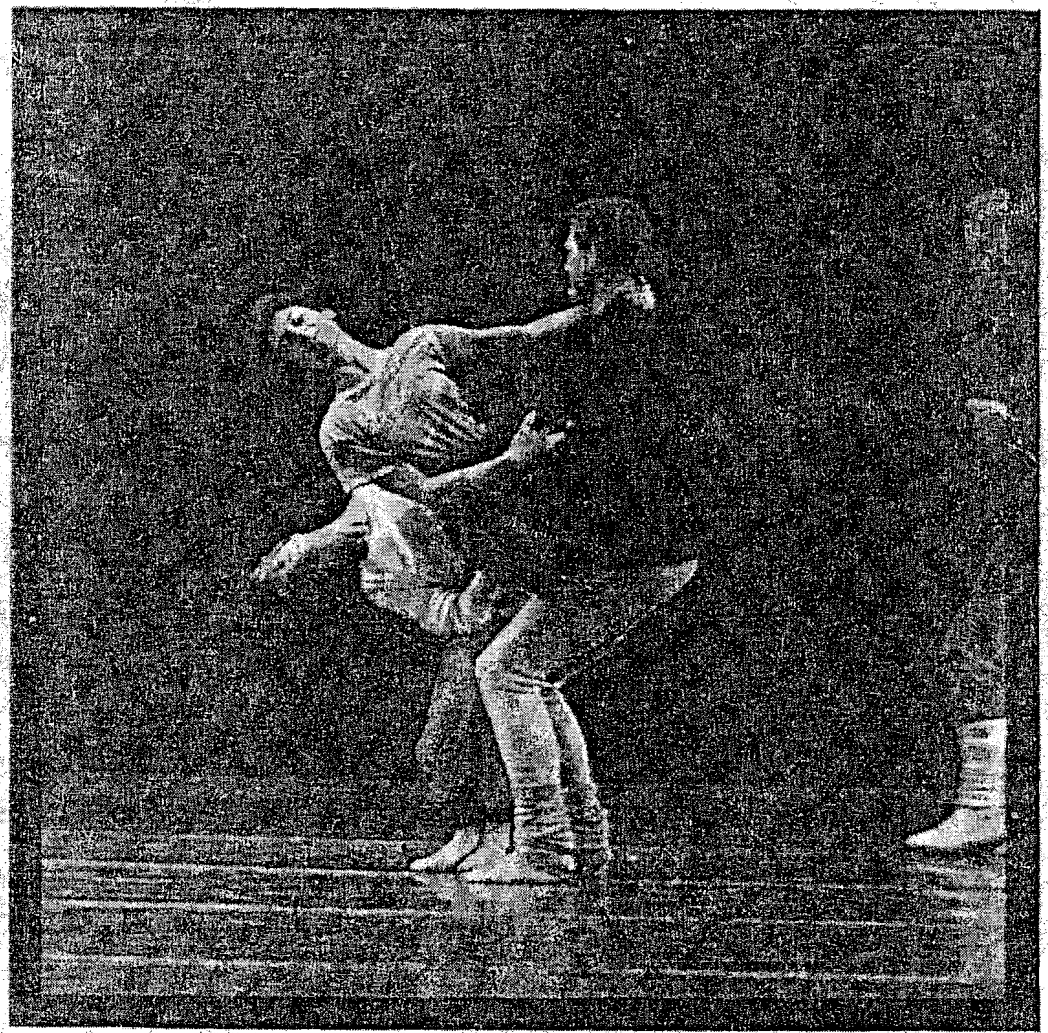


LEONETTA BENTIVOGLIO

**LA DANZA
CONTEMPORANEA**

DANZA LIBERA, MODERN DANCE, POST-MODERN DANCE
TEATRO-DANZA, BUTO, TANZTHEATER, NUOVA DANZA:
LA STORIA, I CREATORI, GLI SPETTACOLI



I MANUALI LONGANESI & C

Los precursores

Al principio fue Delsarte...

Fue recién a comienzos del siglo XX, en que el teatro danza occidental fue sacudido desde sus mismos fundamentos por el terremoto de la *danza libre*. Las bases de esta revolución, debemos buscarlas aún más atrás en el tiempo, hacia mediados del siglo XIX, en la obra auténticamente innovadora del francés François Delsarte (1811-1871). En el ámbito de la estética coreográfica del 1800, absolutamente dominada por la lógica de la *danse d'école*, no podía emerger nada nuevo, ninguna "desviación", de tal modo que solo en un contexto no balletístico, se podían revelar principios originales sobre la expresión del cuerpo. En efecto, Delsarte, no se ocupó directamente de la danza. Sin embargo, fue especialmente en el campo de la danza en el que su obra se mostró profética, a tal punto que fue considerado por los nuevos creadores como un punto de referencia cultural fundamental. Veremos la importancia de la estética delsartiana para el desarrollo de la Teoría de Laban; y veremos cuantos principios la técnica creada por Martha Graham adoptó del así llamado *delsartismo*. Así, sin haber constituido un sistema, sin haber inventado un método, sin haber postulado concepciones directamente coreográficas, François Delsarte se definió como el precursor de todos aquellos fundamentos sobre los que la *danza libre* se desarrolló en los primeros decenios del 1900.

Delsarte comenzó a dedicarse al análisis de la gestualidad expresiva después de haber estudiado canto y arte dramático en el Conservatorio de París. Desilusionado por un tipo de enseñanza que consideraba forzado y mortificante, se dio cuenta que toda la didáctica del Conservatorio se basaba exclusivamente sobre métodos contruidos sobre la base de actitudes artificiosas. Inicialmente destinado a una brillante carrera de cantante, fue en el Conservatorio donde su voz se arruinó por el empleo de un mal método de enseñanza. A partir de ese momento, descubre la existencia de una estrecha relación entre la voz y el gesto y deduce la posibilidad de una nueva dirección técnico-expresiva para los principios de enseñanza del canto y del recitado. Decide, en este momento, consagrar su vida a la investigación de las leyes de la expresión. Estudió anatomía, catalogó la gestualidad de decenas de personas basándose en la clase social de la cual provenían y la edad, observó detenidamente los gestos humanos en relación con el tono de la voz, frecuentó hospitales psiquiátricos para observar las actitudes motrices y las relaciones gestuales de los enfermos mentales. Sobre la base del inmenso material reunido, estableció una clasificación minuciosa que le permitió definir las leyes de la expresión corporal.

De aquí nacieron lecciones, conferencias, cursos de estética aplicada. Tuvo un enorme éxito personal; en París, sus lecciones eran seguidas por actores y cantantes provenientes de toda Europa. Cuando murió, en 1871, después de una última y célebre lección dada en la gran sala de la Facultad de Medicina de La Sorbona, se hablaba de él como el más grande esteta de su tiempo.

Delsarte no dejó escritos ni publicaciones, pero el coreógrafo americano Ted Shawn se dispuso a rescatar de los apuntes de sus alumnos todos los principios de su estética ordenándolos en un conjunto sistemático bajo el título de *Every Little Movement (Cada pequeño movimiento)*. Es, básicamente, sobre este volumen en el que nos basaremos para delinear brevemente los fundamentos de la estética delsartiana.

En la teoría delsartiana no se puede prescindir de la relación existente entre el gesto y el significado que lo sostiene: *No hay movimiento sin significado*, es el "credo" fundamental de esta teoría, verdadera fuente de una concepción de la danza como arte de comunicación fuertemente expresivo.

Delsarte, basándose en el estudio anatómico de la mímica elemental, estudió el nexo existente entre la forma exterior del gesto y su componente instintiva, natural, vale decir escindida del contexto social en el que se encuentra. La manera de mover las partes singulares del cuerpo (la mano que se levanta en el saludo, los brazos de la mujer que mecen a un niño), es siempre indicadora de las diversas actitudes emocionales subjetivas, de las diferentes motivaciones individuales y del particular modo de reacciones a las situaciones afrontadas. La importancia fundamental del nexo existente entre el gesto y su motivación interior llevó a Delsarte a afirmar que la primer regla del arte debe ser la profunda significación del gesto mismo.

En su estética del movimiento, Delsarte procede, en primer lugar, mediante la enunciación de

tres categorías principales del cuerpo: *física, intelectual y emotiva*. Su causalidad se basa, respectivamente, en esta tríptica clasificación: los tres principios de nuestro ser son la *vida*, el *espíritu* y el *alma*. Por otra parte, el teórico francés subraya como esa triplicidad da origen siempre a una unidad basada en el *principio de correspondencia*, según el cual a cada función espiritual corresponde una función del cuerpo, y viceversa: esta concepción de vida, espíritu y alma constituyen un todo unitario e indivisible.

En segundo lugar, Delsarte clasifica una amplia serie de categorías motrices, basándose en las relaciones que surgen entre el movimiento singular por una parte y su modalidad de desarrollo por la otra, lo cual se refiere al impulso motor ubicado en la zona de la cual parte la motivación, el espacio recorrido y el tiempo empleado.

Su distinción más importante entre movimientos es la triple división en: *formas de oposición* (en las que la actividad motriz se desarrolla en direcciones opuestas, a través de dos partes del cuerpo involucradas al mismo tiempo), *formas de paralelismo* (en la que dos partes del cuerpo se mueven al mismo tiempo en una misma dirección) y *formas de sucesión* (es decir, el movimiento que, pasando de una parte a otra del cuerpo, por ejemplo del centro a la periferia, o viceversa, termina por envolverlo globalmente y, por consecuencia, por tornarlo expresivo hasta su máximo grado.) En este sentido, Delsarte, considera los movimientos de sucesión como los más eficaces para expresar la emotividad.

Estas tres categorías fueron continuadas y desarrolladas por los creadores de la danza moderna, que teorizaron, como principio básico de la nueva concepción expresiva, sobre las leyes del flujo y reflujo de la energía proyectada en el movimiento del bailarín. La subdivisión entre *contraction* y *release*, *Anspannung* y *Abspannung*, que tanto protagonismo tuvieron en las nuevas técnicas, significaban exactamente esto: la fuerza se concentra para difundirse después, la energía se recoge y se expande. Es el ritmo mismo de la vida que se experimenta en estas concepciones: el latir del corazón, el ritmo de la respiración.

La clasificación delsartiana del movimiento en la forma de oposición, de paralelismo y de sucesión es aquí particularmente fecunda para los desarrollos futuros. La acción dinámica del *contraction-release*, elemento clave para la comprensión de la técnica elaborada por Martha Graham es un fuerte ejemplo de un movimiento de oposición. Dos fases motrices contrapuestas, que se desarrollan en direcciones contrarias pero que al mismo tiempo están implícitas una en la otra: en la *contracción* la energía se concentra bajo el diafragma, produciendo un movimiento que empuja hacia atrás, mientras que la pelvis rota hacia adelante (podría decirse que en sí, la *contraction*, representa una forma de oposición), para luego, en lo que se llama *release*, estirarse con igual potencia a lo largo del eje central del tórax. La acción de *release* no equivale ni a una pérdida de fuerza ni a la quietud: al contrario, se trata de un movimiento del cuerpo rico en energía, pero en sentido contrario respecto del movimiento del cual parte: sin *contracción* no hay *release*, pero la *contracción* no subsiste sola, ya que su consecuencia natural y necesaria es el *release*. Los ejemplos del arco y flecha y del elástico son metáforas clarísimas de tal dinámica, ya que son elementos que primero se extienden y luego vuelven a la posición inicial sacudidos por enérgicas vibraciones.

También Doris Humphrey, en su *The Art of Making Dances (El arte de crear danzas)*, desarrolló la clasificación entre *formas de oposición* y *formas de paralelismo*, insertando una segunda distinción de categorías dinámicas y opuestas estrechamente conectadas a las primeras: las distinciones entre *movimientos simétricos* y *asimétricos*. Mientras la tendencia motriz del ballet clásico era simétrica, la *danza moderna*, por el contrario, se basaba en una concepción asimétrica del movimiento, cosa realmente revolucionaria respecto de aquellos esquemas precedentes. En efecto, en el ballet clásico todo es equilibrio, amaneramiento, abstracta regularidad de forma. No existe violencia expresiva: la proyección del cuerpo hacia lo alto no está nunca seguida de una caída brusca, las rodillas no se doblan rápidamente después de una extensión de las piernas. En las coreografías las figuras de conjunto son reguladas por una lógica dinámica impresa en la simetría, todo es línea continua y no fragmentada, a lo que hay que agregar imposición simétrica al movimiento direccional de un grupo o de un solista en el espacio. El ritmo motor es fijo, no sufre cambios repentinos, se elimina toda incoherencia así como también los movimientos bruscos o las variaciones imprevistas en la orientación espacial, categorías que luego serán apreciadas por los bailarines del siglo XX.

En Delsarte, las *formas de oposición* son aquellas que dan al movimiento el máximo de

expresividad, mientras que las *formas del paralelismo* son índices de debilidad, de escasa energía expresiva, es este un término que, como veremos, expresa gran parte del significado de la *danza moderna*. La tercera categoría del *delsartismo*, o sea la *forma de sucesión*, se infiere como consecuencia implícita en la lógica de las primeras dos. En efecto, las sucesiones son vibraciones dinámicas que, partiendo de una zona determinada, se irradian a lo largo de cada parte del cuerpo, que termina por ser completamente involucrado. Según Delsarte, la sucesión fundamental es aquella que involucra a la parte central del cuerpo: un movimiento que parte del torso para difundirse en cada músculo, en cada articulación, hasta la punta de los dedos de las manos. Esta sucesión es considerada primaria porque, en el *delsartismo*, el torso es aquella zona del cuerpo que constituye la sede del ser emotivo y moral, así como la cabeza es el centro de la vida intelectual. La zona inferior del cuerpo, por el contrario, es sede de la vida animal: las piernas, definidas como "bestia de carga", son la parte física menos expresiva.

Estas leyes resultarán particularmente fecundas para los desarrollos de la *modern dance* y la *danza libre*. Además, la revalorización *delsartiana* del *torso* (centro del cuerpo) invierte radicalmente la visión sostenida por la técnica de la *danse d'école* que, poniendo el centro de gravedad del cuerpo en la cintura, separa el cuerpo netamente en dos secciones autónomas (aquellas que Isadora definirá como la articulación artificial de "títere" típica del ballet clásico); torso y brazos arriba del eje horizontal, piernas y pelvis debajo, con una conexión *mecánica* entre sí (a cualquier movimiento de la parte superior del cuerpo respecto al eje vertical sobre el cual el cuerpo mismo se encuentra -cabeza sobre el mismo eje que las piernas- debe corresponder uno opuesto de la parte inferior).

Fundado sobre el principio básicamente espiritual de la *elevación* (trascender la "vulgar" materialidad del cuerpo en la continua tendencia hacia lo alto), desde un punto de vista técnico, el ballet exalta fundamentalmente el entrenamiento de las extremidades inferiores (preparación para el uso de las "puntas", vehículo de la liviandad y de la aparente inmaterialidad, instrumento del salto, perenne fuga de la tierra hacia la verticalidad.) Precisamente, Delsarte va a definir las piernas como articulaciones inexpressivas, en una lógica que invierte la concepción misma de la danza académica, no sólo en un sentido técnico, sino también en un sentido estético-filosófico. Por otra parte, en toda la *modern dance* y la *danza libre*, la técnica y el sistema se corresponderán siempre, también desde un punto de vista estético-filosófico, en una serie articulada y compleja de la *Weltanschauungen* (visión del mundo) coreográfica.

Isadora, la isadorable

La inefable Isadora Duncan nace en San Francisco, en la luminosa California, en 1878. Después de una infancia familiarizada con el aprendizaje de la música (la madre era pianista, y en las tardes, interpretaba Beethoven, Mozart, Schumann para sus cuatro hijos), ya adolescente, se inscribe en una escuela de danza académica, aunque prefiere dar lecciones según un método propio de improvisación basado en la interpretación de "contenidos poéticos" (según lo que ella misma cuenta en su autobiografía.)

En 1895, parte con su madre en búsqueda de fortuna, baila en un restaurante de Chicago, y es contratada por el empresario Agustín Daly para bailar en *Sueño de una noche de verano*. La familia se reúne en Nueva York, donde comienza a enseñar y a dar conciertos de danza; se entusiasma por la música de Ethelbert Nevin, lee a Platón además de los grandes trágicos griegos. En 1898, junto con su hermano Raymond, se embarca para Londres y en Europa da vía libre a su vida aventurera y peregrina de artista rebelde. Durante dos años se muestra como bailarina en los salones londinenses, donde entra en contacto con varios intelectuales (como Andrew Lang, traductor de Homero.) En el período londinense, Isadora frecuenta asiduamente la National Gallery y el Museo Británico, estudiando con entusiasmo los movimientos reproducidos en sus bajorrelieves y en los vasos griegos, apasionándose por la pintura de los italianos.

En 1900 se traslada a París donde con sus recitales conquista la admiración de artistas e intelectuales; el escultor Rodin, en particular, se interesa por su danza. En 1902, hace su primer aparición pública (hasta aquel momento se presentaba siempre en su estudio, o en salones privados) en el Teatro Sarah Bernhardt.

En ese mismo año, seducida por las danzas "decorativas" de Loie Fuller, Isadora decide



seguirla en una gira por Alemania y es la misma Füller quien le consigue un contrato en Viena, donde se presenta con inmenso éxito. A ésta, le siguen unas treinta representaciones en Budapest, donde es recibida calurosamente, en 1904, se agregan una serie de conciertos en Berlín. En ese mismo año, viaja por primera vez a Grecia, donde adquiere un terreno para construir un "templo" y para educar en la danza a los atenienses y conocer el culto de los antiguos dioses. En la práctica, se limita a enseñar a una decena de niños, intentando rearmar, por sí misma, el aspecto del antiguo coro griego. El helenismo se transforma en su propio "credo" buscando inspiración en la tragedia clásica, se viste con túnicas siguiendo un estilo helenizante. En 1905, en Viena, danza acompañada por el pequeño coro de niñas reclutadas en Grecia.

En el mismo año realiza su primer gira por Rusia, donde se encuentra con los grandes bailarines de la época (la Karsavina, la Ksesinskaja, Anna Pavlova). Conoce, además, al coreógrafo Fokine; a Diaghilev, Stravinsky y Stanislavsky. En Alemania, abre una escuela con su hermana Elizabeth (escuela que, bajo la dirección de Elizabeth Duncan, se mantendrá activa hasta la segunda guerra mundial.) En Berlín, conoce a Gordon Craig, de quien se enamora; de esta unión, en 1906, nace una niña. En Florencia conoce a Eleonora Duse; surgiendo entre ambas una gran amistad de la que participa también Craig, que en ese mismo año dirige a la Duse, en Florencia, en la obra teatral *Rosmersholm* de Ibsen.

En 1907, Isadora vuelve a Rusia, y en el siguiente año realiza su primer gira por América. En Nueva York, muestra fragmentos de *Ifigenia en Aulide* de Gluck y de la Séptima Sinfonía de Beethoven; pero la Duncan, idolatrada en las grandes capitales europeas, es incomprendida en su patria, dejando indiferente al público neoyorkino (...). De regreso en Europa, en 1909, conoce al millonario Paris Singer (de quien tendrá un hijo, en 1912) quien le da los medios para abrir una escuela en Meudon-Bellevue. En 1913, año de su tercer viaje a Rusia, sus dos hijos, Deirdre y Patrick, mueren ahogados en el Sena.

En 1915, Isadora retorna a Nueva York, actuando en el Metropolitan, improvisando con la música de la Marsellesa, envuelta en un paño rojo (declarada la guerra, la Duncan se hará propagandista de la causa de los aliados), allí abre un estudio de danza. En 1916, realiza una gira por Sudamérica y, en 1917, en Nueva York, danza la *Marcha Eslava*, con música de Tchaicovsky. Después de complicaciones y varias vicisitudes (retorna a Atenas en 1920, donde intenta reabrir una escuela; presenta un recital en París, acompañada por una orquesta completa, es invitada por el gobierno soviético a abrir una escuela en Moscú, cuya dirección Isadora confía a su discípula Irma, compone nuevas danzas ligadas a la idea de la Revolución Rusa), en 1922, se casa con el poeta Esenin, siendo éste su primer matrimonio. En efecto, Isadora, encarnación sublime de "genio y desorden", llevó una vida anticonformista, promoviendo el "credo" del no-matrimonio y de la maternidad libre para la mujer.

Desde 1922 hasta 1927 (año de la muerte de Isadora), las aventuras y desventuras de la gloriosa heroína de la danza libre se suceden con un sólido ritmo frenético; baila en Bruselas, vuelve a Francia, parte para Nueva York con su marido, que en su arribo a Estados Unidos va a recuperarse a Ellis Island (Esenin era epiléptico y alcohólico.) Baila en Nueva York, en Boston y en Indianápolis, en 1923, regresa a Francia y, en 1924, parte para Moscú con Esenin. En ese mismo año, en Moscú, deciden separarse y parte para Berlín. Esenin se quita la vida en Leningrado, en 1925; la noticia encuentra a Isadora en París. Aquí, antes de partir para Niza (donde intenta, por enésima vez, abrir una escuela), Isadora se presenta en público por última vez. Dos meses después, en Niza, muere estrangulada con su chalina enredada en la rueda del automóvil en el que se encontraba.

Algunos meses antes de su muerte (trágica y absurda, como toda su vida), Isadora concluyó el manuscrito de sus memorias, publicado en diciembre de 1927, con el título de *Mi vida*. Irma Duncan, la discípula predilecta a la que Isadora le había confiado su escuela moscovita (y a la que había dado su propio apellido, en una simbólica adopción artística), en 1929, parte para los Estados Unidos con su grupo de las Isadorables (es éste el nombre elegido por la misma Isadora para las predilectas alumnas formadas en su "credo" de la danza libre), que tienen un gran éxito frente al público americano. Irma se radica en Nueva York consagrándose a la enseñanza y publica, en 1937, el volumen *The technique of Isadora Duncan*, (*La técnica de Isadora Duncan*.)

¿Habrían sido posibles las grandes innovaciones de la danza del siglo XX sin la revolucionaria aparición de Isadora Duncan en la escena de la danza internacional? Isadora, a su modo, es un punto de partida y un punto de llegada. La crisis fuertemente involutiva en que se encontraba

(desde un punto de vista expresivo) el ballet clásico a mediados del siglo (antes de las grandes reformas diaghilevianas) conoce un sustancial punto de partida en la rebelión de Isadora donde se insertan las primeras novedades radicales y antiacadémicas que abrirán el camino a la génesis de los grandes movimientos coreográficos innovadores del 1900 (la *danza libre* centroeuropea y la *modern dance* americana.) Por este motivo, su aparición es un punto de partida fundamental.

Muy frecuentemente la vida extraordinaria, aventurera, inestable y anticonformista de Isadora Duncan ha llevado a sus críticos a desconocer su contribución fundamental respecto a la evolución de la danza debido en parte a la creación del mito de una personalidad excepcional y exaltada que ha expresado un vago e inasible sentido de liberación del cuerpo por medio de una interpretación excesivamente personal e irrepetible. En efecto, la danza de la Duncan no ha llegado a la elaboración de una específica técnica de danza, tampoco ha conducido a la enunciación de un método de educación corporal transmisible de manera sistemática. El fracaso completo, desde un punto de vista didáctico de las numerosas escuelas de danza que Isadora intentó abrir en toda Europa, es una obvia demostración del personalismo y de la imposibilidad de imitar su praxis coreográfica, es allí donde se alimenta el mito de su "espontaneidad" arbitraria e irracional en lo referente a lo coreográfico, incitando a los historiadores a definirla más como un grandioso personaje de heroína romántica que como una auténtica revolucionaria de la danza contemporánea.

Hoy, esta perspectiva es analizada de manera radical. Bastaría sólo considerar la increíble influencia ejercida por Isadora sobre las nuevas concepciones técnico-compositivas expresadas por los creadores de la danza moderna para verificar el alcance del "credo" duncaniano sobre la tendencia de la *modern dance*. No solo esa danza mórbida y helenizante de Vaslav Nijinsky no se hubiera manifestado sin Isadora también Michail Fokine, el gran reformador del ballet clásico de 1900, fue fuertemente influenciado por la visión que Isadora tenía de la danza. El aire regenerador de la Duncan, preanunció desarrollos fecundos no sólo sobre la tendencia de la *danza libre*, sino también sobre el cauce del ballet clásico.

Según la opinión del crítico americano John Martin, que puede ser considerado como el máximo exponente histórico y ensayista de la danza moderna, Isadora Duncan partió del movimiento de la *romántic dance*, término con el que Martin designa aquella tendencia de precursores de la *modern dance* americana que, rebelándose contra el frío esteticismo del sistema de la danza clásica, han renegado de todo formalismo a favor...

...de una expresión libre, personal de la experiencia emocional⁴

Para la *romántic dance* no es importante coleccionar una serie de reglas de movimiento codificables para determinar un lenguaje técnico; lo que cuenta es exclusivamente el significado que se quiere expresar. Según Martin,...

Para Isadora este significado debía basarse sobre ella misma, bajo la influencia inspiradora de la música romántica⁵.

La danza de Isadora nace de la música; pero no como una mera visualización del ritmo o de la melodía, sino como fuente de estímulo esencial, como guiada primordialmente, como un importante instrumento de irradiación de la realidad emocional. Su cuerpo danzante se deja penetrar por la vibración musical, inspirándose en la tonalidad e intensidad de cada frase. La relación danza-música resulta así radicalmente transformada respecto de las lecturas coreográficas convencionales.

De este modo, Isadora redescubre para la danza el patrimonio disperso de los movimientos "naturales". Ya la hipótesis de Delsarte había enunciado la existencia (y subrayado el valor dramático) de una fértil dimensión sumergida en la gestualidad (los movimientos responden, *naturalmente*, a una serie de estímulos emocionales), a veces reprimida por la educación, por la aculturación, por la *praxis* social. Pero si en Delsarte la potencialidad expresiva de este patrimonio quedaba reducido a la mímica (descriptiva) del actor, Isadora se extiende mucho más allá

⁴ J. Martin, *The modern Dance*, A.S. Barnes & Co., New York, 1933, p.4.

⁵ *Ibidem*, p. 5

manifestando, por primera vez, la potencialidad simbólica de este material expresivo, dando a entender que es base necesaria para la génesis de estructuras coreográficas autónomas.

Isadora es la primera bailarina de nuestro siglo que habla del cuerpo como una *totalidad* expresiva; el elemento que parece conformar el aspecto fundamental de su búsqueda es el principio de relación del movimiento no ya como algo que viene originado por una extremidad que se mueve sino como la resultante parcial de la total respuesta motriz del individuo a una situación determinada. Los brazos y las piernas dejan de ser entidades objetivas en sí mismas, como sucede en la danza clásica. En la concepción de Isadora, cada movimiento aparece como el resultado de la proyección del impulso central, que nace del fondo emocional del Yo.

Según Isadora, la función de la danza consiste en objetivar en términos de movimiento del cuerpo aquella vida interna del ser humano que surge del "alma". Entiende por alma no un concepto religioso, sino algo orgánico, la sede de las emociones, situada en un punto no preciso del cuerpo.

En sus memorias, Isadora describe la búsqueda de aquella fuente de movimiento que intuía localizada en el plexo solar:

Permanecía por horas enteras de pie, inmóvil, las manos cruzadas sobre el pecho a la altura del plexo solar. Mi madre muchas veces se alarmaba al verme así firme y como en éxtasis. Pero yo buscaba. Y terminé por descubrir el centro de donde surge todo movimiento, el foco de la potencia motriz, la unidad a partir de la cual nacen distintos movimientos, el espejo de visiones del cual surge, de donde se crea, la danza. Es por este descubrimiento que nace la teoría sobre la cual se funda mi escuela. La escuela del ballet enseñaba a todos los alumnos que este centro se encontraba en el centro del torso, en la base de la columna vertebral. Es a partir de este eje, dicen los maestros de ballet, que parten los movimientos libres de los brazos, de las piernas y del tronco, y el resultado da la impresión de una marioneta articulada. Este método produce un movimiento mecánico, artificial, indigno del alma. Yo, en cambio, busco la fuente de la expresión espiritual de la cual se irradia a través del canal del cuerpo, inundado de vibrante luz, la fuerza centrífuga que refleja la visión del espíritu.

Después de bastantes meses de esfuerzo, durante los cuales había llegado a concentrar toda mi atención sobre este único punto, me ocurrió que, cuando escuchaba la música, las irradiaciones y vibraciones se dirigían en oleadas hacia la única fuente de luz que había en mí; y de allí se reflejaba en una visión espiritual. Esta fuente no era el espejo del espíritu, sino el espejo del alma, y es por esta visión refleja que puedo expresar bajo forma de danza las vibraciones musicales.⁶

La búsqueda de un movimiento clave, de un centro motor del cuerpo, fue la constante de todos los sistemas más importantes de la *modern dance*. Fue Martha Graham quien enunció del modo más convincente la solución del problema, localizando en la región abdominal el punto de apoyo de todos los movimientos, aunque Isadora, algo confusamente, fue la primera que visualizó el problema ya que observó que los movimientos del ballet académico tienen su centro motor en la base de la columna vertebral, y éste es el factor que produce la motricidad artificial de la danza clásica. Por esto, su búsqueda se dirige hacia un centro motor completamente diferente. Su hipótesis de la existencia de un centro a partir del cual se irradia el movimiento representa una innovación que da un vuelco a la concepción de la danza académica que separaba el cuerpo en dos partes independientes una de otra, colocando establemente el centro de gravedad del bailarín en la cintura. Por el contrario, Isadora eleva el centro de proyección del movimiento hasta un punto determinado que funciona como estímulo propulsor orgánico, la danza no surge más como realidad trascendente y artificial (que en el formalismo de una técnica cerrada como la académica sublima el cuerpo en una fuga constante de la fuerza de gravedad), sino que surge como concreta y total respecto de la fisicalidad. Indiscutiblemente, de este modo, resulta revalorizada la expresividad de cada parte del cuerpo; el movimiento no procede más apriorísticamente respecto de la expresión, sino que nace con ella y por su intermedio. En la dimensión expresiva, el intérprete se transforma así en una totalidad danzante que descubre autónomamente, en todo su cuerpo, el lenguaje de movimiento que le es propio.

Análogamente, Isadora encuentra una identificación total en el método de actuación inaugurado en Rusia por el teatro de Stanislavsky (gran admirador de la Duncan, Stanislavsky parte de una base emotiva profunda y personal) basándose en los estados de ánimo que

⁶ I. Duncan, *La mia vita*, Savelli, Milán, 1980

funcionan como tema para sus composiciones (alegría, amor, éxtasis, plegaria, temor, rebelión, etc.) y es a partir de esta identificación que surge la expresión en la danza. Profundamente ligada a su tiempo (basta pensar en la *Einführung*⁷ alemana, aquella teoría estética según la cual la comunicación esencial del artista consiste en hacer posible, por medio de su obra, la comunicación de cada individuo con la esencia más profunda de la realidad, en este hacer cada uno participa de esta esencia), Isadora, desquiciando todo formalismo frío y sistemático, abre el camino a dimensiones interpretativas inimaginables antes de su llegada al mundo de la danza.

De su teoría acerca de la identificación total y totalizadora del artista con los estados de ánimo que estimulan y motivan la expresión deriva también su definición del movimiento como flujo dinámico, un *continuum* de ondas emocionales. Definición que invierte la concepción de la técnica estructural académica (construida sobre pasos, poses, *enchainements*, o sea segmentos de frases coreográficas definibles autónomamente y concluidas en sí mismas) vistas como fragmentaciones por Isadora. La onda emocional que funciona como manantial no puede, evidentemente, generar posiciones o figuras o secuencias de pasos segmentados provenientes de una sistematización apriorística (que depende, también, del establecimiento de una técnica preexistente) Todo, para Isadora debe ser secuencial; cada movimiento es una premisa necesaria del movimiento precedente. Esta concepción de un *dinamismo* fluido y totalizador influenciará todos los desarrollos de la danza contemporánea.

Otra consecuencia fundamental de la aparición de la Duncan en el panorama de la danza atañe a la concepción de la escenografía y del vestuario. La Duncan libera al cuerpo de la estaca y del tutú, rescatando la armoniosa belleza del movimiento en vestuarios que, en lugar de limitar el cuerpo, le subrayan la naturalidad. Privilegiaba, en este sentido, los drapeados de la Grecia clásica, túnicas amplias y telas livianas que siguieran la línea del cuerpo, exaltando la gracia y la armonía de la danza. Pero sólo por una concesión a la moral Isadora usaba aquellas túnicas de muselina características que tanto escandalizaron a sus espectadores; en realidad, era el desnudo la manera que más se adaptaba a interpretar la nueva danza que ella proclamaba, con su túnica liviana trató de ofrecer una visión que se acercara lo más posible a aquel desnudo.

La cosa más noble del arte es el desnudo. Esta verdad es reconocida por todos y seguida por todos los pintores, escultores o poetas: solamente la bailarina la ha ignorado, siendo esto lo que justamente debería haber tenido en cuenta, ya que el instrumento de su arte es el cuerpo humano en sí mismo.⁸

De ésta concepción nació una de las características fundamentales de la *modern dance*, como fue aquel principio regulador de la elección del vestuario. Las mallas que siguen la línea del cuerpo, como una segunda piel, llegaron a ser el vestuario más funcional para la mayoría de los coreógrafos de la nueva danza del siglo XX. La malla es el vestuario que más se aproxima al desnudo: como una membrana simple y lineal que, sin entorpecer los movimientos con decoraciones inútiles, tiene como única función poner en evidencia la línea del cuerpo en movimiento.

Pero existe otro hecho por el cual Isadora revoluciona la danza de un modo todavía más radical: la eliminación de las zapatillas de punta. Bailando descalza, sin huir de la tierra, retomando el contacto con el suelo, Isadora rechaza todo el sentido técnico-expresivo de uno de los principios cardinales de la danza académica, el principio de la *elevación*, lo cual implica, necesariamente, una tensión hacia la *inmaterialidad* del cuerpo (espiritualizado, liviano, descarnado, tendiendo hacia lo alto, desprovisto del peso.) La punta representa uno de los vehículos técnicos fundamentales del principio de la *elevación*; Isadora, retomando el contacto con el suelo, retoma contacto con la realidad del peso. Toda la *modern dance* será danza de pies desnudos; y los

⁷ Según Stefan Morawski, la Teoría de la "Empatía" (*Einführung*) sería una de las formas de definir la expresión. El paradigma de este punto de vista puede encontrarse en la obra de Theodor Lipps y Vernon Lee. Lipps sostenía que por virtud de la capacidad empática humana, se desvanece la oposición entre el yo y el objeto disfrutado estéticamente; en ese objeto nos gozamos a nosotros mismos, nos complacemos en nuestra libre vitalidad espiritual, que hemos proyectado sobre el movimiento de danza percibido (...). Subraya Lipps "la imitación interior", mediante la cual infundimos involuntariamente en el objeto en cuestión nuestras facultades creativas, puesto que, básicamente (es decir, metafísicamente) la actividad del artista o del ejecutante no difiere de la nuestra, de la realizada por el público. *Fundamentos de Estética*, ed. Península, Barcelona 1977. pg. 208. N del T.

⁸ I. Duncan, *Cartas de la danza* (trad. It. Di *The Art of the Dance*, Theater Arts Books, New York, 1969), La casa Usher, Florencia, 1980, p. 23.

bailarines descalzos del *modern* mostrarán la fecundidad de este principio, siendo Isadora quien por primera vez intuye su importancia.

Isadora, además, reduce al mínimo la escenografía (su escenario habitual era una simple tienda turca) en una lógica de cancelación de elementos narrativos anecdóticos a favor de la expresión de una *Stimmung*, que se vuelve aquí protagonista. A partir de la eliminación de la escenografía, el movimiento debe ser exaltado por sí mismo; se debe dedicar el máximo de concentración a la figura de la bailarina. Esta simplificación de la escenografía (reducida a sus elementos esenciales más simbólicos que anecdóticos) fue también un principio de la *modern dance* y de la *danza libre*, al menos durante los primeros cuarenta años del siglo (más tarde los desarrollos del teatro-danza contemporáneo reabsorberán, en parte, este principio.)

Finalmente, Isadora manifiesta su idea acerca de una nueva danza *autóctona* para América, que de la América misma extraiga sus raíces culturales, sin conservar ninguno de aquellos rasgos que definió como "la coquetería servil del ballet"⁹. La artificiosidad del ballet, su escuela nacida en la corte de Francia, será sustituida, dice Isadora, por la completa visión de una *América dancing*: una América que baila...

...bella y poderosa, con un pie posado sobre la cima más alta de las Montañas Rocosas, los brazos abiertos desde el Atlántico al Pacífico, la cabeza elegante proyectada hacia el cielo, la frente espléndida coronada por millones de estrellas¹⁰.

Aquí, en ésta, su magnífica visión, de un patriotismo paradójico, se expresa sustancialmente aquel deseo de emancipación total del ballet clásico (generado en la vieja Europa) aquel que estimuló a toda la *modern dance* americana para construir su historia.