

XIII

LAS TEORIAS Y LAS PRACTICAS
DE ISADORA DUNCAN



XIII

**Las teorías y las prácticas de Isadora
Duncan.**

Después de bailarlas —divinamente— estatua que baja, con los albos pies desnudos, de su zócalo—figura pálida que se escapa del lienzo—después de bailarlas, Isadora Duncan nos explica sus danzas. Con ingenua pedantería nos habla de Darwin, de Haeckel, de Galileo, de la tierra y de las nubes. Nos dice que el ritmo del cuerpo humano debe ser, como el de las olas, eternamente natural, y que ningún artificio puede, sin ser sacrilegio, obligarnos á movernos de otro modo.

Nos dice que todos los ademanes, todos los gestos, todas las actitudes de los salvajes son bellos.

Nos dice, en fin, que fuera de la desnudez no existe belleza natural y completa. Oíd el tono doctoral de sus discursos: «El hombre que ha llegado á la meta de la cultura, debe, para recobrar la naturali-

dad en los movimientos, volver á la desnudez del salvaje. Pero, eso sí, ya no se trata de la desnudez primitiva, sino de una desnudez reflexiva del hombre en el período adulto de la evolución humana, del hombre cuyo cuerpo quiere ser la expresión armónica de la inteligencia. Una vez esto dicho, será fácil comprender la siguiente definición que resume el principio del baile futuro, á saber: «La danza verdadera no es ni más ni menos que una trasposición de la gravitación del Universo en el individuo humano.» Ya lo véis. ¡Y nosotros que no repetíamos nunca sin cierta ironía la frase célebre de «¡cuántas cosas en una pavana!» ¡Y yo que, más que vosotros y más que todos, padecía de la secreta convicción de que las bailarinas no podían tener ideas!... Aunque si bien se ve, entre las nebulosas doctrinas de Isadora (la de los pies albos) apenas hay una ancestral vulgaridad, una vulgaridad sagrada. «Imitemos á la Naturaleza» es, en resumen, lo que dice. Lo malo es que no lo dice como los poetas, con armoniosa sencillez, sino á la manera detestable de los filósofos. Leed, por ejemplo, estas líneas: «Los movimientos primordiales ó fundamentales del nuevo arte de la danza deben llevar en sí mismos el germen de que puedan salir todos los movimientos ulteriores que, á su vez, producirán formas más elevadas, expresiones más altas y motivos é ideas que crezcan hasta lo infinito.» ¿No os parece oír un fragmento de libro alemán sobre las proporciones de la obra de arte? Ya Mallarmé, sutil teórico del baile, ha-

bía dicho en una de sus divagaciones: «A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse par ce motif qu'elle n'est pas une femme.» Sólo que para el maestro, al dejar de ser mujer, la bailarina se convertía en «metáfora viva», y no en profesor de estética.

«Es, dice, la que baila, un compendio de los aspectos elementales de nuestra forma, puñal, copa, flor, etc., sugiriendo, por el prodigio de giros y ondulaciones, con una escritura corporal, lo que para expresarse en prosa requeriría párrafos dialogados y descriptivos. Es, en fin, un poema libre de escrituras.»

Mallarmé se refería á la bailarina clásica, á la de la enaguilla vaporosa, á la de las piernas color rosa, y esto es, para la nueva teórica, un pecado imperdonable. «Vosotros—exclama— que encontráis placer en contemplar las estrellas de teatros, vosotros no sabéis, con la vista, romper los velos». La frase es gráfica y parece más propia de un novelista naturalista que de un metafísico kantista. Por desgracia es en la larga prosa de la artista la única que dice algo nuevo, algo humano. «Vosotros que admiráis eso, es porque no rompéis los velos».

Y es cierto. Todos, viendo á la bailarina fuera de la escena, nos hemos sentido cruelmente sorprendidos por su fealdad. Los cuerpos no conservan, al salir del conservatorio especial, ninguna de sus suavidades plásticas. Los músculos rompen, con su desarrollo toda armonía. Los pechos se marchitan. Los brazos se enflaque-

cen. Y lo más absurdo es que toda esta obra de sacrilega destrucción no tiene por objeto sino permitir una resistencia mayor en las puntas de los pies, una resistencia inútil en el arte y sólo estimable como esfuerzo. Si las predicaciones de la Duncan pudieran salvar de la deformación algunos cuerpecillos de Francia y de Italia, su labor no habría sido inútil. En cuanto á pretender mezclar todas las artes en una sola coreográfica y mímica, oigamos nuevamente á Mallarmé. Oigámosle en francés, ya que traducirlo en lengua clara es imposible: «Allier—dice—mais ne confondre; ce n'est point d'emblée et par traitement commun qu'il faut joindre deux attitudes jalouses de leur silence respectif, la mimique et la danse tout á coup hostiles si l'on en force le rapprochement.

Exemple qui illustre ce propos: a-t-on pas tout á l'heure, pour rendre une identique essence, celle de l'oiseau, chez deux interpretes, imaginé d'élire une mime á coté d'une danseuse, c'est confronter trop de difference! l'autre, si l'une est colombe, devenant j'ignore quoi, la brise par exemple. Au moins, très judicieusement, á l'Eden, ou selon les deux modes d'art exclusifs, un thème marca l'antagonisme que chez son heros participant du double monde, homme déjà et enfant encore, installe la rivalité de la femme qui «marche» (même á lui sur des tapis de royauté) avec celle, non moins chère du fait de sa voltige seule la primitive et fée.»

Lo que el maestro dice, Isadora Duncan lo prueba. Más plástica que lírica, es el

mimo al lado de la bailarina; pero no es la bailarina, no es el ser de pies alados, no es la que con piruetas rítmicas, sin sentido neto, realiza la belleza. Sus actitudes significan siempre algo de preciso. Son actitudes esculturales. Son, desde el principio hasta el fin, monótonamente, divina y monótonamente, actitudes en que se nota un esfuerzo intelectual. Pero ¿dónde está el poema de puro amor, de puro capricho, de pura voluptuosidad, que cantan con sus redondeces serpentinas las inconscientes bailadoras de Sevilla, de Nápoles, de Atenas? La desnudez misma — una desnudez relativa — de su cuerpo sin caderas, tiene algo de seco, algo de antipagano. Es una desnudez protestante, rígida y púdica, no con el pudor antiguo hecho de ignorancia, sino con una «pudicie» evangélica. Ya otras muchas artistas, con menos pedantería, habían realizado esta misma danza. La admirable Odette Valery nos había hecho ver, en lentos poemas plásticos, las metamorfosis de las estatuas antiguas y diez, cien anónimas muchachas de Montmartre, nos habían, las noches de cortesjos, realizado en carne viva, en carne rubia, los ensueños de Boticcelli, de Correggio, de Rubens y de Wateau. Sólo que todas aquéllas procedían por instinto y sin teorías.

¡Las teorías! Si Duncan no las tuviese, y sobre todo si no las expusiera en largas frases de bruma, su arte pareciera más bello. Viéndola bailar entre ritmos lentos; viéndola ondular suavemente en el bosque sagrado de las musas eternas, no pensa-

riamos sino en ella, en el arte, en la belleza, en el amor. Pero ya preparados por sus escritos, no podemos menos que evocar, en el teatro, á Darwin, á Haeckel y á Copérnico, que en realidad nada tienen que hacer en el asunto...

XIV

¡VIENESA, RUBIA VIENESA!