

Hermenéutica de la Danza en Isadora Duncan: La Re-creación de la Danza Griega

Hermeneutics of Dance in Isadora Duncan: The Re-creation of Greek Dance

Herminia Pagola Martínez

Universidad de La Rioja (España)

herminiapagola@gmail.com

Fecha de recepción: 15/07/2023

Fecha de aprobación: 20/10/2023

Resumen:

En el siguiente artículo presentamos un estudio de la hermenéutica llevada a cabo por la bailarina estadounidense Isadora Duncan a principios del s. xx. Tras presentar y situar brevemente a la artista, realizamos un análisis de los antecedentes de la danza de Duncan y las premisas filosóficas de las que partimos para considerar su arte como una re-creación del arte dancístico griego. De esta forma hablamos de la *mousiké* o *triúnica choreia* griega, del carácter comunicativo y efímero de la danza, de la manera de ser del *Dasein* en relación con el arte y del carácter agonial de la lucha mundo-tierra (Heidegger) en la danza. Finalizamos este estudio poniendo de relieve que Duncan creó su arte re-creando, especialmente a través de la mimesis, el arte griego: en una palabra, comprendiendo.

Palabras clave: *Danza, Isadora Duncan, Hermenéutica, Mousiké, Recreación.*



Abstract:

The following article presents a study of the hermeneutical work carried out at the beginning of the xx by the Northamerican dancer Isadora Duncan. After briefly presenting and situating the artist, it carries out an analysis of the background of Duncan's dance and the philosophical premises from which it's posible to consider her art as a re-creation of Greek dance art. In this way, it talks about the *mousiké* or *triúnica choreia* in Greece, the communicative and ephemeral nature of dance, the way of being of *Dasein* related to art and the agonizing nature of the world-earth fight (Heidegger) in dance. The study ends by highlighting that Duncan created her art by re-creating Greek art, especially through *mimesis*: in a word, by understanding.

Keywords: *Dance, Isadora Duncan, Hermeneutics, Mousiké, Recreation.*

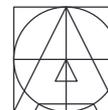
Isadora Duncan o “la bailarina del mar”¹

Nacer cerca del mar y observar con asiduidad la ondulación de las olas en su primera infancia le brindó a la bailarina estadounidense Dora Angela Duncan (San Francisco, 1878-Niza, 1927), más conocida como Isadora Duncan, las primeras nociones de movimiento y de danza². Sus primeros años de vida se desarrollaron en extrema libertad, sin la vigilancia de los adultos, ya que sus padres estaban separados y su madre pasaba muchas horas fuera del hogar trabajando como profesora de piano. Esos años iniciales dejaron una huella significativa en Isadora, en especial, la astucia y el temple para enfrentar cualquier situación. A los diez años, por ejemplo, ya daba clases de baile a los niños de su barrio. “Estoy convencida de que todo lo que un hombre hace en la vida empieza cuando es muy niño” asevera la bailarina en su biografía (Duncan, 2006, p. 29). Pero esos primeros años supusieron para ella algo más: la adquisición de un convencimiento profundo de sí misma, de que tenía un *arte*, de que su arte y su modo de entender la danza eran incomprendidos y que necesitaba un nuevo horizonte para poder desarrollarlos. Si bien, la ductilidad propia de la juventud le llevó a amoldarse al espíritu de los papeles y las compañías teatrales en las que actuó (Duncan, 2006, p. 42), este anhelo fue el que le llevó, años más tarde, a embarcarse con su familia rumbo a Europa, lugar que le parecía propicio para desarrollar su proyecto. Allí se proponía estudiar los movimientos de la danza antigua, principalmente, a través de los jarrones griegos y otros materiales procedentes de la antigua Grecia existentes en el Museo Británico. ¿Qué es lo que había sucedido entre una etapa y otra, entre sus actuaciones por

Norteamérica con su familia, en compañías de teatro convencionales amoldándose al espíritu de los papeles que le tocaba representar, y sus inicios en Europa, donde emprendió una búsqueda constante de nuevos cauces para la expresión coreográfica y de sendas alternativas para profundizar cada día más en su arte? La propia bailarina expresa cómo se engendró en su interior este giro:

Pasaba días y noches 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 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 donde 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. (Duncan, 2006, p. 84)

Una vez establecida en Londres, Isadora inició un recorrido de actuaciones que la llevó por las ciudades más destacadas de Europa en las que fue conociendo y haciéndose conocer por todo un mundo de artistas, poetas y aristócratas. Duncan proclamaba que “danzaba la danza de la nueva vida”: una danza despojada de artificios que buscaba sobre todo “la divina expresión del espíritu humano” que las imposiciones sociales ahogaban. Por eso buscaba siempre en el centro de su cuerpo esa energía única, descubierta y localizada en su juventud, que le permitía expresar su interioridad –la “llama de la



¹ Tal y como denomina la autora Patricia Alonso a la artista en su libro homónimo de 2010.

² Así lo relata la propia Isadora Duncan en su obra autobiográfica *Mi vida* (Duncan, 2006, p. 16).



vida” la llamaba– y que existía en el centro de cada ser y que cada persona debía encontrar. En este sentido afirmaba que “siempre habrá movimientos que sean la expresión perfecta de un cuerpo individual y de un alma individual” (Sánchez Martínez, 1999, p. 79). Su *atrezzo* en escena también apoyaba esta convicción, mostrándose siempre acorde con su original estilo: danzaba descalza con una simple túnica griega de seda transparente sobre su cuerpo desnudo que permitía a este moverse en libertad, como una sacerdotisa pagana transportada por el ritmo.

En Budapest vivió una agitada e intensa etapa en lo personal y en lo profesional: “Mi alma era como un campo de batalla donde Apolo, Dionisos, Cristo, Nietzsche y Richard Wagner se disputaban el terreno” desvela la artista (Duncan, 2006, p. 165). Tras esta etapa, Duncan viajó por el mundo y danzó para el mundo; construyó una academia; tuvo fortuna y amor; nacieron sus dos hijos. Durante uno de los embarazos, ante la imposibilidad de continuar con sus danzas y al sentir nostalgia de su arte, sonreía y pensaba: “después de todo, ¿qué es el arte sino un débil espejo del placer y del milagro de la vida?” (Duncan, 2006, p. 210). En efecto, su vida se asemejaba en esta época a aquellas olas del mar que le inspiraron en su infancia: todo lo perdió y todo volvió a surgir en un incesante movimiento de vaivén. La pérdida de sus dos hijos en el año 1913, le llevó a afirmar que desde aquel trágico día “solo se sentía cansada”:

¿Cuál es la verdad de una vida humana y quién puede encontrarla? (...) Así, en algunos días imaginativos, mi cerebro es como los cristales de un ventanal, por los cuales viera bellezas fantásticas, formas maravillosas y los más ricos colores. Otros días, veo solo a través de

unos cristales empañados y grises, y todo es un hacinamiento de inmundicia, llamado Vida. (Duncan, 2006, p. 364)

Antecedentes y Premisas Filosóficas de la Danza de Isadora Duncan

La Danza en el Mundo Clásico: la Mousiké Griega o la “Triúnica Choreia”

La danza estuvo presente en Grecia prácticamente desde sus orígenes como civilización. Por Homero, en *La Iliada*, sabemos que en el magnífico escudo que realiza Heracles para los aqueos se representan coros de muchachos acompañados por músicos, participando en alguna celebración. Gracias al mismo autor, a través de *La Odisea*, conocemos que entre los siglos xi y ix a. C. los juegos y las danzas formaban parte de la vida cotidiana de los seres humanos, principalmente la de los soldados (Homero, trad. 1987, pp. 104 y ss.). Posteriormente Eurípides en su obra *El Cíclope* nos habla en varias ocasiones del baile practicado por los personajes (Eurípides, trad. 1977, I).

En el mundo griego de la época arcaica y clásica la cultura se transmitía generación tras generación de una manera fundamentalmente oral. La obra literaria ayudaba a dar cohesión a una comunidad puesto que era la herencia cultural que recibían de sus predecesores y la que transmitían a sus sucesores. En estas primeras fases de la civilización griega, esta obra tenía un marcado carácter práctico: literatura religiosa, épica, sobre situaciones cotidianas, etc. que perseguía conseguir fines variados tales como asegurar la protección de una divinidad o la de los héroes, garantizar la cohesión del grupo, ayudar a la correcta ejecución de un trabajo cotidiano, etc.

Puesto que afectaba a toda la comunidad era una literatura oral en la que participaba toda la comunidad. Unía tres artes que eran la música, la palabra cantada o poesía y la danza. Los griegos lo denominaron con una sola palabra: *mousiké* o arte relacionado con las musas. Bruno Gentili en su libro *Poesía y público en la Grecia antigua* señala:

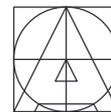
Los griegos, desde la época más antigua, confiaron sus manifestaciones culturales a la palabra asociada a la música y la danza. No es una casualidad que la poesía fuera denominada “danza parlante” (...) Ello explica por qué el término *mousiké*, “el arte de las musas”, fue adoptado para significar no solamente el arte de los sonidos, sino también la poesía y la danza, es decir los medios de comunicación de una cultura que transmitía oralmente sus mensajes en representaciones públicas. (Gentili, 1996, p. 59)

Es preciso señalar que en el mundo griego esta literatura oral formaba parte de un conjunto más amplio de artes en el que no era del todo obvia (no como lo es ahora) la separación entre unas y otras. En general, todas las disciplinas artísticas estaban vinculadas entre sí, distinguiéndose dos grandes grupos: por un lado, aquellas artes encaminadas a expresar sentimientos y la vida interior de las personas (artes expresivas); estaba formado por la poesía, la música y la danza formando una unidad. Y, por otro lado, aquellas artes dirigidas a construir cosas útiles u ornamentales (artes técnicas), formado principalmente por la arquitectura, la escultura y la pintura (cfr. Givone, 1990, p. 16 y Tatarkiewicz, 1987, p. 22). Este segundo grupo era denominado con el término *tékne*. En el caso de las artes expresivas, los autores se refieren a ellas con el término

mousiké (cfr. Gentili, 1996, p. 59 y Givone, 1990, pp. 16 y ss.), si bien, Tadeusz Zieliński, por ejemplo, ha elegido para denominar a este grupo el término *triúnica choreia*, tal y como apunta Tatarkiewicz (1987, p. 22). Esta denominación nos revela que la danza tenía un papel preeminente en este grupo: *choreia* viene de *choros* (coro) que antes que canto colectivo significaba danza colectiva, en concreto, designaba originariamente una danza en círculo acompañada de música y canto (cfr. Platón, trad. 1999, Libro II, p. 246). Es reseñable que la danza era, de las tres, el arte de impacto más intenso entre los actores y espectadores, ella sola desempeñaba el papel que más tarde correspondería al teatro y la música (cfr. Tatarkiewicz, 1987, pp. 22-23).

Para Carmen Morenilla (2000) la *mousiké* –o *triúnica choreia*– fue considerada en el mundo griego como la más completa de las artes para la educación del ser humano por varios motivos: en primer lugar, gracias a la capacidad mnemotécnica que imprimen los ritmos y que, en consecuencia, facilita la memorización de los conocimientos necesarios en todas las facetas de la vida cotidiana, por constituir la más perfecta *mímesis*³ gracias a los diversos lenguajes que en ella participan y por servir de puente entre el canto y la gimnasia colaborando en la formación del carácter y del cuerpo a la vez⁴. El siguiente fragmento explica muy bien la importancia del componente formativo de la danza en el mundo griego:

La causa profunda de esa presencia de la danza en la formación es lo que los griegos entendían por ritmo: para



³ El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, abrazando la perspectiva aristotélica, defendió a mediados del s. xx que el sentido de *mímesis* consiste únicamente en hacer “ser-ahí” a algo: la *mímesis* antes que ser imitación es una re-presentación en la que solo existe lo re-presentado (cfr. González Valero, 2005, p. 60).

⁴ De igual manera trata este tema Platón en *La República* (cfr. Platón, trad. 1872, Libro III, pp. 186-188).



ellos ritmo no era el modo de fluir o de moverse (...); ritmo es el esquema de las cosas, es decir, la disposición natural y ordenada que deben tener todas las cosas, incluidas las personas, encauzadas en unas pautas de comportamiento o movimiento. Por lo tanto, aprender un ritmo es imponer una limitación al movimiento en un determinado sentido, con lo cual se logra el conocimiento, por mimesis, de aquello que es ejecutado mediante la danza y a la vez se disciplina carácter y cuerpo. Se trata, por lo tanto, de conseguir el autodomínio en todos los sentidos, de lograr la *sofrosyne* (templanza, moderación...), la virtud más importante para los griegos de la época clásica, y junto con ella, la belleza física. Este ideal que se expresa en griego con una palabra, *kalokagathos*⁵, formada sobre *kalos*, “bello” y *agathos*, “noble”, es la conjunción de un alma noble con un cuerpo bello (Morenilla, 2000, pp. 90-100).

En el s. iv a. C. los dos grandes filósofos de la Academia ateniense, Platón y Aristóteles, valoraron la función paidéutica de la danza en virtud del poder emocional que poseía, ayudando a formar el carácter de los jóvenes. Platón, en varias ocasiones en sus *Leyes*⁶, propugna una educación muy concreta –en el marco de una determinada legislación– que es la que tiende a la formación del ser humano para la virtud total: “Llamo educación a la virtud que surge en los niños por primera vez. Si en las almas de los que aún no pueden comprender con la razón

se generan correctamente placer, amistad, dolor y odio y si, cuando pueden captar la razón, coinciden con ella en que han sido acostumbrados correctamente por las costumbres adecuadas, esta concordancia plena es la virtud”⁷. Esta es la idea que tiene de la verdadera *paideia*, la educación que tiende a la perfección del ser humano –cuyo modelo es la virtud nacida por primera vez en el niño– y que es contraria a la formación exclusivamente técnica y profesional plagada de conocimientos especiales y concretos y encaminada a desarrollar capacidades eminentemente prácticas. En la Introducción de *Paideia: los ideales de la cultura griega*⁸, Werner Jaeger da cuenta de la dificultad de hablar de un término que no tiene traducción directa en la actualidad⁹. En consonancia con lo defendido por Platón, este autor explica que

los verdaderos representantes de la *paideia* griega no son los artistas mudos –escultores, pintores, arquitectos–, sino los poetas y los músicos, los filósofos, los retóricos y los oradores, es decir, los hombres de estado. El legislador se halla, en un cierto respecto, mucho más próximo del poeta, según el concepto griego, que el artista plástico; ambos tienen una misión educadora. (Jaeger, 2015, p. 28)

⁷ Platón, trad. 1999, Libro II, pp. 242-243 (653 a-b).

⁸ Sobre el concepto de *paideia* es necesario remitir al clásico de Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, cuya edición en español ve la luz por vez primera en 1942.

⁹ “Al emplear un término griego para expresar una cosa griega, quiero dar a entender que esta cosa se contempla, no con los ojos del hombre moderno, sino con los del hombre griego. Es imposible rehuir el empleo de expresiones modernas tales como *civilización, cultura, tradición, literatura* o *educación*. Pero ninguna de ellas coincide realmente con lo que los griegos entendían por *paideia*. Cada uno de estos términos se reduce a expresar un aspecto de aquel concepto general, y para abarcar el campo de conjunto del concepto griego sería necesario emplearlos todos a la vez” (Jaeger, 2015, p. 10).

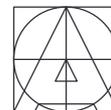
⁵ Sobre este interesante concepto cfr. Finley, 1989, p. 200 y Marrou, 2004, p. 67.

⁶ Cfr. Platón, trad. 1999, Libro I, pp. 200-206 (630 b 632 d) y 228 (643 d-e) y, en general, en todo el Libro II.

Como “forjador de hombres” que es, Platón se plantea cómo modelar las fuerzas irracionales del alma y, en este sentido, se da cuenta y valora la importancia que tiene el prestar atención, no solo al intelecto, sino también a los elementos de expresión integrantes de la *mousiké* legada por la Grecia arcaica¹⁰. La educación musical, siguiendo a Marrou, tiene para Platón un objetivo moral: actúa en el ser humano en su conjunto y contribuye a formar a los jóvenes en el autodomínio (*sofrosyne*) haciendo de ellos seres más civilizados e inculcándoles en su alma euritmia y armonía (cfr. Marrou, 2004, p. 65). El filósofo ateniense llegará, por ello, a situar en un primer plano para la formación del ser humano, las danzas y los cantos corales, reclamando el origen divino del ritmo y de la armonía¹¹: “Entonces, ¿no carecerá de entrenamiento en la danza coral el que no tiene educación, mientras que hemos de considerar que el educado está suficientemente entrenado en ella?”, afirma en *Leyes* (trad. 1999, Libro II, p. 246 (654 a-b)). En concreto, lo que propondrá Platón en su programa educativo para la formación del carácter del niño, será un tipo de danza especial dentro de la gimnasia:

Convendrían, me parece, materias de estudio, por decirlo así, de aplicación doble, unas, relacionadas con el cuerpo, pertenecientes a la gimnasia, otras, para el buen estado del alma, a la música. Las de la gimnasia son dos, la danza y la lucha. De la danza, una corresponde a los que imitan el mensaje de la Musa, mientras los profesores atienden a la magnanimidad y la libertad de la imitación. La otra se realiza por el buen

estado, la ligereza y la belleza, mientras los profesores controlan lo conveniente para la flexión y extensión de los miembros y partes de su cuerpo, atribuyéndose a cada uno de ellos un movimiento regular, que, además, se distribuye apropiadamente, acompañando a toda la danza. (Platón, trad. 1999, Libro VII, p. 23 (795 d-e))



Estas reflexiones de Platón serán compartidas posteriormente por otros filósofos y pensadores como Aristóteles, Teógnis y, más tarde, Luciano (cfr. Marrou, 2004, pp. 64-65).

Breves Apuntes Sobre La Danza en la Actualidad

A lo largo de la historia hemos asistido a un creciente proceso de especialización de las técnicas de danza que ha desembocado en la coexistencia de multitud de tipos de danzas y bailes en la actualidad (cfr. Sachs, 1944). Debido al proceso globalizador en el que nos encontramos inmersos, hoy es posible conocer y tener acceso a varias clasificaciones que intentan ordenar esta multiplicidad. De esta manera, podemos hablar de un sinfín de modalidades y tipos de danza: ballet, flamenco, danza jazz, danza moderna, posmodernismo, danza contemporánea, danza teatro, danzaterapia, danzas religiosas, cortesanías, campesinas, bailes de salón (tango, vals, chachachá, twix, charleston, 50, mambo, salsa, foxtrot, etc.), folclore, danzas étnicas (africanas, populares brasileñas, etc.), danzas indias, danzas de indonesia, danzas del vientre, danzas chinas (civiles, militares) y teatro japonés (corte imperial)¹². Sin embargo, encontramos un denominador común en medio de esta prolífera ramificación de lo

¹⁰ Cfr. Platón, trad. 1999, Libro II, espec. pp. 242-247 (652 a-654 b) y pp. 267-286 (664 b-673 d).

¹¹ Cfr. Platón, trad. 1999, Libro II, pp. 245-246 (654 a).

¹² Cfr. <https://www.danzaballet.com/tipos-de-danza/> [Consultado el 14-07-2023].



que podríamos denominar el tronco primitivo que constituye la danza en sus orígenes –definido como movimiento del cuerpo a un ritmo determinado con una intención comunicativo-expresiva. A semejanza del mundo griego y con independencia de la modalidad de que se trate, también hoy podemos hablar de las cualidades educativas y de los efectos positivos provocados por la práctica de cualquiera de los anteriores tipos de danza.

La danza forma a la persona desde el punto de vista motor, pero también desde el socio-afectivo. Siguiendo el estudio de Carolina Fructuoso y Carmen Gómez (2001), en el *ámbito motor* de las personas se produce un aumento de la competencia motriz, una mejora en la percepción del esquema corporal, una mejora de la coordinación neuromuscular, un desarrollo del sentido espacial, un desarrollo del sentido rítmico, una mejora de las cualidades físicas en general y una mejora de la capacidad de control postural. En el *ámbito socioafectivo*, partiendo de la premisa de que las personas hemos de aprender a vivir en nuestro entorno y este comienza en nuestro cuerpo, la práctica de la danza produce una mejora en el conocimiento y la aceptación del propio cuerpo, una mejora en el proceso de comunicación, una mejora en el proceso de socialización, una canalización y liberación de tensiones y un desarrollo del sentido estético y de la creatividad (cfr. Fructuoso y Gómez, 2001, pp. 31-37). Pero, además, es importante recalcar que todo lo anterior se lleva a cabo:

en un clima alegre y divertido que refuerza la característica más importante de la danza, y es que bailar produce placer, potenciándose actividades de acercamiento, empatía y respeto hacia los otros y hacia uno mismo. (...) la dan-

za es un elemento valioso en un proceso de formación del ser humano, destinado a conseguir personas seguras de sí mismas, con posibilidades de actuar en el mundo y responsables en su relación con los demás. (Fructuoso y Gómez, 2001, p. 37)

La Danza como Representación Artística Fugaz y Acto Comunicativo

La teoría de Gadamer acerca de la simultaneidad del pasado (tradicción) y el presente que tiene lugar en la experiencia de una obra de arte (cfr. Gadamer, 1984, p. 173) encuentra un buen paradigma en la *mousiké* griega, puesto que de la calidad o mérito estético de ese traer al presente aquello que se quiere transmitir y preservar de la tradición depende, en gran medida, la consecución del fin deseado para la comunidad. Es pertinente traer a colación aquí las reflexiones estéticas de Martin Heidegger, para quien una obra de arte funda ese mundo en el que un pueblo histórico *es* (vive reconociéndose en medio de símbolos compartidos) y en el que puede re-encontrarse. La obra es una comprensión del mundo y es también creación o fundación de mundos, es apertura y desvelamiento, es creación de ese mundo en el que existimos. Por ser histórico, el mundo no es algo fijo y preestablecido, no es sino que *es siendo*. El mundo es ese lugar en el que *somos* (vivimos) y en la medida en que *somos y vamos siendo* transformamos el mundo (cfr. González Valerio, 2005, p. 138). Esto implica que el mundo que abre y funda la obra de arte no es algo fijo, sino que el “mundo hace mundo” (cfr. Heidegger, 2016, p. 75), como dicta el filósofo alemán de Messkirch, porque la vida le permite ser en cada caso de otro modo. La obra de arte es siempre móvil porque en

esta acontece el *conflicto entre mundo y tierra* (cfr. Heidegger, 2016, pp. 83 y 85) que tiene lugar también en la vida real: a todo desocultamiento precede el ocultamiento y frente a toda comprensión del ser existe la posibilidad de que sea comprendido de otro modo. Este combate mundo-tierra se muestra como el lugar o sitio (*locus*) del acontecer de la verdad, una verdad entendida como desocultamiento del ente (*aletheia*) (cfr. Heidegger, 2016, pp. 75 y 89). La obra de arte sería, entonces, un acontecer de la verdad. En la estela marcada por su maestro, Gadamer sostiene la ocultación y la mostración como juego de contrarios inherente al ser y también a la obra de arte, juego que impide la presencia total, el desocultamiento absoluto, el saber absoluto (en contraposición al idealismo hegeliano, por ejemplo) (cfr. Gadamer, 1984, p. 372 y Aguirre, 2015, p. 251).

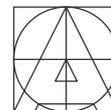
Desde esta perspectiva, ¿qué relación existe entre la danza, en general, como obra de arte o expresión artística en movimiento y la forma de ser del *Dasein* o ser-ahí? En la obra de arte acontece, se pone de manifiesto, el conflicto entre mundo y tierra: entre el *mundo* en el que existimos y somos, y como mundo histórico que es “es siendo”, por un lado; y por otro, la *tierra* como el ámbito terrenal o material que le permite a la obra de arte ser de un modo distinto en cada caso, actualizarse en cada representación, en cada lectura. Siendo así, en el arte de la danza se manifiesta este enfrentamiento entre mundo y tierra de una manera agonal, intensificada, condensada, puesto que la danza es representación artística momentánea, fugaz, instantánea. El artista danzante ha de lograr expresar en cada baile, en cada representación algo de la verdad (de esa “verdad de ejecución”¹³ como la

llama Gadamer) algo de lo que “es” –más bien, de su participación en el ser– mediante la batalla que libra entre su yo más *terrenal*, más físico (cuerpo, gravedad, movimiento) y su yo más *mundo* (aquello que conforma su ser más propio a través de un “dejarse ser”). Siguiendo en este extremo a Gadamer, la obra de arte posee en su ejecución su ser perfecto, su *telos*: “En el acto de ejecución ‘ello’ está ‘rectamente ahí’, la imagen, el poema, el canto. Ha salido afuera” (Gadamer, 2001, p. 247). Ante la manifestación de lo que en la ejecución de la obra de arte sale a nuestro encuentro experimentamos que la obra es “así de verdadera, así de óptica” (2001, p. 244). Y este es, para el precursor de la hermenéutica filosófica contemporánea, el verdadero sentido de *aletheia* como desvelamiento –significado que descansa en la noción de “verdad” anticipada por Heidegger. Como puntualiza Gadamer, *aletheia* tiene mucho que ver con el término griego *energeia*, con el que Aristóteles quiso designar “un estado de movimiento sin camino y sin meta, algo así como la vitalidad misma, como el estar despierto, el ver o el ‘pensar’”; siendo así “*aletheia* no significa, por tanto, simplemente el estado de hallarse desvelado. Hablamos de que ‘ello’ sale fuera, pero el salir fuera tiene una constitución peculiar. Consiste en que una obra de arte se presente de tal modo que a la vez que se oculta se garantice a sí misma” (Gadamer, 2001, pp. 243-244)¹⁴.

Volviendo a la batalla que libra la persona que ejecuta un baile, esta no deja de ser un diálogo y una comunicación interna en el propio artista. Por eso la danza, como obra de arte conformada, al igual

(...) [La ejecución] No es precisamente una conducta cognitiva objetivante. Sino que es la variedad que se ha integrado en la ejecución. Esto es lo que Aristóteles denominaba *energeia*. Su creación de este concepto se debió al distanciamiento de Aristóteles con respecto a la matematización pitagórica del universo y de su música” (Gadamer, 2001, p. 250).

¹⁴ Gadamer hace alusión aquí al juego de ocultación y desvelamiento del ser, que pertenece a la esencia de la obra de arte.



¹³ “La verdad que buscamos en el enunciado del arte es la verdad asequible en la ejecución (...) Y así, desde luego, una obra artística tiene todo su ser en la ejecución



que el juego que es observado por un espectador¹⁵, es *metacomunicación*, es decir, en ella tiene lugar la comunicación o transmisión de esa otra comunicación interna del bailarín. Una comunicación externa del diálogo entre cuerpo y mente que, en realidad, es metáfora del diálogo entre mundo y tierra, entre lo que somos (condicionado en buena medida por nuestro componente físico, encarnado) y lo que podemos llegar a ser. Y este diálogo se da de manera agonal, condensada en el tiempo, en cada momento del baile, al ritmo que marca un compás específico. Es reseñable que la apuesta de la artista Isadora Duncan para crear su propia danza recorre el sentido inverso al señalado aquí: ella se decanta por realizar un ejercicio de mimesis de las figuras y movimientos de los bailes de la Grecia antigua reflejados en el arte griego, para interiorizar ese diálogo interno o recrear la conexión cuerpo-mente de los danzantes clásicos. Es decir, opta por llevar a la práctica, incorporar y sentir en primera persona el temple del diálogo interno de los practicantes de la danza griega para, a partir de ahí, dejarse ser y dejar ser al baile. Para los dos hermeneutas alemanes esto conlleva sin fisuras un “dejar ser al ser”, un “estar a la luz del ser”: en cualquier obra de arte, y también en la danza, el artista, solo al llegar a experimentar algo de lo universal en su particularidad, puede aplicar lo así comprendido/experimentado en el baile, esto es, crear una manera propia de bailar, un arte propio al que podríamos denominar –es este específico sentido– un *arte auténtico*.

Para José Ortega y Gasset la vida misma era ese “baile encadenado”, esa obra de arte, esa danza que el ser humano había de ejecutar, bailar, venciendo la dificultad que le oponían las cadenas (lo terrenal) en cada momento. Proponemos una perspectiva de la danza, en último término como una metáfora de

la vida a cada momento del baile, tal y como manifestaba Isadora Duncan en sus memorias, al hablar del arte como “un débil espejo del milagro de la vida”. Y es que esto sucede en cualquier obra de arte, ya sea poesía, pintura, escultura o arquitectura. Rememoramos aquí las palabras que el filósofo español, en tono jocoso, le decía al alemán –quien gustaba de utilizar un tono más grave y serio en su discurso– en relación con el arte de la danza:

“Sabe usted, Heidegger –le decía Ortega al filósofo alemán– que un filósofo debe tener tres sentidos: el sentido de la profundidad, que evidentemente usted tiene, el sentido de la penetración, en el que usted tampoco está mal, y el sentido de la ligereza, del que, por desgracia, carece totalmente. Tiene que bailar, Heidegger. ¡Bailar!” Por su parte Heidegger mascullaba: “¿Qué tiene que ver el baile con la filosofía?” “Más de lo que usted se piensa, respondía Ortega, más de lo que usted se piensa”. (Mateos de Manuel, 2022, p. 145)¹⁶

Isadora Duncan: Transmisión de la Tradición Griega en la Danza

El periodo de tiempo en el que Isadora Duncan vive y se desempeña en el arte de la danza es el llamado la *Edad de Plata* de la cultura española. Se denomina así al primer tercio del siglo xx por la calidad y el protagonismo de los intelectuales, literatos y artistas que surgen en este período a los que se ha

¹⁵ Cfr. la idea del arte como juego en Hans-Georg Gadamer (1984, p. 143).

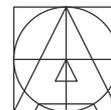
¹⁶ Victoria Mateos de Manuel cita a Martín Gómez –quien rescata estas palabras del filósofo español (2018, p. 489)– en su capítulo “Hermenéutica de la danza: hipermodernidad en Isadora Duncan de Jérôme Bel” incluido en el volumen colectivo de 2022 *El método en cuestión: caminos, atajos, desvíos, prismas, difracciones. Actas de las VII Jornadas Internacionales de Hermenéutica*.

clasificado tradicionalmente en generaciones: la *Generación del 98* (1898), la de 1914 y, finalmente, la *Generación del 27* (1927). Este periodo es también la época más brillante de la historia de la música española destacando figuras como Isaac Albéniz, Enrique Granados y, sobre todo, Manuel de Falla. En este nutrido contexto cultural de principios de siglo la prensa española define la danza como una “necesidad de la naturaleza”, “poesía del cuerpo humano”, “arte supremo”, “origen de la música y el arte dramático”, etc. (Martínez del Fresno, 2009, p. 116). La danza de Isadora Duncan se presenta, encajando de lleno en este enfoque, como una danza muy alejada de los patrones clásicos conocidos hasta entonces, incorporando puestas en escena y movimientos que tenían mucho que ver con una visión filosófica de la vida, ligada quizá a un *expresionismo* incipiente en esta época y, por tanto, a una búsqueda de la esencia de todo arte que solo puede proceder del interior de la persona. Isadora era plenamente consciente de que su estilo suponía una ruptura radical con la danza clásica, y en este sentido se veía a sí misma como una precursora revolucionaria en un contexto artístico de revisión generalizada de los valores antiguos. Antecedentes de esta forma no convencional de entender la danza los encontramos, entre otros, en la famosa bailarina francesa Marie Salle (1707-1756), quien cambia la vestimenta propia de los bailes de salón de su época por las túnicas de gasa al estilo griego, buscando una mayor libertad de movimientos y basando su arte más en la expresión que en la técnica, en línea con algunas danzas imitativas de la antigua Grecia¹⁷.

¹⁷ Otro de los antecedentes importantes, en este sentido, fue Jean Georges Noverre (1727-1810), bailarín francés y profesor de ballet, considerado como el creador del ballet moderno. Noverre fue uno de los teóricos sobre danza más sobresalientes del siglo xix: su doctrina se basaba en la naturalidad y la gestualidad y, sobre todo, en la mimesis (todas ellas, connotaciones que se suponían a las danzas antiguas).

Traemos a colación de nuevo al filósofo Hans-Georg Gadamer quien, en el s. xx, defendió que aquel que comprende una obra de arte se comprende a sí mismo: en último término toda comprensión es un comprenderse (cfr. Ricœur, 2002, p. 141). Por otro lado, para el padre de la hermenéutica contemporánea, la verdad que representa el artista en una obra de arte es una “verdad común” y vinculante, una determinada experiencia del mundo que no es válida exclusivamente para él sino que es ya siempre compartida y sobre todo conformada en una comunidad de valores, en una tradición, que es capaz de entenderla. Bajo este prisma, es posible afirmar que a través de la observación y el estudio de las representaciones gráficas inscritas en las vasijas cerámicas y de otros materiales, Isadora Duncan realizó una labor de comprensión hermenéutica de la realidad, de la verdad que transmitía el arte griego. Isadora se empapó de los grabados en los que están representadas las figuras de las bacantes griegas de tal manera que, si utilizamos el lenguaje gadameriano, experimentó, comprendió, la verdad que en esas obras de arte del Museo Británico, donde pasó largas horas, estaba contenida. Se constituyó, por lo tanto, en la espectadora o lectora, en aquella persona para la que la obra de arte fue representada y en último término, para la que dicha obra de arte “fue”.

En la bailarina de San Francisco se hizo real esa simultaneidad entre el pasado (la tradición griega) y su presente. Tal y como afirma Gadamer, lo pasado se retiene en el arte, se fija, gana permanencia, queda transformado en una conformación que lo sostiene. El pasado que está retenido en la conformación artística alcanza la simultaneidad con el presente mediante la actualización, la representación, la revitalización, la lectura o relectura de la obra, en definitiva, mediante una comprensión hermenéutica. No hemos de perder de vista que para





la hermenéutica el comprender es siempre también *aplicar*: el comprender no es un saber teórico abstracto sino práctico, es un saber actuante. El tener una experiencia del arte significa, para Gadamer, que el jugador ha entrado en el juego de un modo tal que ha de producir una respuesta, la suya propia, frente al desafío. Esto, sin duda, es lo que nos ofreció Isadora a través de su propuesta, una novedosa forma de danzar –tildada en su momento de *danza libre*– mediante la que dio respuesta al desafío que el arte griego le había planteado¹⁸.

Es reseñable que Isadora Duncan se convirtió en su época, a través del desarrollo de su peculiar estilo dancístico, en emblema de la mujer libre por su búsqueda de la armonía con la naturaleza, su redescubrimiento del cuerpo femenino y su manera de vivir la sexualidad de manera moderna y sin ataduras. Una lectura rápida de los textos publicados en *La Ilustración artística* de 1909, en *Alrededor del mundo de 1909*, en *Por esos mundos* (suplemento de *Nuevo Mundo*), en *La Esfera*, etc. es suficiente para comprobar la labor hermenéutica de Isadora¹⁹. Todos ellos reflejan que, aunque basándose en las danzas antiguas de los griegos o de los clásicos, esta artista no trató únicamente de copiarlas sino de seguir sus principios después de haber comprobado a través de su experiencia que eran los mejores o, al menos, los que a ella le servían para crear sus obras (mímesis). Un crear que, siguiendo a Eugenio Trías, era realmente un “re-crear”²⁰.

¹⁸ Paradójicamente, de esta forma llevó a término un ideal extendido en su época: “encontrar la naturalidad perdida, librarse de convenciones y prejuicios, eliminar los corsés, recuperar la espontaneidad al respirar y al ejecutar movimientos simples tales como andar, correr o saltar, experimentar el movimiento curvo y espiral” (Martínez del Fresno, 2009, p. 118).

¹⁹ Cfr. Martínez del Fresno, 2009, pp. 119 y ss.

²⁰ Sobre la noción de “re-creación” para Eugenio Trías cfr. Trías, 1995, pp. 51 y ss. y Trías, 2004, p. 82. Para el filósofo barcelonés, todo “crear” es realmente un “re-crear”: en cada creación se actualiza algo del pasado, de la tradición, sea o no consciente de ello el creador.

Consideraciones finales

De acuerdo con la hermenéutica contemporánea, el artista, el bailarín, es el mero medio, el instrumento para que el baile o la danza se represente, se ejecute, pero este desaparece en esa ejecución. Para Gadamer los jugadores funcionan como la condición de posibilidad para que el juego acceda a su representación, pero no son ellos los que determinan la esencia del juego, sino que son llevados por él. “El arte se halla en el acto, lo mismo que el lenguaje se halla en el diálogo” apunta (2001, p. 251), y, de la misma manera que lo que caracteriza el carácter de ejecución del hablar es “el esencial olvido de sí” del lenguaje (cfr. 2001, p. 264) en pro del *logos*, esto es, del mundo mismo evocado en el hablar, lo que caracteriza el carácter de ejecución del arte de la danza es “el esencial olvido de sí” de los/las danzantes. Heidegger defiende igualmente la desaparición del artista en la obra de arte frente a la tendencia estética (desde Kant hasta el romanticismo) de la glorificación del genio: la obra de arte se sostiene a sí misma, el artista queda reducido casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra, destruyéndose a sí mismo en la creación.

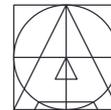
Instrumento o condición de posibilidad para que la danza se represente, la labor del artista-bailarín ha de ser, en el sentido aquí expuesto, solamente una: comprender. Entonces se constituye en el medio o la condición de posibilidad para que el *ser se desoculte* (Heidegger), para que salga a la luz la *verdad* (Gadamer) y esta sea transmitida en el propio baile. Lo cual nos lleva a admitir que el baile viene a ser, como el juego o como el deporte, una metáfora de la vida en el que se representa, a escala espacio-temporal reducida, la lucha que supone en el día a día nuestra existencia –para Eugenio Trías “una encrucijada existencial”; para Heidegger una “lucha entre

el mundo y la tierra”– en pro de la comprensión del mundo y de nosotros mismos con relación al mundo en el que vivimos. En el baile, esto se produce de una manera agonal, trágica y a la vez hermosa: el bailarín ha de representar a cada momento del baile esa *lucha* de la que hablamos de tal manera que “se juega” a cada instante la integridad, la consistencia y la conformación del baile, en una palabra “su re-presentación”.

Nos recuerdan estas palabras a las pronunciadas por Isadora Duncan, a su pensamiento, su teoría sobre la danza, y sin embargo se desmarcan en parte de ella. En este trabajo hemos optado por analizar el baile, la danza, desde la perspectiva que otorga el situarse desde el pensamiento estético de la hermenéutica contemporánea. Por lo tanto, no estamos hablando aquí de un “dejarse llevar por el espíritu” en el baile, de un “emular a la naturaleza o imitarla para conseguir mediante la emulación del movimiento de aquella, la elevación conjunta de alma y cuerpo en el baile”, afirmaciones que están en la base del pensamiento de Duncan y que nos traen en último término, y quizá a pesar de la propia Duncan, connotaciones metafísicas²¹. Aquí hemos tratado de analizar qué es lo que ocurre cuando se baila y, según lo expuesto, podemos afirmar con cierta legitimidad que en el bailar, como en el existir –como no puede ser de otra forma, al ser el arte una emulación o metáfora de la realidad– el *ser humano comprende*. Dicho de otra manera, el ser humano baila como vive: comprendiendo. Isadora Duncan comprendió (por mimesis principalmente)

²¹ No obstante, cabe afirmar a favor del pensamiento y la obra de Isadora Duncan que la prensa de la época diferencia sus creaciones de otras danzas también inspiradas en épocas remotas y sin embargo alejadas de la serenidad y el equilibrio. La danza clásica de Isadora Duncan va a adquirir en dicha prensa los calificativos de “clara, serena, armónica, graciosa, limpia” y la propia Isadora será tratada en ella como “poetisa de la danza, modelo de limpieza artística, difusora del desnudo casto y encarnación del ideal clasicista del retorno a los bellos ritmos” (Martínez del Fresno, 2009, pp. 123 y ss.).

algo de la verdad del mundo griego transmitida a través del arte legado e intentó desarrollar su danza dejando que esos principios, esas verdades adquiridas hicieran su trabajo mientras danzaba en cada actuación. Bailó transmitiendo al espectador de una manera auténtica su mensaje, consiguiendo así que cada espectador comprendiera, experimentara, algo de la universalidad de su arte en la individualidad de cada representación. Isadora creó así su arte: comprendiendo.



Referencias Bibliográficas

- Aguirre, J. M. (2015). ¿Conoces a estos filósofos? Estudios de filosofía contemporánea. Síntesis.
- Alonso, P. y Santolaya, A. (2010). *Isadora Duncan. La bailarina del mar*. Hotel Papel Ediciones.
- Duncan, I. (1999). La danza del futuro. En J. A. Sánchez Martínez (Coord.), *La escena moderna: manifestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias* (pp. 73-82). Akal.
- Duncan, I. (2006). *Mi vida*. Losada.
- Eurípides (1977). *Tragedias* (Trad. A. Medina y J. A. López). Gredos.
- Finley, M. I. (Ed.) (1983). *El legado de Grecia: una nueva valoración*. Crítica.
- Fructuoso, C. y Gómez, C. (2001). La danza como elemento educativo en el adolescente. *Apuntes: Educación física y deportes*, (66), 31-37.



Gadamer, H.-G. (1984). *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme.

Gadamer, H.-G. (2001). *Antología*. Sígueme.

Gentili, B. (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Quaderns Crema.

Givone, S. (1990). *Historia de la estética*. Tecnos.

González Valerio, M. A. (2005). *El arte develado*. Herder.

Heidegger, M. (2016). *El origen de la obra de arte*. La Oficina Ediciones.

Homero (1987). *La Odisea* (Trad. José Luis Calvo). Cátedra.

Jaeger, W. (2015). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica.

Marrou, H.-I. (2004). *Historia de la educación en la Antigüedad*. Akal.

Martínez del Fresno, B. (2009). Mujeres y danza en la escena moderna. Isadora Duncan en las revistas ilustradas de la Edad de Plata (1914-1931). En C.C. Piñero y E. Piñero. (Coord.), *Arte y Mujer. Visiones de cambio y desarrollo social* (pp. 109-156). horas y horas.

Mateos de Manuel, V. (2022). Hermenéutica de la danza: hipermodernidad en Isadora Duncan de Jérôme Bel. En S. Cardella y R. Demey (Comp.), *El método en cuestión: caminos, atajos, desvíos, prismas, difracciones. Actas de las VII Jornadas Internacionales de Hermenéutica* (pp. 145-156). Universidad de Buenos Aires.

Morenilla, C. (2000). La danza y su presencia en el programa escolar en la Grecia clásica. En *II Jornadas de Danza e Investigación* (pp. 90-100). Los Libros de Danza.

Platón (1999). *Leyes* (Trad. F. Lisi). Editorial Gredos.

Platón (1872). *La República* (Trad. P. de Azcárate). Medina y Navarro Editores.

Ricœur, J. P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica.

Sachs, C. (1944). *Historia universal de la danza*. Centurión.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de la estética*. Vol. I: La estética antigua. Akal.

Trías, E. (1995). *Filosofía del futuro*. Barcelona: Destino.

Trías, E. (2004). *El hilo de la verdad*. Barcelona: Destino.

<https://www.danzaballet.com/>