo llena mi alma de alegría y orgullo, estoy llamada a ayudarle en sus primeros pasos, en la enseñanza de los niños. Una gran escuela de nuevos seres que serán merecedores de los ideales del nuevo mundo. Una comunidad de niños y niñas que vivirán en una gran escuela y que formarán los hombres y mujeres del futuro, los que sostendrán el Comunismo: futuros idealistas.

El viejo ideal de la juventud está relegado al pasado, con su limitada y monótona valoración del amor y su estrecho ideal de vida familiar

---

\* Fragmentos de cartas escritas entre 1921 y 1924. [N. de E.]

como metas de la existencia. El futuro amor no será «mi familia», sino «toda la humanidad», no «mis hijos», sino «todos los niños», no «mi país», sino «todos los pueblos».

Yo saludo el nacimiento de la futura comunidad del amor internacional.

\* \* \*

Moscú es ciertamente uno de los centros más interesantes, si no el que más, del mundo actual. Sí, a pesar de la dureza y el sufrimiento, aquí hay una fuente. Prefiero estar aquí ahora que en cualquier ciudad considerada próspera, y el sufrimiento que observo me parece al menos una expresión más hermosa que los nuevos ricos y los propietarios de armas, engreídos y sobrealimentados, paseando en automóviles en busca del placer que raramente encuentran. Que vengan aquí a abastecer el distrito del Volga: a cambio podrían encontrar la felicidad.

Predigo que Moscú pronto será la ciudad más deseada, una especie de Klondike espiritual<sup>1</sup>. Artistas cansados, idealistas, buscadores de la verdad, todos acudirán aquí en tropel, a esta gran primavera de iluminación espiritual para el género humano. Por mi parte, ese arte con el que nací y que sé que todos los niños del mundo necesitan, espero ofrecerlo aquí, a estos niños que están sufriendo por necesidad de todas las cosas materiales. Yo les daré el gran tesoro espiritual de mi arte, no ofrecido en copias y caricaturas que se han hecho de él, paralizado por las teorías y matado por los sistemas —Dalcroze y otros—, sino como arte espontáneo y verdadero, tal como Dios me lo dio a mí, como Walt Whitman dijo, «con motivos».

\* \* \*

¿Vamos a ver abandonada esa magnífica idea de ofrecer música al pueblo? He visto que aquí la gente sólo escucha música en las iglesias, y aunque la música es muy hermosa, está mezclada con tan gran cantidad de vacua superstición que resulta más nociva que beneficiosa. ¿Por qué no disponer de un gran teatro donde la gente pueda entrar libremente, como en las iglesias, sin entradas, al menos los domingos por la tarde y

---

<sup>1</sup> Klondike, un afluente del río, en el territorio de Yukon Occidental, Canadá, se hizo famoso en 1896 por el descubrimiento de oro en Bonanza Creek y otros pequeños afluentes: miles de buscadores acudieron entonces al valle. Sin embargo, la población decreció muy rápidamente cuando las extracciones se redujeron. [N. de E.]

por la noche, donde se pueden ofrecer sucesivamente las sinfonías de Beethoven, la música de Wagner, Bach, Schubert, etc., y donde los niños puedan bailar?

\* \* \*

Estoy trabajando duro aquí en este momento, todo el día, seleccionado niños con talento de entre cientos y cientos que solicitan. Parece como si todos los niños de Rusia quisieran venir a esta escuela, y es muy conmovedor ver el entusiasmo de estos niños, y su deseo por aprender algo hermoso. Creo que por fin tenemos la escuela prometida. Voy a dar una función el siete de noviembre, en el Gran Teatro de Ópera, para un público de comunistas: la sexta sinfonía de Chaikovski y la *Marcha Eslava*. Las condiciones han cambiado aquí: todos los lugares de los teatros son de pago. La mía será la única función que este invierno se ofrecerá gratis para el pueblo. He estado aquí tres meses; ya tenemos una escuela con dos estudios, uno rosa y otro azul, con cortinas que traje de París. Tenemos camas para cien niños, y en el barrio una gran *salle* donde enseñaré a quinientos niños al día....

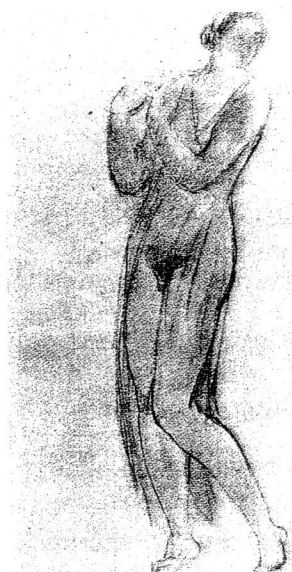
Las calles de Moscú son la imagen de la canción del «Camino abierto» de Walt Whitman. Él fue el primer bolchevique. Nunca me canso de la multitud en las calles. Un pintor encontraría una gran oportunidad aquí: vida y color en gran escala. Steichen estaría loco de contento. Deberías decirle que viniera...

La vida teatral en Moscú es muy progresista e intensa. Hay dos o tres teatros de arte, con ideas tan futuristas que Stanislavski parece bastante pasado de moda, aunque siga siendo el artista más grande de todos. El jueves por la noche vimos la *Salomé* de Oscar Wilde en el Teatro de Cámara, donde creen que cada actor debería ser bailarín, cantante, pantomimo<sup>2</sup>. Tienen una orquesta sinfónica, y bailan, cantan y declaman, todo en uno. El efecto es algo así como chino, aunque sin la imaginación china. Bellos colores, formas, maravillosos efectos de luz, algunos cuerpos hermosos. La única crítica que podría hacer es cierta carencia de sutileza e imaginación, como si todo viniera más del exterior que del

---

<sup>2</sup> El teatro de cámara, el Kamerny, estaba dirigido por Alexander Tairov (1885-1950), actor y director ruso, muy conocido en su época gracias a sucesivas y largas giras en Europa, América y Asia. Tairov intentó mantenerse al margen de los avatares políticos de su época, y se esforzó por preservar su teatro como un lugar para la experimentación escénica, abierto a las propuestas de los artistas plásticos de vanguardia. En su principal obra teórica, *El teatro liberado*, Tairov intenta desmarcarse tanto del teatro naturalista (dominado por la literatura) como del teatro de estilo (dominado por la pintura) y propone una vía intermedia, mostrando su interés por situar al actor en el centro de la creación escénica, lejos tanto del psicologismo naturalista como del mecanicismo estilizado. [N. de E.]





Dibujo de Abraham Walkowitz.

interior. También una contradicción entre el gesto simbólico y otros momentos de completo realismo, como cuando Salomé limpia el suelo con la cabeza de Juan el Bautista. Me convencí de que no tenían bastante claro cuándo eran simbólicos o realistas, pero admiré la tremenda cantidad de trabajo y cuidado que evidentemente pusieron en ello. Arquitectónicamente es un bello edificio, construido a la misma escala que Bayreuth... Pero no apruebo la costumbre que tienen aquí de que el público no aplauda: produce demasiada separación entre los actores y el público. Creo, al contrario, que se debería trabajar por un teatro en que el público tomara parte cada vez más en la representación, incluso en eventuales réplicas, cantando los coros, etc. El público aquí parece bastante muerto y, en varios conciertos a los que he asistido, he buscado en vano el gran público entusiasta de antes de la guerra. El entusiasmo del público es necesario para dar vida al artista.

Ya tenemos seis alumnas americanas, tres inglesas y dos francesas: ya ves, la escuela es internacional.

\* \* \*

El Arte verdadero surge de la inteligencia y no tiene necesidad de decorados exteriores. En nuestra Escuela no tenemos ni ricos vestuarios ni ornamentos, sino la belleza que se desprende del alma inspirada

y del cuerpo convertido en símbolo. Y si mi arte tiene que enseñar, espero que os enseñe que la belleza puede encontrarse en los juegos de las niñas y en la inocencia de sus manos abiertas.

Formando una ronda, como habéis visto hoy, atravesando la escena, más hermosas que un collar de perlas. ¡He aquí mis perlas y mis diamantes! ¡No quiero otras!

Ofreced a los niños la belleza, la libertad y la salud; ofreced el arte al pueblo que lo reclama. La gran Música no debe servir exclusivamente para el placer de las personas privilegiadas, es preciso ofrecerla gratuitamente a las masas. El Arte y la Música son tan necesarias para el pueblo como el aire o el pan, porque el Arte es el pan espiritual de la humanidad.

\* \* \*

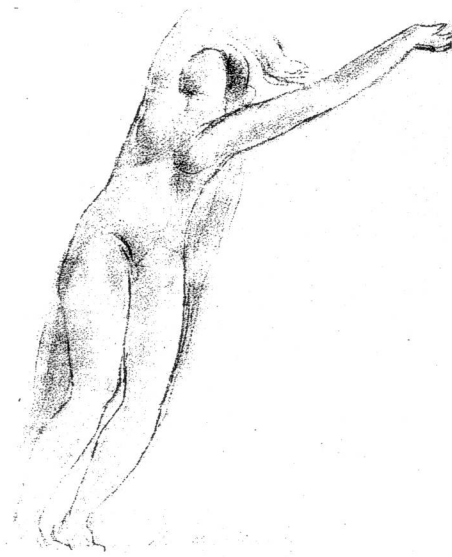
Este verano los niños de mi escuela, que han vivido y estudiado aquí durante tres años bajo las circunstancias más adversas, afrontando de buen humor una vida de privaciones, mantuvieron una reunión todos juntos y decidieron que a pesar de que no disponían de ninguna riqueza, sentían la necesidad de ofrecer su arte a los otros. Decidieron que convocarían un encuentro de miles de niños trabajadores y les enseñarían el Arte que les había proporcionado una nueva vida de belleza.

Tuvo lugar un encuentro en el Gran Campo de Deportes del Estadio Rojo, presidido por el camarada Podvoisky. Con ayuda del camarada Podvoisky se organizaron unas clases y todas las tardes durante los últimos tres meses de verano nuestra pequeña y brava clase de cuarenta ha enseñado a cientos de niños a bailar.

Los niños que vinieron a la primera reunión pálidos y débiles, que al principio a penas podían caminar o saltar o levantar sus brazos al cielo, se han transformado bajo la influencia del aire, de la luz del sol, de la música y de la alegría de bailar según la enseñanza de nuestros jóvenes pioneros. Su vestuario es una simple túnica sin mangas que les llega sólo hasta las rodillas.

El movimiento es un lenguaje tan poderoso y expresivo como las palabras. No podría explicar mis lecciones en palabras a estos niños, pero hablé con ellos con el lenguaje del movimiento, y ellos, respondiendo con su movimiento, me mostraron que me habían entendido.

«Niños, colocad aquí vuestras manos, como yo hago, sobre el pecho, sentid la vida en vuestro interior. Este movimiento significa HOMBRE. Y los niños respondieron en coro: «Chelovek». Y ahora levantad los brazos lentamente hacia arriba y hacia afuera, hacia el cielo, este movimiento significa UNIVERSO. Los niños dijeron en coro: «Vselenna-



Dibujo de Abraham Walkowitz.

ya». Dejad caer vuestras manos lentamente hacia abajo, hacia la TIERRA. Y el coro respondía: «Zemlia». Ahora, estirad vuestras manos hacia mí con amor, esto significa CAMARADA. Y el coro: «Tovarisch».

Contemplaba cómo bailaban estos cientos de niños. A veces me parecían como un campo de amapolas rojas mecidas por el viento; otras veces, viéndoles correr todos juntos, daban la impresión de ser como una horda de jóvenes guerreros y amazonas, preparados para la batalla por los ideales del Nuevo Mundo.

Pero lo mejor de todo era el entusiasmo y la felicidad de los propios niños, cómo les gustaba lanzarse a sí mismos en cuerpo y alma hacia el movimiento hermoso. Y cuando a la danza se añadió la canción, parecía un ser completo elevado por la exaltación de los ritmos completos y gozosos de la juventud.

## «VENID, NIÑAS, BAILEMOS»\*

Cuando vean bailar a estas niñas, les ruego que no las vean como pequeñas actrices sobre un fondo de escenografía teatral. Quiero que las vean sobre un fondo de *naturaleza*, donde pueden bailar libremente en la pradera y entre los bosques.

Lo que ahora les muestro no es más que un pequeño grupo de niñas, porque la casa donde actualmente está situada nuestra escuela sólo dispone de un pequeño salón de danza, con espacio para no más de veinte niñas. Pero no es suficiente. Quiero ofrecer al futuro miles de niñas felices y saludables.

[En este momento las niñas de la escuela de Isadora bailaron la *Marcha de réquiem* de Schubert]

Qué niñas tan bellas, tan hermosas, ¿no es cierto? Pero quiero que todas las niñas de Rusia sean como estas. Cuando dejen los libros, después de sus estudios, quiero decirles: «¡Venid, niñas, bailemos!» Querría que todos los niños de Rusia tuvieran este cuerpo natural, esta alegría, esta belleza que es del todo suya. Siento que por el momento no pueda ofrecer mi arte y mi trabajo más a que a un pequeño grupo.

¿Han leído alguna vez el *Emilio* de Jean-Jacques Rousseau? Él dice ahí que todo niño vive cada día una vida hermosa e intensa, y que debemos ofrecer a los niños la posibilidad de usarla. Yo no «enseño» a las niñas. No tengo un sistema especial, un método. Yo no le digo a una niña: «Pon tu mano así o pon tu pie de esta manera». Han visto con sus propios ojos que cada niña baila de forma natural. Han visto que

\* Fragmentos de un discurso en el Kamerny Theater, Moscú. 1924. [N. de E.]

sus movimientos no son aprendidos: crecen como las plantas, se abren como las flores.

Los niños pequeños no entienden la enseñanza verbal. Las palabras, para los niños, carecen de vida. Los niños aprenden por medio del movimiento; hasta la edad de diez o doce años aprenden con el alma. Pero ya nadie cree en el alma, así que yo digo que aprenden con el espíritu o con la intuición. He observado que incluso los niños más pequeños entienden a Beethoven y a Schubert. Pero nunca los entenderían con palabras, sólo por medio de movimientos. Los movimientos surgen en ellos de forma tan natural como las plantas, con todos sus sentimientos. La vida de un niño está siempre cambiando, continuamente. Un pedagogo que realmente se llame a sí mismo así se adapta al niño, que es como una planta: nunca estático, siempre en crecimiento. El pedagogo debería ofrecer algo nuevo cada día al niño.

Hoy han visto cómo cada niña expresa la misma danza de una manera diferente. Hay que tratar a cada niña por separado, porque cada niña es diferente.

Odio los músculos en brazos y piernas. Yo nunca le digo a una niña «ponte así, haz esto». No me gusta la cultura física ni el deporte. No me gusta el sistema de Dalcroze. Creo que todo eso es un pecado, un crimen contra la naturaleza de los niños. Cada niño necesita algo muy diferente. Necesita naturalidad, sin presión y sin influencia. No hay necesidad de someter a un niño a demanda alguna. El niño debería desplegarse por sí mismo como una planta hacia la luz, hacia el sol.

Aquí, en nuestra cabeza reside el conocimiento, el pensamiento; aquí, en nuestro pecho, hay un motor que proporciona energía a nuestras más maravillosas emociones. Yo le digo a las niñas: «Pon tu mano aquí, en el pecho, entonces elévalas alto, más alto, hacia las estrellas, hacia los planetas. Abraza el mundo entero con tus brazos. ¡Llega hasta el universo! No eres más que una niña pequeña, pero estás sobre la tierra. Hay un lugar para ti en el universo.»

Algunos comunistas me han dicho que todo esto es pura «mística», que los brazos extendidos hacia las estrellas son «mística». Pero yo enseño a las niñas a mirar por encima de ellas, a mirar en torno a ellas, a ser conscientes de todo el universo. ¿Es esto misticismo? No, nada de misticismo. Yo le digo a la niña: «Mira el mundo, el universo entero baila contigo, el ser humano. El hombre, diferente al resto de los animales, eleva su cabeza mientras sus pies permanecen sobre la tierra.»

Las niñas aparecerán enseguida ante ustedes con movimientos simples, y deben imaginar que es de noche y que están mirando hacia las estrellas. Yo les digo a las niñas: «Cuando salís corriendo hacia el bosque o hacia el jardín, tratad de mantener vuestra libertad, en armonía con la

naturaleza. Id y regocijaos: saltad, jugad, reíd y disfrutad del bullicio.» Pero no comparto la opinión de algunos de vuestros pedagogos según la cual debería dejarse plena libertad a los niños para que chillen y se peleen unos como otros como indios salvajes. No, el niño debe aprender autocontrol, debe aprender a expresar sus sentimientos de forma armónica. Esto le hará crecer más fuerte que esos niños a quienes se permite crecer salvajes sin enseñarles a controlarse a sí mismos. Hacer que una niña se desarrolle por medio de una danza dinámica es difícil, pero hacerlas mantener la pausa musical —como acaban de hacer las niñas en la marcha de Schubert que han bailado ante ustedes— es mucho más difícil. He notado con posterioridad que esto las fortalecía mucho más que la danza dinámica.

Me gustaría mucho conocer su opinión sobre mi sistema educativo [*Sonoro aplauso*] El mayor cumplido que mi Escuela podría recibir sería que cada madre del público dijera: «Me gustaría mucho que mi hija bailara así».

Vine a Rusia a crear algo importante, algo grandioso. Cuando escuché en Europa la palabra *bolshevik* —que significa *grande*, según tengo entendido— su sonido me inflamó. Me imaginé que sería posible crear aquí una escuela con mil niños. Todo lo que necesitaba para eso era un espacio grande en el que trabajar. Y ahora han pasado tres años, y he esperado en vano.

Cuando vine a Rusia, no pretendía ofrecer espectáculos públicos. Durante estos tres años he pedido a quienes están en el poder que me dieran un espacio amplio con calefacción en invierno, y un espacio abierto en verano. Estas niñas que acaban de admirar son en su mayoría hijas de obreros y campesinos. ¿No son hermosas? ¿Y no prueba esto que pueden ser cultas e inteligentes?

Deseo ofrecer el mayor gozo y la mayor belleza a los hijos de los trabajadores, hacerlos tan perfectos que sean envidiados por los hijos de los millonarios. Seguramente habrán escuchado la leyenda de Cornelia, en la que las perlas y los diamantes son comparados con la belleza natural de los niños. Me gustaría que los trabajadores, cuando vean a miles de niños bailando en un gran festival popular, pudieran decir: «¡Estas son nuestras joyas!»

Me temo que les he torturado esta noche con mi discurso. Habrían preferido sin duda ver bailar a las niñas algo más. Pero como nuestra intención era mostrarles hasta dónde habíamos llegado, era necesario este ligero sufrimiento por su parte, y podría servir como banco de pruebas para la fundación de una Escuela futura.

## NOTAS SOBRE SCRIBIN\*

Las dos fuentes del arte: Apolo y Dionisos.

La música, desde la época de Bach, ha estado bajo la influencia de Apolo.

La música de Liszt es apolínea. Siempre aspira a la belleza externa a los seres humanos. Belleza, sí, pero más débil que la belleza que inspira Dionisos.

Scriabin es dionisiaco.

En su música veréis fácilmente que su impulso creativo procede de dentro.

*Los funerales* de Liszt, un ser humano en busca de la felicidad que una y otra vez cae aplastado a tierra.

En el *Réquiem* de Beethoven y en el *Parsifal* de Wagner el ser humano se resigna y se humilla ante el Destino.

La *Cuarta Sonata* de Scriabin. Primer movimiento. El ser humano yace en el centro de la tierra, ligado a la tierra.

Segundo movimiento. Baila, expresa una alegría terrenal, pero sus ojos se dirigen al universo.

Tercer movimiento. El ser humano descubre un modo de comprensión del universo que le produce el más elevado éxtasis.

Scriabin es uno de los precursores de la revolución y un profeta de ella: con música, no con palabras.

Scriabin es un puente entre el viejo y el nuevo mundo. No tomó parte activa en la construcción y conquista del nuevo mundo, pero abrió

---

\* Fragmento datado en 1924. [N. de E.]

una gran brecha en el gigantesco muro que se levantaba entre ambos mundos.

Yo también estoy tratando de abrir otra brecha en el muro, como Scriabin.

Creo que mi Escuela creará un nuevo arte o mostrará el camino hacia él. Sólo la nueva generación será capaz de expresar el nuevo mundo y encontrará un nuevo genio y nuevas ideas.

Me resulta imposible enseñaros esto. Tenéis que aprenderlo vosotros mismos. Porque todo lo que ha existido pertenecía al viejo mundo. Yo misma soy del viejo mundo y saludo al nuevo mundo que está naciendo aquí



## EL FINAL DEL SUEÑO

Quisiera referirme respetuosamente a su noticia de que mi escuela es el único esfuerzo artístico surgido durante el comunismo que ha despertado constantemente en todos los pueblos de Rusia, a través de mí y de mis discípulas, el entusiasmo genuino y sincero de los trabajadores, de sus mujeres y de sus hijos. Primero bailé sola, después con mis discípulas, para los mineros de Baku en sus propios teatros y para sus hijos; para los comunistas en todos los teatros de Rusia, y para los niños de Lenn Staat en las afueras de Kiev, no una sino muchas veces, gratuitamente; y durante este tiempo estuve pagando a mis expensas, de mi cuenta bancaria privada, de lo que saqué de las ventas de mi propiedad en Francia.

Me vi forzada a abandonar esta escuela por falta de cualquier tipo de apoyo por parte del gobierno soviético, mientras veía cómo otras escuelas que no habían despertado ningún entusiasmo entre los trabajadores y cuya tendencia era francamente poco sana y decadente, eran sostenidas por el mismo gobierno que me había negado la ayuda para mi trabajo.

Cuando los niños de mi escuela bailaban ante los trabajadores, estos se levantaban y gritaban con alegría, ¿por qué? Porque ellos mismos eran hijos de trabajadores y porque les había enseñado a expresar, con movimientos simples y naturales, las batallas heroicas y los ideales que estaban latentes en su sangre. Por ello todos los trabajadores podían entender su arte, y buena prueba de ello es que mi escuela, que ahora está bailando en China, ha sido enseñada comprendida y aclamada por los trabajadores chinos. Ellos han expresado el deseo de que esta danza se enseñe también a sus hijos.



Retrato constructivista de Isadora Duncan por Yuri Annenkov.

Esa carta es la primera palabra que he oído sobre mi escuela en *seis meses* y la primera noticia que tengo de que están en China. Querría protestar por que a esta escuela, que yo he creado con el sacrificio de mi fortuna y mi persona, a causa de lo cual he sido boicoteada por todos mis anteriores amigos y públicos en Europa, se la permita pasar de mi control a manos de especuladores privados. Los sacrificios que hice, los hice de buen grado por la causa del pueblo, pero cuando se llega a la explotación de mi trabajo por organizaciones privadas sin ni siquiera pedirme opinión, tengo que protestar. Se trata de una explotación de mi arte que no habría esperado, considerando que el objetivo prioritario de mi visita a Rusia era escapar precisamente de tal explotación del arte, por la que la Unión Soviética condenó a Europa en 1921.

El camarada Lunacharski escribió de mi escuela:

«Isadora Duncan quería dar una educación natural y bella a todos los niños. La sociedad burguesa, sin embargo, no entendió esto y puso en escena a sus alumnas para explotarlas por dinero. Nosotros sabremos cómo actuar de forma diferente».

Yo pregunto: *¿cuándo?*

## REFLEXIONES DESPUÉS DE MOSCÚ\*

Me pide que dé algunas impresiones de la Rusia Soviética. Comprenderá sin dificultad que no toda la gente que vive en Rusia ve del mismo modo los acontecimientos que están teniendo lugar. Quienes se declaran comunistas, los que llegan al extremo de pretender conseguir iguales oportunidades y la misma felicidad para todos, ven la puerta abierta para los trabajadores del futuro; en cambio los burgueses, que en el pasado han vivido con una comodidad y seguridad egoístas, creen ver y sólo quieren ver en estos mismos cambios lo que ellos llaman «el fin de Rusia».

Los grandes artistas siempre han tenido este sueño: crear su arte para toda la humanidad, para la gente. Desgraciadamente, para los de nuestro tiempo este sueño no puede convertirse en realidad, porque en todos los países donde podría realizarse tienen frente a sí siempre al mismo público, el que es capaz de pagar el precio que cuesta una buena butaca. Todos los estudiantes y la gente más pobre, aquellos a quienes el espíritu les urge hacia la belleza, se ven casi completamente privados del trabajo del artista. O bien, si ocasionalmente lo disfrutan, se ven obligados a sentarse en el «gallinero», donde por lo general la acústica es muy mala y la visión del espacio distorsionada.

Siempre me ha preocupado esta situación. Por eso es por lo que, con la esperanza de ver finalmente mi sueño convertido en realidad, cuando el gobierno soviético anunció que iba a abrir los teatros al pueblo, me volví a Rusia.

\* Escrito en forma de carta, en francés. 1927. [N. de E.]

En 1905 en Berlín yo ya había hecho la prueba de dar recitales para trabajadores. Estas iniciativas tuvieron mucho éxito. Pude descubrir que esta gente sencilla apreciaba de forma conmovedora mi obra, lo que probaba que yo había llevado a sus vidas una fresca experiencia de luz y belleza.

Fue entonces cuando fundé una escuela en Berlín, gratis para los hijos de la gente trabajadora. Mi plan era desarrollar un pequeño grupo de niñas que habrían de convertirse más tarde en maestras de los niños y niñas de la clase obrera.

Ningún gobierno reconoció el valor de mi escuela, o la belleza de mi idea. Incluso mis discípulas, después de un tiempo, se vieron transformadas por el entrenamiento que les di, que legaron a considerarse a sí mismas artistas de talento, tanto que olvidaron su misión y abandonaron el grupo para seguir a empresarios dispuestos a explotarlas y llevarlas en gira de recitales alrededor del mundo.

Después de quince años de trabajo y cuidado, he descubierto que debo comenzar nuevamente la tarea. Sólo una chica me fue fiel, prefiriendo ser sincera y reconocer la confianza que había puesto en ella. Me siguió a Moscú, donde está ahora, dirigiendo mi escuela de trabajadores<sup>1</sup>.

La gente nunca ha entendido mi verdadero objetivo. Han pensado que yo quería formar un grupo de bailarines para representar en el teatro. Verdaderamente, nada más lejos de mis pensamientos. Lejos de formar un grupo de bailarines de teatro, lo único que yo había esperado era entrenar en mi escuela a grupos de niños que por medio de la danza, la música, la poesía y la canción expresaran los sentimientos de la gente, con gracia y belleza.

Pero ¡ay!, llevó demasiado poco tiempo comprender que no podría llevar a cabo este trabajo sin ayuda. Tenía que encontrar un gobierno suficientemente ilustrado que la apoyara. Me dirigí sucesivamente a Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Grecia, y ninguno de estos países me ofreció ayuda. Fue simplemente algo natural que tuviera que dirigirme a los Soviets, que habían anunciado el plan de que el teatro fuera gratis para todos. ¿No era ésa mi única salida, la única oportunidad de hacer realidad mi escuela?

En 1921 creía que mi sueño había tomado efectivamente forma, porque al llegar a Moscú encontré que ciertamente los teatros estaban abiertos a todos, y llenos con trabajadores cada representación. Por mi parte, di varios recitales ante miles de personas pobres. Tuve la alegría

<sup>1</sup> Se trata de Irma Duncan, a quien Isadora dejó al frente de su escuela cuando partió con Esenin primero a Alemania y Francia y después a Estados Unidos, y más tarde en giras sucesivas. [N. de E.]

de la expresión absoluta. Por primera vez en mi carrera artística, me parecía que el horizonte se había ampliado.

Esta esperanza no duró demasiado, pues en 1922, con el cambio de control político, todos los sueños de los artistas de ofrecer arte libre de cargas a los trabajadores se evaporaron. El teatro se convirtió nuevamente en una empresa privada. Mientras los conciertos habían sido libres, muchos artistas se habían quejado de que los trabajadores no comprendían las obras de Beethoven, y que al no entenderlas eran incapaces de escucharlas en silencio. Esto estaba motivado completamente por el cambio demasiado abrupto de una vida de trabajo duro a las cumbres más elevadas del arte. Para educar el gusto de la clase obrera, es necesario empezar por el principio, es decir, con los niños.

Los niños de mi escuela, de cuatro o cinco años, al aprender a moverse en armonía con los ritmos de Schubert o de Mozart, o con los minuetos de Beethoven, adquieren gradualmente y sin esfuerzo un gusto por esta música; y con instinto natural, aprenden a discernir entre la música superior y la música pobre.

Además, son llevados con frecuencia a visitar museos, y gracias a las explicaciones entienden muy rápidamente la nobleza de la escultura egipcia, griega o moderna. Invariablemente, después de su regreso a la escuela, tratan de recrear diferentes movimientos de las figuras escultóricas y por este procedimiento encuentra a menudo cosas muy hermosas. Gracias al entrenamiento diario, los humildes hijos de los obreros se convierten a sí mismos en obras de arte que sus padres pueden comprender, y gracias a esto pueden conocer y amar lo que es bello y gracioso, en una palabra, la experiencia del arte.

La educación de la juventud es el único modo de educar el gusto y el entendimiento de la clase obrera. Es del todo verdadero que lo que no se puede enseñar a un niño mediante palabras puede ser fácilmente aprendido mediante el lenguaje del movimiento. Los pedagogos raramente han entendido la necesidad de educar el cuerpo del niño. Las gimnasias alemana y sueca sólo tienen a la vista el desarrollo de los músculos, desatienden la correlación adecuada de espíritu y cuerpo. Yo he tomado como base de mi enseñanza que nunca se debe imponer a un niño un movimiento que no sea al mismo tiempo una expresión de su alma. Un niño debería bailar de forma tan natural como crecen las plantas. Una fuerza interna debería salir a la superficie y encontrar expresión. Pero en la gimnasia moderna se procede a la inversa: una fuerza del exterior dirige el movimiento bajo el control de la voluntad. Todos los animales en la naturaleza se mueven en armonía con el ritmo universal. El hijo del hombre es el único que se encuentra controlado por movimientos innaturales.

Desde la fundación de mi escuela en 1905, se han creado alrededor del mundo miles de escuelas que han copiado —o creen haber copiado— mi sistema. Todas han cometido un error fundamental: carecen de sistema. Mi único propósito y mi único esfuerzo ha sido estimular cada día al niño para que crezca y se mueva de acuerdo con su impulso interior, es decir, de acuerdo con la naturaleza. Pero todas estas escuelas han cometido siempre el mismo error de diseccionar los movimientos del niño y formularlos en patrones geométricos, en vez de permitir que toda la gracia y la amabilidad naturales se expresaran libremente.

Ningún arte antiguo o moderno ha sido capaz de revelar todo lo que el hombre puede ser cuando lo inspiran las aspiraciones más altas en términos de movimiento. William Blake apenas lo indicó. Nietzsche tenía una visión de ello, cuando apelaba a toda la humanidad en las estrofas de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Sin embargo, esta visión no es imposible de realizar, porque yo he visto cómo los pequeños niños de mi escuela, bajo el hechizo de la música, se desprenden de toda materialidad y se mueven con una belleza tan pura que se diría alcanzan la más alta expresión de la vida humana. Pero para llegar a lo alto, la danza no puede ser considerada como una diversión o como una exhibición en escena ante un público ávido de sensaciones. Hasta el día en que la danza se convierta en la expresión y perfección de la multitud, será sólo una especie de gimnasia, una revelación de la mediocridad.



Muerte de amor de Isolda, acuarela de Joseph Paget-Fredericks. Basado en la última actuación de Isadora en el Teatro Mogador. París, 1927.

En Moscú estuve trabajando durante todo un verano con cientos de hijos de obreros. Las lecciones eran impartidas al aire libre. Al final de la temporada los resultados del trabajo eran verdaderamente maravillosos. De todas parte de la ciudad la gente venía a ver a los niños bailar y cantar. Pero ¡ay!, cuando el verano llegó me vi obligada a abandonar el trabajo, pues no tenía un estudio suficientemente grande, y, sobre todo, porque no tenía forma de calentarlo adecuadamente. Resultó triste ver la decepción y la desesperación de los niños que habían comenzado a vivir una vida nueva y más hermosa en sus danzas. Sin embargo, lo que hice para Rusia estoy dispuesta a empezar a hacerlo de nuevo para cualquier otro país cuyo gobierno me ofrezca la ayuda necesaria.

Está llegando el día en que una gran escuela internacional de niños, en la que habrá una concepción más justa de la vida, abra las puertas del futuro a una nueva humanidad. Esta escuela que he querido crear durante veinte años la espero con una confianza siempre creciente.

## LA DANZA EN RELACIÓN CON LA RELIGIÓN Y EL AMOR\*

Desde los días más tempranos de la civilización del hombre, desde el primer templo que éste construyó, siempre ha habido un dios, una figura central en el templo. La pose de este dios es también expresión de su ser y puede denominarse danza.

En 1899 vi por primera vez a Eleonora Duse en Londres, interpretando una obra de segundo orden denominada *La segunda señora Tanqueray*. La obra transcurre en dos actos de absoluta vulgaridad y banalidad y me impresionó enormemente ver a la divina Duse rebajándose a una caracterización tan tópica. Al final del tercer acto, en que la señora Tanqueray es puesta contra la pared por sus enemigos y, sobrepasada por el hastío, decide cometer suicidio, hubo un momento en que la Duse permaneció quieta sola en escena. Súbitamente, sin ningún movimiento manifiesto, pareció crecer y crecer hasta que su cabeza pareció tocar el techo del teatro, como el momento en que Démeter aparece ante la casa de Metaneira y se descubre a sí misma como una diosa. En ese supremo gesto la Duse ya no era la segunda señora Tanqueray, sino alguna maravillosa diosa de todos los tiempos, y su transformación a la vista del público en esa divina presencia fue uno de los más grandes logros artísticos que jamás he presenciado. Recuerdo que volví a casa aturdida por la sorpresa. Me dije que cuando fuera capaz de salir a escena y permanecer quieta como Eleonora Duse había hecho esa noche, y al mismo tiempo crear esa tremenda fuerza de movimien-

\* Uno de los últimos ensayos escritos en 1927 para *Theatre Arts Monthly*. [N. del E.]



to dinámico, entonces sería la bailarina más grande del mundo. En ese punto de *La segunda señora Tanqueray*, el espíritu de Duse se elevó hasta alturas tan exaltadas que se convirtió ella misma en parte del movimiento de las esferas<sup>1</sup>. Ésta es la expresión más alta de la religión en la danza: que un ser humano ya no parezca humano, sino que se transmute en el movimiento de las estrellas.

En el año 100 a.C. se levantaba sobre una de las colinas de Roma una escuela conocida como el Seminario de los Sacerdotes Danzantes de Roma. Los chicos elegidos pertenecían a las familias más aristocráticas. Más que eso, tenían que poseer un linaje que se remontara muchos cientos de años y sobre el que nunca hubiera caído mancha alguna. Aunque se les enseñaba todas las artes y filosofías, la danza era la expresión más importante. Tenían que bailar en el teatro en las cuatro diferentes estaciones del año: primavera, verano, otoño e invierno. En estas ocasiones, descendía de su colina a Roma, donde tomaban parte en ceremonias y bailaban ante el pueblo para la purificación de aquellos que los contemplaban. Estos chicos bailaban con un ardor tan feliz y con tanta pureza que su danza influía y elevaba a su público, actuaban como una medicina sobre almas enfermas. Éste es el tipo de expresión con la que sueño.

Hay que tener siempre presente que hay dos clases de danza: la sagrada y la profana. Por profana no quiero decir pecaminosa, sino simplemente la danza que expresa el ser físico y la alegría de los sentidos, mientras que la sacra expresa la aspiración del espíritu para transformarse a sí mismo en una esfera más alta que la terrestre. Muy poco se sabe en nuestros días de la magia que reside en el movimiento, y de la potencia de ciertos gestos. El número de movimientos físicos que la mayoría de la gente hace a lo largo de su vida es extremadamente limitado. Habiendo sofocado y disciplinado sus movimientos en los primeros estados de la infancia, recurren a una serie de hábitos escasamente variados. Así que, igualmente, su actividad mental responde a un conjunto de fórmulas que se repiten muy a menudo. Con esta repetición de movimientos físicos y mentales, limitan su expresión hasta convertirse en actores que interpretan cada noche el mismo papel. Con estos pocos gestos estereotipados pasa toda su vida, sin sospechar en ningún momento el mundo de la danza que se están perdiendo.

---

<sup>1</sup> Isadora Duncan mantuvo una estrecha relación de amistad con Eleanora Duse, desde que en 1905 se la presentara Juliette Mendelssohn, patrocinadora de la escuela de danza de Grönewald y esposa del banquero que administraba los asuntos comerciales de la actriz. Duncan tuvo un gran protagonismo en la colaboración de Craig con Duse para la puesta en escena de *Rosmersholm*, de Ibsen. En 1908 compartió con ella representante, el célebre director francés Lugné Poe. Y cuando sus dos hijos murieron en accidente, cerca de París, Duncan aceptó una invitación de Duse para tratar de calmarse en la finca que la actriz tenía en Viareggio. [N. de E.]

Nietzsche dijo: «Dad por perdido el día en que no hayáis bailado». Todo *Zaratustra* está lleno con frases sobre el hombre en su ser danzante.

Siempre he deplorado el hecho de haber sido obligada a bailar en un teatro donde la gente tenía que pagar por sus localidades. Ese teatro con su estúpido escenario en forma de caja procede de los tiempos del Guiñol italiano y en él la actitud de los espectadores es la de la gente que se sienta en silencio y mira, pero no participa. Desde luego, en momentos de gran entusiasmo, cuando el público se levanta y aplaude, manifiestan un grado de participación dancística. Pero lo que yo sueño es una expresión dancística más completa por parte del público, en un teatro en forma de anfiteatro, donde no haya razón por la que, en determinados momentos, el público no se levante y, con diferentes gestos de danza, participe en la invocación. Algo de esto debió de haber existido en los rituales de la Iglesia católica, y también en la iglesia griega, donde la congregación sucesivamente se levanta, se arrodilla y hace reverencias en respuesta a las invocaciones del sacerdote. Siempre esperé que llegaría el día en que podríamos disponer de templos donde el público, participando de diferentes maneras conmigo en la danza, llegaría a un disfrute más completo del que jamás hayan experimentado simplemente sentados como espectadores.

Scriabin, el compositor ruso cuya prematura muerte entristeció al mundo musical, fue uno de los más grandes genios y poetas. No sólo fue un gran compositor, sino que tenía una visión de la expresión musical completa en forma, color y movimiento. Cuando tuve el placer de encontrarme con él en Moscú en 1912 y contarle mis ideas para una escuela y un templo, me dijo que el ideal de su vida era construir un templo así en India, donde al mismo tiempo que con todas las armonías de la orquesta el público sería bañado con colores. Sus ideas coincidían tanto como mis visiones que nos propusimos en firme ir a India juntos para participar en la creación de este templo. Pero ¡ay!, la guerra y su temprana muerte cortaron esto en seguida. No sé si Scriabin ha llegado a escribir algo definido sobre sus planes para unir color, luz y movimiento en una apoteosis de belleza, pero estoy convencida de que un día su genio encontrar su expresión a través de algún mediador<sup>2</sup>.

En la infancia sentimos el sentido religioso de un modo acentuado, porque la mente aún no está nublada con dogmas y credos. Los niños se entregan completamente a la celebración y alabanza del dios descono-

<sup>2</sup> El interés que despertaron las ideas de Scriabin en los artistas de su época resulta evidente en la inclusión de un texto de Leonidas Sabaneiev sobre «Prometheus de Skriabin», en *El Jinete Azul*, publicación realizada en Alemania por Vasily Kandinsky y Franz Marc en 1912, el mismo año del encuentro entre Scriabin y Duncan. (Kandinsky, 57-69). [N. de E.]



Dibujos de Abraham Walkowitz, realizados después de la muerte de Duncan, en 1932.

cido, «sean cuales sean los dioses». De hecho un niño puede comprender muchas cosas mediante el movimiento de su cuerpo que resultarían imposibles de comprender por medio de la escritura o de la palabra hablada. Muchos profundos secretos de los significados externos e internos de la naturaleza y de las fuerzas naturales pueden ser dados al niño por medio de la danza. Uno de los primeros en comprender esto fue Jean-Jacques Rousseau, quien en su obra *Emilio, o la Educación del niño*, llegó al extremo de decir que no se debía enseñar a leer y escribir a los niños hasta los doce años. Hasta ese momento todo el conocimiento debería ser adquirido por medio de la música y la danza. Resulta curioso que aunque esto, uno de los más grandes discursos sobre la educación del niño, fue escrito hace más de cien años, las escuelas más modernas no hayan reaccionado aún y sigan atormentando los cuerpos de los niños, esforzándose en vano en apelar a la inteligencia inmadura por medio de palabras que tienen muy poco significado para los niños.

A menudo he encontrado un ejemplo de esto al enseñar a un niño el significado de un poema. Un simple poema que, yo pensaba, cualquier niño podría entender, puede ser aprendido por el niño con el corazón, pero cuando se le interroga sobre el significado de los diferentes versos, la respuesta es un revoltijo de palabras cuyo significado real es incapaz de aprehender. Entonces tomo el mismo poema y le enseño al niño a bailarlo con gestos y una traducción emocional en movimientos, y tengo el placer de ver la cara del niño iluminada por la

comprensión, y sé que ha aprendido efectivamente por medio del movimiento de este poema lo que fue absolutamente incapaz de comprender con las palabras.

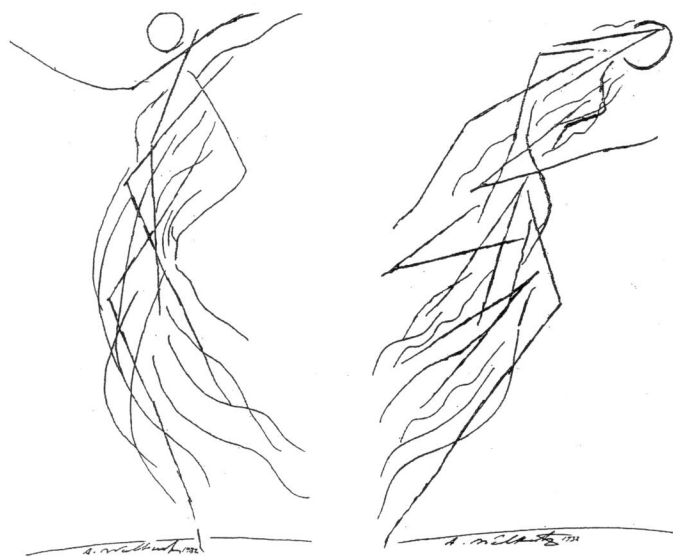
La gente tiene una concepción completamente falsa de la importancia de las palabras en comparación con otros modos de expresión tan potentes como ellas. Todo un público de gente considerada respetable, que abandonaría el teatro si alguien apareciera blasfemando o usara palabras indecentes, permanece sentado toda la representación en la que alguien hace movimientos indecentes que, si fueran traducidos a palabras, harían que el público se precipitara fuera del teatro. Una joven aparentemente modesta nunca se atrevería a dirigirse a un joven con líneas o frases habladas que fueran indecentes; sin embargo, esa misma chica se levantará y bailará estas frases con él en danzas como el charleston y el «black bottom», mientras una orquesta de negros toca *Shake that thing!* [¡Agita esa cosa!]

Es por esto por lo que los censores teatrales han caído sobre algunas obras en Nueva York y han amenazado con llevar a la cárcel a todo el elenco por propaganda inmoral, mientras que en el music-hall en la puerta de al lado los movimientos de las bailarinas, si se tradujeran verbalmente, serían de tal suciedad e inmoralidad que inmediatamente sería cerrado por la policía. Esto es así porque la gente no ha aprendido que la expresión del movimiento y del sonido musical es bastante clara para quienes la entienden tan bien como las palabras. Para cualquiera tan sensible al movimiento como yo, nueve de cada diez movimientos que se hacen en los salones corrientes resultarán chocantes, no a causa de su indecencia, sino a causa de su indecente esterilidad. Por ello, yo condeno las danzas modernas, no tanto por la indecencia de su expresión cuanto porque son esencialmente estériles y fútiles. Los jóvenes que las practican durante algún tiempo, se vuelven por lo general tan fútiles y frívolas como los movimientos que han estado practicando, lo mismo que se volverían sus mentes si se alimentaran continuamente de una dieta de novelas baratas y malos poemas. Sostengo que es de enorme importancia para una nación entrenar a sus niños en la comprensión y ejecución de movimientos de gran belleza heroica y espiritual, levantar todas las prohibiciones para la práctica del sexo, que es algo hermoso en sí mismo, y poner estas mismas prohibiciones para las caricaturas frívolas y los símbolos del sexo que se encuentran en danzas como el fox trot y el black bottom.

Si cuando hace veinte años solicité por primera vez a Estados Unidos que introdujera mi escuela y mis teorías de la danza en todas las escuelas públicas, hubieran accedido a mi demanda, nunca habría llegado a ser dominante esta deplorable danza moderna, que tiene sus raíces en

las ceremonias de los primitivos africanos. Es extraordinario que las mismas madres que quedarían profundamente impresionadas si sus hijas se entregaran a una verdadera orgía (lo que, después de todo, no podría ser demasiado dañino para ellas, pues una verdadera orgía podría, como una verdadera tormenta, limpiar la atmósfera y devolver las cosas a su pureza) esas mismas madres contemplarán con sonrisa complaciente a sus hijas entregándose a contorsiones licenciosas ante sus propios ojos sobre la pista de baile.

Cuando tenía quince años y me di cuenta de que no había ningún profesor en el mundo que pudiera ser de ninguna ayuda para mí en mi deseo de ser una bailarina, porque en esa época la única escuela que existía era el ballet, me dirigí, como he visto que hacen todos los demás artistas a excepción de los bailarines, al estudio de la naturaleza. ¿Hay algo más maravilloso o bello en la naturaleza que el estudio de los delicados movimientos de amor de las plantas? Mi imaginación fue capturada en primer lugar por el maravilloso poema de Shelley *La planta sensitiva*, y para mis danzas estudié los movimientos de las flores al abrirse y el vuelo de las abejas y las encantadoras gracias de las palomas y otros pájaros. Todo esto parecía ser expresión de la naturaleza y de la danza del amor que corre a lo largo de la vida. He leído sobre la danza de los elefantes a la luz de la luna y de cómo los dinosaurios ele-



Dibujos de Abraham Walkowitz. realizados después de la muerte de Duncan, en 1932.

vaban sus troncos. El súbito giro de la cabeza de los leones y los tigres lo asociaba yo en la imaginación con el sacudir de cabeza de las Bacantes. Éstos son los movimientos de amor más nobles de la naturaleza, del mismo modo que los meneos de cintura para abajo de bailes como el Charleston son los más innobles. Al practicar la danza en relación con el amor, deberíamos practicar los movimientos que nos ennoblecen y no aquellos que ultrajan la imagen divina del ser humano desnudo. A menudo, cuando la gente me pregunta por mi moral, respondo que me considero extremadamente moral porque en todas mis relaciones sólo he hecho movimientos que me parecían hermosos.

En los viejos mitos griegos encontramos siempre la transformación del dios en algún elemento que expresa su dimensión amorosa. Zeus se apareció a Semele como un relámpago; a Danae, en forma de lluvia dorada; a Europa en forma de un toro; a Leda, como un cisne blanco. Éstos son simplemente símbolos de la hermosa forma y el movimiento de todo el amor. Ésta es la verdadera danza del amor, ese elemento que reside en todas partes en la naturaleza y que se convierte, a su vez, en nube, lluvia, fuego, toro o cisne. Todos los amantes que alaban la belleza real del amor conocen estas formas. ¡Vaya mofa, que sólo podía haber ocurrido en nuestra época, que la expresión más hermosa de lo báquico y del amor sensual jamás escrita (me refiero a la Bacanal de *Tannhäuser* de Wagner) tenga que ser interpretada por tres bailarinas de ballet, con faldas rígidas que bailan sobre las puntas de sus dedos con zapatillas de ballet rosas! Esto es lo que vi cuando llegué a Bayreuth en 1905.

La gente me pregunta si considero que hacer el amor sea un arte y yo respondo que no sólo el amor, sino cualquier parte de la vida debería ser practicada como un arte. Porque ya no estamos en el estado de los primitivos salvajes, sino en un estado en que la expresión de nuestras vidas debería surgir de la cultura y transformación de la intuición y el instinto en arte.

## VEO BAILAR A AMÉRICA\*

En uno de sus momentos de amor profético por América, Walt Whitman dijo:

«Oigo cantar a América», y puedo imaginarme la poderosa canción que Walt oía, emergiendo de las olas del Pacífico, sobre las llanuras, las voces alcanzaban la vasta coral de niños, jóvenes, hombres y mujeres que cantaban Democracia.

Cuando leo este poema de Whitman, también yo tengo una visión: la Visión de América bailando una danza que sería la expresión merecedora de la canción que Walt oía cuando oía cantar a América. Esta música tendría un ritmo tan grande como la ondulación, el balanceo o las curvas de las Montañas Rocosas. No tendría nada que ver con las inclinaciones rítmicas del jazz: sería la vibración del alma americana aspirando mediante el trabajo hacia lo alto, hacia una vida armoniosa. Tampoco habría en esta danza que he visto ningún vestigio del Fox Trot o el Charlestón —sería más bien como el vivo salto del niño encaramándose a las alturas, hacia su futura realización, hacia una nueva gran visión de la vida que sería la expresión de América.

A menudo me ha hecho sonreír, aunque de algún modo con amargura, el que la gente haya denominado mi danza griega. Porque yo encuentro su origen en las historias que mi abuela irlandesa me contaba a menudo de cómo el abuelo y ella —ella con dieciocho, él con veintiuno— cruzaron las llanuras en un carro cubierto y cómo su primer hijo nació en

---

\* Publicado originalmente en el *New York Herald Tribune*, el 2 de octubre de 1927, reimpresso en *Mi vida*. [N. de E.]

ese carro durante una famosa batalla con los pieles rojas. Cuando finalmente los indios fueron espantados, mi abuelo, con el arma humeante aún en su mano, introdujo la cabeza por la puerta del carro para saludar a su hijo recién nacido.

Cuando llegaron a San Francisco, mi abuelo construyó una de sus primeras casas de madera; y recuerdo que cuando era pequeña y visitaba esa casa, mi abuela, recordando Irlanda, solía cantar a menudo canciones irlandesas y bailaba la giga irlandesa; se me antoja que en estas gigas irlandesas se había deslizado algo del espíritu heroico de los pioneros y las batallas con los pieles rojas —probablemente incluso alguno de los gestos de los pieles rojas, y también un poco del *Yankee Doodle* de cuando el abuelo, el coronel Thomas Gray, vino marchando a casa después de acabar la guerra civil. Todo esto lo bailaba la abuela en su giga irlandesa; y yo lo aprendí de ella, e incluí en ella mi propio sueño de una Joven América, y finalmente la gran revelación espiritual de mi vida encontrada en los versos de Walt Whitman. Y éste es el origen de la denominada danza griega con la que he inundado el mundo.

Éste era el origen, la raíz. Pero después, al llegar a Europa, tuve tres grandes maestros, los tres grandes precursores de la danza de nuestro siglo: Beethoven, Nietzsche y Wagner. Beethoven creó la danza mediante un ritmo poderoso, Wagner en su forma escultórica, Nietzsche en su espíritu. Nietzsche creó al filósofo danzante.

A menudo me pregunto dónde está el compositor americano que escuchará el canto de América de Walt, y quién compondrá la verdadera música para la Danza Americana; que no contendrá ningún ritmo de jazz, ningún ritmo de la cintura para abajo, sino del plexo solar, el hogar temporal del alma, hacia la bandera centelleada de estrellas del cielo que se curva sobre la gran extensión de tierra desde el Pacífico, sobre las Llanuras, sobre la Sierra Nevada, sobre las Montañas Rocosas, hasta el Atlántico.

Te ruego, Joven Compositor Americano, que crees la música para la danza que debe expresar la América de Walt Whitman, la América de Abraham Lincoln.

Me parece monstruoso que alguien pueda creer que el ritmo del jazz es expresión de América. El ritmo de jazz expresa al salvaje sudafricano. La música de América será algo diferente. Aún tiene que ser escrita. Ningún compositor ha captado aún el ritmo de América: es demasiado poderoso para los oídos de la mayoría. Pero algún día bullirá de las grandes extensiones de tierra, lloverá del vasto cielo plagado de estrellas, y América encontrará su expresión en una música poderosa que ordenará el caos en Armonía.

Fuertes chicos y chicas con largas piernas bailarán esta música, y no las tambaleantes y simiescas convulsiones del Charlesthón, sino un bri-





*La última visión.* Dibujo de José Clará, después de la muerte de Duncan.

llante y tremendo ascenso, un poderoso ascenso sobre las pirámides de Egipto, más allá del Partenón en Grecia, una expresión de la Belleza y del Esfuerzo como ninguna civilización ha conocido hasta ahora. Esta será la danza de América.

Y esta danza no contendrá nada de la coquetería servil del ballet o de la convulsión sensual de Sudáfrica. Será limpia. Veo bailar a América, hermosa, fuerte, con un pie sobre el punto más alto de las Rocosas, y sus brazos extendidos desde el Atlántico al Pacífico, su hermosa cabeza inclinada hacia el cielo, su frente brillante con una corona de un millón de estrellas.

Resulta grotesco que se hayan promocionado en América escuelas de la denominada cultura corporal, de gimnasia sueca, Dalcroze y el ballet. El auténtico tipo americano nunca puede ser un bailarín de ballet. Sus piernas son demasiado largas, su cuerpo demasiado flexible y su espíritu demasiado libre para esta escuela de gracia afectada y caminar sobre las puntas. Es notorio que todas las grandes bailarinas de ballet han sido mujeres muy bajas de constitución pequeña. Una mujer alta y estilizada nunca puede ser bailarina. El tipo que expresa América en su máxima belleza no podrá nunca ser una bailarina de ballet. Ni siquiera la imaginación más salvaje podrá ver a la Diosa de la Libertad bailando ballet.

¿Por qué aceptar entonces esta escuela en América?

Henry Ford ha manifestado el deseo de que todos los niños de la ciudad Ford aprendan danza. Él tampoco aprueba las danzas modernas, pero dice que les deja bailar los viejos valeses, mazurcas y minuetos. Sin embargo, los viejos valeses y mazurcas son expresión de un sentimentalismo enfermizo, del cual ha crecido libre nuestra juventud; y el minuetto es la expresión del servilismo fervoroso de los cortesanos de la época de Luis XIV y del miriñaque. ¿Qué tienen que ver estos movimientos con la juventud libre de América? ¿No sabe el señor Ford que los movimientos son tan elocuentes como las palabras?

¿Por qué habrían de doblar nuestros niños la rodilla en esa danza fastidiosa y servil, el Minuetto, o hacer piruetas en los laberintos del falso sentimentalismo del vals? Sería mejor dejarles avanzar a grandes zancadas, saltos y brincos, con la frente levantada y los brazos bien abiertos, bailando el lenguaje de nuestros pioneros, la fortaleza de nuestros héroes, la justicia, la amabilidad, la pureza de nuestras mujeres, y en todo ello el amor inspirado y la ternura de nuestras madres.

Cuando los niños americanos bailen de esta manera, se convertirán en hermosos seres merecedores del nombre de Democracia.

Esa será la América que danza.

## PENSAMIENTOS

He aquí lo que estamos tratando de conseguir: combinar un poema, una melodía y una danza, de modo que ustedes no escuchen la música, vean la danza u oigan el poema, sino que vivan en la escena y en el pensamiento que todos ellos expresan. [1898]

\* \* \*

Cuando sea rica, reconstruiré el Templo de Paestum y abriré un colegio de sacerdotisas, una Escuela de la Danza. Enseñaré a un ejército de chicas jóvenes que renunciarán, como he hecho yo, a cualquier otra sensación, a cualquier otra carrera. La danza es una religión y debería tener sus devotos<sup>1</sup>. [1901]

\* \* \*

Mi ideal sería fundar un templo de arte antiguo en el que, como una sacerdotisa sagrada, entregaría mi vida al culto de la belleza. Estoy trabajando activamente para promover mi idea de reconstrucción de las antiguas danzas y los vestidos antiguos y su adopción por el mayor número posible de personas de mi sexo. [1903]

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Duncan abordaría muy pronto este proyecto: en 1903 viaja con su familia a Grecia, donde deciden desprenderse de su ropa, vestir las túnicas de los antiguos griegos, instalarse allí y construir un templo en Kopanos, empresa a la que dedicarían grandes esfuerzos económicos y materiales. (*Mi vida*, 138-141). [N. de E.]

Del mismo modo que las formas musicales de la poesía y los ritmos de la Danza estaban íntimamente unidos entre los Antiguos, mediante un estudio profundo de los ritmos poéticos que nos han transmitido, se puede llegar a reencontrar los movimientos rítmicos de la Danza. [1903]

\* \* \*

El Arte de la Danza es una gran cosa y lo que estoy haciendo es sólo el principio. Soy como una niña pequeña que da sus primeros pasos. Espero hacerlo mejor el año próximo; y espero sobre todo enseñar a jóvenes discípulas que me adelantarán y realizarán todo lo que he previsto. [1904]

\* \* \*

El conocimiento exacto y el sentimiento que los antiguos griegos poseían de la forma y la proporción humanas no se puede apreciar en ningún lugar del mundo mejor que cuando uno se sitúa en la orquesta circular del Teatro de Dionisos en la cara sur de la Acrópolis. Colocándose en el lugar del actor y enfrentándose a treinta mil butacas que se elevan en una secuencia gradual sobre la orilla de la colina, una siente con qué perfección el alma de un solo hombre podía controlar el espíritu de los espectadores situados de ese modo...

\* \* \*

La figura es el mejor ejemplo que yo podría aportar de una emoción que toma completa posesión del cuerpo. La cabeza está girada hacia atrás, pero el movimiento de la cabeza no está calculado: es el resultado de un desmesurado sentimiento del éxtasis dionisiaco que se refleja en todo el cuerpo. La cuerda de la lira aún reverbera a través de todos los miembros. Si tienes frente a ti a un bailarín inspirado con este sentimiento, será contagioso. Olvidarás al bailarín en sí mismo. Sólo sentirás, como él siente, la cuerda del éxtasis dionisiaco<sup>2</sup>.

\* \* \*

---

<sup>2</sup> Se incluye este texto como ejemplo de las descripciones de obras de arte en su cuaderno. Este párrafo indica el cuidado con que la bailarina estudiaba las figuras en los dibujos de los vasos, esculturas y pinturas en los principales museos de Europa. A menudo no son más que una referencia al tema de la obra de arte y una nota sobre su relación con la danza; en otras ocasiones, descripciones completas como ésta. [N. de E.]



Dibujo sin identificar.

Aunque mi danza debe su inspiración a los griegos, no es realmente griega, sino muy moderna: mi propia idea. Usaré la música de *Ifigenia* de Gluck en Nueva York. He probado adaptaciones de música griega antigua y las he encontrado muy insatisfactorias. Una vez tuve un coro de muchachos bizantinos que cantaban música bizantina antigua para mí, pero descubrí que no podía bailar esa música. Así que confío en los músicos modernos. [1908]

\* \* \*

Todo el arte surgió de la consciencia del hombre una vez que descubrió la belleza de su cuerpo.

Trató de reproducir su imagen sobre la arena o sobre la pared, de ahí nació la Pintura; de la consciencia de las proporciones y de la armonía de sus miembros nació la Arquitectura; del deseo de glorificar esta imagen nació la Escultura.

\* \* \*

Nietzsche dijo que no podía concebir un dios que no bailara; yo no puedo comprender un mundo en el que no se baile.



Isadora Duncan en *Ifigenia en Áulide*, de Gluck. 1910.

\* \* \*

Un acontecimiento es siempre hijo de otro; nunca debemos olvidar la filiación.

\* \* \*

Se puede bailar de dos maneras:

1º Se puede *penetrar* en el espíritu de la Danza: bailar la cosa misma, *Dionisos*.

2º Se puede *contemplar* el espíritu de la Danza y bailar como alguien que contara una historia, *Apolo*.

\* \* \*

[En mi danza] los artificios de la danza son despreciados, se permite que los grandes Ritmos de la Vida interpreten por medio los instrumentos físicos, se deja que salgan a a la luz de nuestra actualidad social las profundidades de la consciencia. Estas profundidades de la consciencia están en todos nosotros. [1917]

\* \* \*

Lo único que he hecho toda mi vida es «escuchar la música». Nunca he sido una bailarina; no me gusta ningún tipo de danza, excepto, quizás, la japonesa<sup>3</sup>.

\* \* \*

<sup>3</sup> Se refiere a Sadde Yaco, la bailarina japonesa a la que Duncan vio bailar en la Exposición Universal a su llegada a París en 1900 y que trabajaría después en la compañía de Loie Fuller. [N. de E.]

Ninguna pose, ningún movimiento, ningún gesto es bello en sí mismo. Todos los movimientos son bellos sólo cuando se expresan con autenticidad y sinceramente. La expresión «la belleza de la línea» es en sí misma absurda. Una línea es bella sólo cuando se dirige hacia un fin bello.



Isadora Duncan bailando un preludio de Chopin. Dibujo de José Clará.

\* \* \*

Bailar es vivir. Lo que yo quiero es una escuela de la vida porque la riqueza del hombre es su alma, es su imaginación. Puede que haya una vida después de ésta, no sé lo que nos espera, pero sé que nuestra riqueza en la tierra es nuestra voluntad.

\* \* \*

Yo no he inventado mi Danza, existía antes que yo, pero dormía y yo la he despertado.

\* \* \*

La danza no es una diversión, sino una religión, una expresión de vida. Esto es lo que les enseñé a los niños pequeños en mi escuela. No tengo nada que ver con quienes hacen de la danza una mera diversión. La vida es la raíz y el arte es la flor.

¿En qué me afectan estas cosas? No se pide a Rodin que observe a las niñas del mundo que juegan a la escultura? ¿Por qué debería verlas yo bailar?

\* \* \*

Ha nacido una gran idea: una fuerza magnífica puede crearlo todo cuando mi alma es capaz de hablar a las otras almas; entonces todas las almas se alegran, y de esta alegría nace una obra de arte.

Mis ideas se convertirán en danza. Gracias a mi Escuela, que bailará conmigo, habrá cientos de seres que bailarán en el futuro.

\* \* \*

Una escuela de danza ha sido siempre mi sueño. Pero en América han sido fundadas innumerables escuelas de danza por gente que usa mis métodos sin entenderlos, y que enseñan a los alumnos todo lo que no deberían hacer en danza. Supongo que América prefiere los extranjeros y no a mí, porque yo soy americana. Sin embargo, todo artista de mérito ha sido siempre denigrado. Es el precio que el mundo reclama por la belleza que evocamos.

\* \* \*

Una bailarina, si es grande, puede dar a la gente algo que llevarán con ellos para siempre. Nunca pueden olvidarlo, y los ha cambiado, aunque puede que muchos no lo sepan<sup>4</sup>.

\* \* \*

El otro día fui a una comedia musical. Todo el mundo se estaba riendo. Pero yo lloré. El desperdicio me pareció terrible. Me resultó patético ver a tantas chicas hermosas salir a escena diciendo palabras sin sentido

<sup>4</sup> Este texto parece responder a una provocación de Esenin, tal como fue relatada por la intérprete que acompañaba siempre a la pareja. Durante su estancia en Berlín, Esenin le dijo a Duncan: «No eres más que una bailarina. Es posible que la gente venga y te admire, incluso lllore. Pero después que mueras, nadie te recordará. En pocos años toda tu gran fama habrá desaparecido. ¡Nada de Isadora! [...] Pero los poetas viven. Yo, Esenin, dejaré sobre la tierra mis poemas. Y los poemas viven. Poemas como los míos viven eternamente.» A lo cual Duncan replicó dirigiéndose a la traductora: «Dígale que se equivoca, dígale que se equivoca. Yo he dado belleza a la gente. Les di mi alma misma mientras danzaba. Y esa belleza no muere. Existe en algún sitio...» De pronto, se le llenaron los ojos de lágrimas y agregó en su ruso lamentable e infantil: «*Krasota nie umira!*» [La belleza no muere.] (Blair, 322). [N. de E.]



y haciendo gestos sin sentido cuando se las podía haber instruido para ser una fuerza para la nación.

\* \* \*

Gracias a Dios no les gusto a los críticos de Boston. Si les gustara sentiría que no tendría esperanzas. Le gustan mis copias. Yo os doy algo de mi corazón. Yo os traigo algo auténtico.

\* \* \*

Rodin, el escultor, no fue entendido hasta cumplir los ochenta años. Mis imitadoras hacen caricaturas de mis danzas. Bailan con los brazos y las piernas, pero no con sus almas.

\* \* \*

América es tan frívola. Me hablan frívolamente. Imitan mi danza, pero no la entienden. Yo predico la libertad de la mente mediante la libertad del cuerpo: por ejemplo, liberar a las mujeres de la prisión de los corsés y que fluyan vistiendo túnicas como ésta.

\* \* \*

He notado que cuando introduzco alguna innovación en mi arte, los críticos de música me insultan en los mismos términos que emplean diez años más tarde para honrar a mis imitadoras.

\* \* \*

No hay nada nuevo en mi Arte que no bailara cuando era niña. Nadie parece comprenderlo, pero estoy tratando de enseñar al mundo a pensar como yo lo hago. Tengo una idea con la que nací, y mi idea es la idea de vida.

\* \* \*

Odio bailar. Soy una *expresionista* de la belleza. Uso el cuerpo como mi medium, exactamente igual que el escritor usa sus palabras. No me llaméis bailarina.

\* \* \*

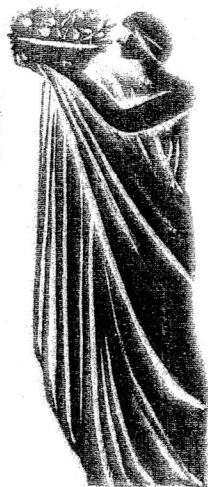
Primero se debe hablar, después cantar, después bailar. Pero quien habla es el cerebro, el hombre pensante. Quien canta es la emoción. La danza es el éxtasis dionisiaco que todo lo arrastra.

\* \* \*

Cuando tenía veinte años, amaba a los filósofos alemanes. Leí a Kant, Schopenhauer, Haeckel y otros. ¡Yo era una intelectual! Cuanto tenía veintiuno, ofrecí mi Escuela a Alemania. ¡La Kaiserin me respondió que era inmoral! ¡El Kaiser dijo que era revolucionaria! Entonces propuse mi Escuela a América, pero dijeron que estaba dedicada a la vid, y a Dionisos. Dionisos es Vida, es Tierra, y América es la tierra en que se bebe limonada. ¿Y cómo se puede bailar con limonada? Entonces propuse mi Escuela a Grecia, pero los griegos estaban demasiado ocupados luchando contra los turcos. Ahora propongo mi Escuela a Francia, pero Francia, en la persona del amable Ministro de Bellas Artes, me contesta con una sonrisa. No puedo alimentar a los niños de mi Escuela con una sonrisa. Deben vivir de frutos y miel y la miel de Himeto.

\* \* \*

Cuando hablo de mi Escuela, la gente no entiende que yo no quiero alumnos de pago: no quiero vender mi alma por plata. No quiero niños ri-



Xilografía de Craig. 1909.

cos. Ellos tienen dinero y ninguna necesidad de Arte. Los niños que deseo son los huérfanos de la guerra, los que lo han perdido todo, que ya no tienen padres ni madres. En cuanto a mí, no necesito dinero. Mirad mis vestidos. No son complicados: no cuestan demasiado. Mirad mis *decors*, estas sencillas cortinas azules que he usado desde que comencé a bailar. En cuanto a joyas, no tengo ninguna necesidad de ellas. Una flor es más bella en las manos de una mujer que todas las perlas y diamantes del mundo.

\* \* \*

Quiero crear una escuela de danza en América. Mediante la música y la danza quiero entrenar a las niñas para la vida. No quiero entrenarlas para la escena. Odio los niños en escena, aunque estarían mejor ahí que en el arroyo.

\* \* \*

He ofrecido mi mano a Rusia, y os pido que hagáis lo mismo. Os pido que améis a Rusia, porque Rusia tiene todo lo que le falta a América, lo mismo que América tiene todo lo que a Rusia le falta. El día en que Rusia y América se entiendan mutuamente marcará el alba de una nueva época para la humanidad.

\* \* \*

El gran Arte es para el pueblo.

Beethoven y Schubert eran hijos del pueblo. Toda su vida fueron pobres, y su arte estuvo inspirado por la Humanidad, a la que pertenece. El pueblo tiene necesidad del Drama, de la Música y de la Danza.

\* \* \*

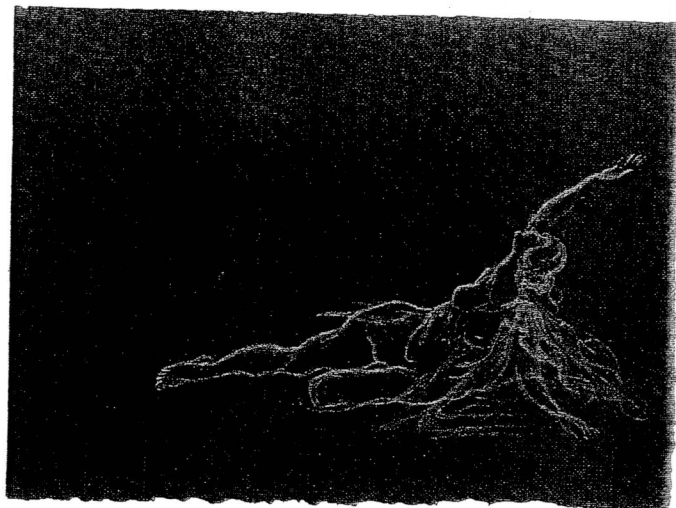
Algún día brotará del pueblo la Poesía y el Arte.

\* \* \*

¡Dejadme quinientos, mil niños, y les haré hacer cosas maravillosas! El niño es el instinto armónico, la frescura absoluta; es el barro virgen sobre el que se puede imprimir alegría, vida, naturaleza. Todos los niños pueden bailar si se sabe cómo guiarles y hacerles comprender lo que debería ser la danza.

\* \* \*

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



«Bacanal» de *Ifigenia en Tauride* y «Valse» de Schubert. Dibujos de tiza de Jules Grandjouan, 1912.

\* \* \*

Estoy convencida, como Jean-Jacques Rousseau lo estaba, de que es innecesario abrumar el cerebro de los niños durante los doce primeros años. Durante este primer periodo se les debería ofrecer poesía, música, danza y no aprendizaje libresco. Las experiencias espirituales duran toda una vida.

\* \* \*

Los hijos de los comunistas siguen recibiendo esencialmente una educación burguesa pasada de moda. Si queréis que la futura generación comprenda la naturaleza del Comunismo y la Internacional, debéis liberarlos ya hoy de la esclavitud de la educación y los prejuicios burgueses.

\* \* \*

Al construir un nuevo mundo y crear un nuevo pueblo, se debe luchar contra la falsa concepción de la belleza. Cualquier nimiedad de la vida cotidiana, del vestuario, cualquier etiqueta de una caja, debe educar el gusto.

\* \* \*

Lo que más me interesa en el mundo es la educación de los niños. Todos los problemas pueden solucionarse si se empieza con los niños.

\* \* \*

No hay mejor manera de llevar la alegría a los corazones de los niños del pueblo que enseñarles a bailar.

\* \* \*

Me gustaría mucho tener quinientos niños y quinientas niñas en mi Escuela. Porque mi Escuela es una escuela de vida y no una escuela de danza. Es opinión común que la danza es femenina, y por ello sólo tengo niñas en mi Escuela. Pero personalmente, preferiría a los niños, porque ellos son capaces de expresar mejor el heroísmo de que tan necesitados estamos en esta época.

\* \* \*

Si yo fuera simplemente una bailarina, no hablaría. Pero yo soy una maestra con una misión.

\* \* \*

Creo que cada vida tiene una línea espiritual, una curva ascendente. Y todo lo que se adhiere a o refuerza esta línea es nuestra vida verdadera; el resto no es más que la cascarilla que se desprende del propio progreso. Mi Arte es una línea espiritual de ese tipo.

\* \* \*

Mi vida no ha tenido más que dos motivos: Amor y Arte. Y a menudo el Amor destruyó al Arte, y a menudo la imperiosa llamada del Arte puso un fin trágico al amor, porque entre ellos no ha existido el acuerdo, sino la batalla constante.

\* \* \*

Memoria, Memoria, ¿qué es la Memoria?

Una jarra agregada de la que se ha escapado todo el vino, dejándola seca e incapaz de apagar la sed.

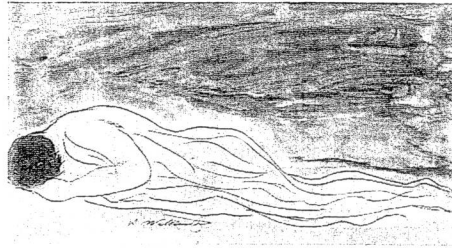
Cuando trato de recordar acontecimientos que fueron tan maravillosos, tan vibrantes como un manzano cargado de manzanas maduras... cuando trato de ponerlos en palabras, un medio que yo no comprendo, parecen como hojas muertas, secas, abrasadas, carentes de zumo o cualquier interés... Pero esto se debe a que yo no soy una escritora. Cuando bailo es diferente.

\* \* \*

Bailando esto y contemplando estas danzas, la gente se mantiene joven. Cualquiera que baile como yo puede llegar a vivir cien años.

\* \* \*

Antes de morir, quiero enseñar a cientos de niños hacer que sus almas llenen sus cuerpos en crecimiento con música y amor. Nunca enseñé pasos a mis discípulos. Yo misma nunca aprendí danza. Les dije que apelaran a su espíritu, como yo hice al mismo. El Arte no es más que eso.



Acuarelas de Abraham Walkowitz.

## ÍNDICE DE NOMBRES

- Afrodita, 125  
América, 43, 86, 97, 112, 120,  
132-133, 138, 141, 144,  
167-168, 170, 176-179  
Apolo, 113, 125, 151, 174  
Appia, Adolphe, 28, 49  
Ashton, Frederick, 46  
Atenea, 60, 68, 121  
Baco, 125  
Bach, Johann Sebastian, 27, 47,  
106, 129-130, 141, 144, 151  
Bahr, Herman, 32  
Balanchine, George, 43, 46  
Balzac, Honoré de, 99  
Barnard, George Grey, 97  
Bayreuth, 27, 32, 113, 145, 166  
Beethoven, Ludwig van, 19, 27,  
41, 46, 86, 94, 106, 119,  
129-130, 144, 149, 151,  
157-158, 168, 179  
Beregi, Oscar, 6  
Blake, William, 158  
Bonfanti, Marie, 10  
Borges, Jorge Luis, 20, 50  
Boston, 25, 50, 138-139, 177  
Botticelli, Sandro, 7, 14, 18, 53  
Brahms, Johannes, 46  
Cézanne, Paul, 12  
Clará, José, 24-25, 81, 89, 103,  
105, 128, 139, 141, 169, 175  
Corelli, Archangelo, 38  
Couperin, Charles, 38  
Craig, Edward Gordon, 37, 49  
Cunningham, Merce, 47  
Chaikovski, Piotr, 27, 39, 41, 46,  
144  
charlestón, 164, 166-167  
Chopin, Frederick, 27, 31, 86,  
106, 175  
Daly, Ann, 13, 48  
Daly, Agustin, 106  
Damrosch, Walter, 27  
Dante, 131  
Darwin, Charles, 55  
Debussy, Claude, 27, 130  
Delacroix, Eugène, 40  
Delsarte, François, 11  
della Robbia, Luca, 34, 140  
Démeter, 60, 160  
Denishawn, 9



- Diaghilev, Serge, 46  
 Dionisos, 14, 103, 105, 129, 151,  
 172, 174, 178  
 Donatello, 34, 115, 140  
 Duncan, Raymond, 7  
 Duncan, Irma, 42, 45, 48, 156  
 Duncan, Elizabeth, 35  
 Duse, Eleonora, 28, 42, 160  
 Edipo, 103-104  
 Eissier, Fanny, 31  
 Esenin, Sergei, 5-6, 21, 42, 49,  
 156, 176  
 Esquilo, 14, 32, 102  
 Eurípides, 103  
 Fokine, Michel, 46  
 Ford, Henry, 170  
 Frank, César, 39  
 Fray Angélico, 9  
 Fuchs, Georg, 28, 49  
 Fuller, Loie, 7-10, 49, 174  
 Furias (danza de las), 33, 46  
 Gainsborough, Thomas, 115  
 George-Michel, Michel, 41  
 Gluck, Willibald, 27, 30, 33, 104,  
 106, 108-110, 173-174  
 Goethe, Johan W., 76, 131  
 Graham, Martha, 12, 44, 46, 49  
 Gray, Thomas, 168  
 Haeckel, Ernst, 55  
 Hegel, G. F. W., 15  
 Hermes, 58-59  
 Humphrey, Doris, 44, 47  
 Ibsen, Henrik, 161  
 Ifigenia, 25, 33, 109, 139, 173-174,  
 180  
 Irving, Henry, 28  
 Jaques-Dalcroze, Émile, 28, 128  
 jazz, 16, 167-168  
 Joos, Kurt, 47  
 Kahn, Otto H., 39  
 Kandinsky, Vasily, 162  
 Kant, Immanuel, 15, 178  
 Karsavina, Tamara, 46  
 Keats, John, 14, 127  
 Krichna, 129  
*La Marsellesa*, 18, 39-41, 46, 128  
 Laban, Rudolf, 47  
 Lanner, Ketti, 10  
*Las suplicantes*, 32  
 Leda, 137, 166  
 Lenin, W. Ilich, 41, 43  
 Limón, José, 47  
 Lincoln, Abraham, 168  
 Liszt, Franz, 27, 151  
 Loewenthal, Lilian, 8, 11, 48  
 Lugué-Poe, Aurélien, 161  
 Luis XIV, 92, 118, 170  
 Lunacharski, Anatoli, 42, 154  
 Maillol, Aristide, 61  
 Marc, Franz, 162  
*Marcha Eslava*, 18, 41, 46, 141,  
 144  
 Martin, John, 12, 36, 44, 49  
 Marx, Karl, 41  
 Massine, Léonide, 46  
 Matisse, Henri, 24  
 Mendelssohn, 27, 54, 141, 161  
 Mendelssohn, Juliette, 161  
 Monteverdi, Claudio, 33, 104  
 Mounet-Sully, Claude, 110  
 Mozart, Wolfgang A., 130, 141,  
 157  
 Nevin, Ethelbert, 127  
 Nietzsche, Friedrich, 50  
 Nueva York, 10, 13, 27, 39, 42-  
 44, 48-49, 53, 85, 90, 106, 112,  
 132-133, 164, 173  
 Orfeo, *Orfeo*, 33-34, 110  
 Osiris, 129  
 Pan, 58, 60-61, 79, 125, 146  
*Parsifal*, 113, 135, 151  
 Pavlova, Anna, 39  
 Platón, 5, 21, 86, 125  
 Podvoisky, 146

Polignac, marqués de, 39  
 Rodin, Auguste, 5, 12, 14, 21, 24,  
 75, 99, 119, 121-122, 124-125,  
 176-177  
 Rouget de Lisle, Claude-Joseph, 39  
 Rousseau, Jean-Jacques, 148,  
 163, 181  
 Rummel, Walter M., 6, 27  
 San Francisco, 5, 7, 11-12, 48, 88,  
 127, 133, 168  
 Scarlatti, Domenico, 38  
 Scriabin, Alexandr, 151-152, 162  
 Schiller, Friedrich, 76, 131  
 Schopenhauer, Arthur, 50  
 Schubert, Franz, 27, 38, 43, 106,  
 129-130, 133, 141, 144,  
 148-150, 157, 179-180  
 Schumann, Robert, 86  
 Schwezof, Igor, 43  
 Shakespeare, William, 131  
 Shaw, Martin, 30  
 Shawn, Ted, 14  
 Shelley, P. B., 14, 21, 165  
 Singer, Paris, 6, 38  
 Sófocles, 29, 103-104  
 St. Denis, Ruth, 7, 9  
 Stanislavski, Konstantin, 28, 50  
 Strauss, Richard, 9  
 Stravinski, Igor, 46  
 Taglioni, 31  
 Tairov, Alexandr, 144  
 Tamiris, Helen, 45  
*Tannhäuser*, 32, 43, 136-137, 166  
 Terpsícore, 60-61, 94  
 Terry, Ellen, 28  
*Tristán e Isolda*, 43, 104  
 Tudor, Antony, 46  
 Venus de Milo, 80, 92  
 Wagner, Richard, 76, 104, 134,  
 136  
 Wagner, Cosima, 27, 32  
 Walkowitz, Abraham, 19, 22-24,  
 49, 91, 116, 129, 131, 145,  
 147, 163, 165, 183  
 Whitman, Walt, 20, 50, 97, 133,  
 143-144, 167-168  
 Wigman, Mary, 46  
 Wilde, Oscar, 144  
 Winckelmann, Johann, 14  
 Yaco, Sadda, 174  
 Zaratustra, 18, 50, 162  
 Zeus, 58, 60-61, 121, 137, 166

## ÍNDICE

INTRODUCCION. LA DANZA LIBERADA: EL PROYECTO ARTÍSTICO DE ISADORA DUNCAN .....	5
Duncan y la invención de la danza moderna.....	7
La naturaleza y la historia .....	12
El arte de la danza .....	21
Escuelas, guerras y revoluciones .....	34
El legado de Isadora Duncan .....	43
Bibliografía .....	48
Sobre esta edición .....	50
ESCRITOS SOBRE DANZA .....	51
El placer .....	53
La danza del futuro .....	55
Mi idea de la danza .....	65
El Partenón .....	66
La danza y su inspiración (escrito en forma de un antiguo diálogo griego) .....	68
Cómo debería ser la danza .....	74
Una niña bailando .....	78
El movimiento y la forma .....	80
El renacimiento de la danza .....	82
Música y danza .....	85
La piedra filosofal de la danza.....	87
El movimiento es vida .....	90
Terpsícore .....	94

La danza y el ballet .....	97
Qué debe ser la danza .....	100
La danza de los griegos .....	102
La danza en relación a la tragedia .....	108
El teatro griego .....	112
La escuela de danza .....	114
Una visita de Rodin .....	121
La danza y la naturaleza .....	123
Para hablar la lengua de la humanidad .....	127
Una carta a las discípulas .....	130
El silencio de América .....	132
Richard Wagner .....	134
La «Bacanal» de <i>Tannhäuser</i> .....	136
La libertad de la mujer .....	138
La educación y la danza .....	140
Impresiones de Moscú .....	142
«Venid, niñas, bailemos» .....	148
Notas sobre Scriabin .....	151
El final del sueño .....	153
Reflexiones después de Moscú .....	155
La danza en relación con la religión y el amor .....	160
Veo bailar a América .....	167
Pensamientos .....	171
ÍNDICE DE NOMBRES .....	185