**DANZA. Loïe Fuller: de la ruptura con la tradición a la consolidación de la vanguardia en los albores de la danza contemporánea. Un sistema de la danza (Ensayo)**

[José Antonio Bielsa Arbiol](https://www.blogger.com/profile/04789645499015675792)

·

[](http://4.bp.blogspot.com/-YgT73jUsoR8/UePZh-FrA8I/AAAAAAAABXQ/suekF6KSYko/s1600/Folies-Bergere-La-Loie-Fuller-Poste.jpg)

**PALABRAS LIMINARES**

Este breve ensayo, que presentamos bajo el dilatado título de *Loïe Fuller: de la ruptura con la tradición a la consolidación de la vanguardia en los albores de la danza contemporánea. Un sistema de la danza*, se articulará, pese a su brevedad y en razón de ella, en tres segmentos de diverso signo: el primero, “Antes (del advenimiento) de Loïe Fuller: breve aproximación al contexto histórico-escénico-musical. Fundamentos”, no será sino una brevísima introducción de carácter histórico, destinada a revisar desde una perspectiva estética el contexto global en el que surge Loïe Fuller, para así valorar con mayor precisión su significación artística, la valía estética de su estilo más allá de modas y tendencias.

            El segundo segmento, “Loïe Fuller, un sistema de la danza”, servido en una introducción y cuatro subpartes, supondrá el grueso del texto del presente trabajo, esto es la explicación detallada de las claves del estilo de Fuller, sus diversos elementos debidamente analizados a la luz de su estética de la danza, haciendo hincapié en algunas lecturas transversales del fenómeno, las alternativas históricas y la presencia de otras voces y visiones en un contexto plural. No será pues una lectura lineal y monocorde, sino polifónica y alternante, donde junto a Fuller transitarán otras figuras relevantes, con una especial atención a la música. El objetivo final, pues, no es otro que calibrar con exactitud el alcance, la novedad real y la significación histórica de Fuller en un marco de relativa privacidad, con todos sus exclusivismos y difusiones masivas.

            Por último, en las conclusiones, se expondrán los juicios críticos sobre el material en cuestión (las fuentes primarias) y sobre el hecho artístico en sí, la danza misma.

            Antes pues que un mero estudio monográfico, y pese a su brevedad inevitable y modestia global inherente, se trata nuestro trabajo de una investigación abierta a posibles modificaciones y/o ampliaciones, siempre con la mirada puesta en el ahondamiento analítico de unas constantes de estilo no por estudiadas hasta la saciedad menos pendientes de revisión.

            La bibliografía de rigor cerrará el trabajo.

**I**

**ANTES (DEL ADVENIMIENTO) DE LOÏE FULLER: BREVE APROXIMACIÓN AL CONTEXTO HISTÓRICO-ESCÉNICO-MUSICAL. FUNDAMENTOS**

Podemos definir el siglo XIX como el siglo burgués por antonomasia; es una simplificación un tanto epidérmica, mas efectiva para aprehender el fenómeno que aquí compete. Por ende, este siglo supondrá una realidad no por obvia menos marcada: la consolidación de la democratización del arte. Esta democratización, largamente gestada, tendrá/traerá su reflejo más patente en el espectáculo total de entonces, que no fue otro que la ópera -cual equivalente del cinema hollywoodiense en el siglo XX-, y que tuvo en la persona de Giacomo Meyerbeer -entonces considerado el compositor más prominente del siglo junto a Beethoven- a su mejor artífice. Será una de las más exitosas óperas de éste, *Roberto el diablo* (1831), la que implique el comienzo del ballet moderno[[1]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn1" \o "): es decir, el ballet*moderno* propiamente dicho, que no nacerá como género independiente, sino como un elemento más de la *grand opéra* francesa, ese colosal tinglado que hemos intentado descifrar en un reciente artículo de reivindicación[[2]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn2" \o "). Así, del llamado “Ballet de las monjas malditas” de *Roberto el diablo*a las virtuosas y sofisticadas coreografías de Marius Petipa para el ballet imperial de San Petersburgo, apenas mediaran tres décadas de rápidos avances, avances que, bien mirado, no son sino perfeccionamiento y recapitulación de una realidad artística latente desde los tiempos de la antigua Grecia: la danza.

            Si insistimos en estas notas históricas no es tanto para remedar lecturas de manual como para ratificar un hecho no por archisabido menos pertinente: el grueso de la vida de Loïe Fuller transcurre en el siglo XIX. Esta hija de Terpsícore, nacida en 1862 y muerta en 1928, es también hija del siglo decimonónico, y como tal debe estudiarse -pese a su carácter vanguardista y rompedor-. El XIX: un siglo en el que la danza adquirirá en la escena renovado protagonismo, bien que a través del ballet romántico, que es la más pura expresión escénico-sinfónico-danzada del siglo, y que dará al repertorio obras duraderas e incansablemente repuestas, unas más, como *Giselle* y *Coppélia*, y otras menos, como *Don Quijote* o *Raymonda*, mas todas ellas eclipsadas por la memorable “trilogía de Tchaikovsky”[[3]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn3" \o "), que por otra parte representa el fruto más granado del género en el siglo, tanto en lo musical como en lo estrictamente coreográfico.

            No obstante, este perpetuo aburguesamiento de las formas, fue el desencadenante de una crisis: la que permitió la irrupción del modernismo, de la escena moderna en una palabra, entendida como reacción frente el teatro naturalista, que no obstante había dado al mundo una figura pronto insustituible: el director de escena. Mas no nos detendremos tanto en estos vericuetos previos a las consolidación de la escena moderna como en los resultados que se traducen en una estética. Así, la escena moderna aporta, en otras, las siguientes novedades: la idea de la obra escénica como obra de arte; la ruptura total con los presupuestos de la literatura, de los que hasta entonces la obra escénica ha quedado subordinada; la preocupación consiguiente por el concepto de puesta en escena… Todo ello no conducía sino a un concepto largamente meditado por el dramaturgo-compositor Richard Wagner, el mayor operista del siglo XIX: el de la “obra de arte total”.

            La idea de la obra de arte total no es sino la del espectáculo absoluto, totalmente atravesado, reconfigurado en una unidad sin fisuras. Un ejemplo característico de esta tendencia la encontramos en el ballet sin actores del futurista Giacomo Balla para *Fuegos de artificio*, la prodigiosa pieza sinfónica de Stravinski. Se trata de una muestra ejemplar en la que la música pura encuentra comunicación en la escena teatral, construyendo así un teatro de imágenes químicamente puro, claro anticipo de lo que en breve se denominará “la deshumanización del teatro”, un presupuesto cuya idea crucial no era otra que abolir la preponderancia de la figura del gran actor teatral, uno de los tópicos más visibles del teatro burgués, y lo mismo de la ópera desde el siglo XVIII, tiranizada por la vanidad de sus divas, de sus astros. Así, al tiempo que la figura del gran actor tiende a quedar en segundo plano, la cuestión del público pasa a ocupar un lugar cada vez más prominente. Todo esto supone fuertes mutaciones en la escena teatral, empezando por el tratamiento del espacio, que adquiere una nueva dimensión, así como diversas lecturas. Pero sobre estos aspectos trataremos, si procede, más adelante.

            Larga es la nómina de figuras que, de un modo u otro, contribuyeron a la consolidación de la escena moderna. Mas no es nuestro objetivo consignarlas aquí.

**II**

**LOÏE FULLER, UN SISTEMA DE LA DANZA**

*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*[[4]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn4" \o ")*.*

Isadora DUNCAN, *Mi vida*

Para Loïe Fuller la danza es, ante todo, la expresión corporal de la sensación. Sobre esta premisa, en apariencia simple, se fundamenta todo su sistema de la danza, que en realidad no es un *sistema* al uso en tanto que sistemático, puesto que parte de una dimensión intuitiva, netamente emocional, de la captación sensitiva de las armonías y melodías musicales, que no hacen sino dirigir y/o canalizar, por la vía estrictamente subjetiva de su autora/receptora, el (dis)curso impredecible de su danza, que más que expresión corporal en sí misma -de unas u otras sensaciones-, es obra de arte efímera, así como resultado/destilación de una serie de elementos técnicos que, como iremos desgranando, redefinen su complejo método artístico, su “sistema”.

            Fuller, antes que nada, es un fruto perfeccionado del espíritu del modernismo, mezcla audaz de diletantismo y entusiasmo. Su entidad reside precisamente en su acusada personalidad en un contexto tremendamente mudable, sometido a corrientes y vaivenes de gusto precipitados. De formación autodidacta, difiere enormemente de otras bailarinas por su virtual ausencia de virtuosismo, lo que no quiere decir que su método carezca de trabajo, al contrario, toda la fuerza de su estilo reside no tanto en sus evoluciones corporales como en lo que las rodea: una puesta en escena muy cuidada, básicamente sustentada en el novedoso trabajo con la luz, como veremos más adelante.

            Esta aparente ausencia de virtuosismo, en el sentido convencional del término, presenta una serie de características de estilo, que se traducen en una estética codificada. Frente a una Isadora Duncan, cuyo estética es simbolista por los cuatro costados (en esencia, su danza consiste en la creación-articulación de signos diáfanos), en Fuller la expresión se antepone al mero marco intelectual del asunto: no primaría tanto el pretexto, inane, como la pura expresión, contundente. Para ello, pues, no resulta tan necesario el virtuosismo técnico como la creación de atmósferas envolventes.

            No obstante, debemos acotar el trabajo de Fuller como algo más que un mero hito histórico en el devenir de la estética de la danza moderna: es una pionera, con todo cuanto ello implica, con sus pros[[5]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn5" \o ") y sus contras[[6]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn6" \o "). Pero, más aún, es la gran pionera de su arte en América. Tras sus pasos, innovadoras como Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Doris Humphrey, Martha Graham o Agnes De Mille, entre otras figuras, ensancharán los caminos de la danza, logrando consolidar los fundamentos de lo que hoy es la danza moderna. Como pionera, pues, el trabajo de Loïe Fuller presenta una sugestiva simplicidad, que básicamente puede reducirse a tres elementos constantes, codificadores de su estilo: la luz, el color y el movimiento, a los que cabría añadir un cuarto: la música; es decir: iluminación, paleta cromática y dinamismo. Estos tres elementos esenciales, interrelacionados en el espacio, adquirían entidad propia en un todo uniforme que Fuller entendía como traducción emotiva de una música determinada, preexistente, especialmente del repertorio clásico, con predilección por la música del romanticismo. Se trataba de expresar por medio del movimiento corporal -debidamente sublimado por las finas telas de sus ultraligeros trajes al vuelo- una serie de sensaciones profundas, inefables, que, bajo los efectos de la iluminación -dramatizados por el cromatismo oportuno-, conferían a su danza un carácter auténtico, de puro espectacular y vigoroso, casi expresionista en su más último sentido.

**1. Luz**

*La cuestión de la iluminación, de la reflexión, de los rayos de luz que caen sobre los objetos es tan esencial que no puedo entender cómo se le ha otorgado tan poca importancia (…) (a) la redistribución de la luz*[en los museos]*. Hay mil formas de distribuirla. Para que pueda satisfacer las condiciones deseadas, la luz debería ser llevada directamente a los cuadros y las estatuas en vez de que los alcanzara por casualidad.*

Loïe FULLER, “La luz y la danza”

La relación de Loïe Fuller con la luz se remonta a sus primeros logros importantes como artista de la danza, y muy en especial a la *Danza serpentina* (1891): no una luz del natural, ni directa ni arbitraria en su ubicación, sino determinada para un fin/objeto concreto, a medio camino entre la pura expresión y el ensueño de las fantasías oníricas. En palabras de Laurence Louppe: “movilidad de un cuerpo en la luz y las proyecciones[[7]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn7" \o ")”; o lo que es lo mismo, la luz eléctrica intencionalmente dispuesta/dirigida, esto es la pura antítesis de la iluminación escénica de los naturalistas; esta iluminación de Fuller lograba así efectos subyugadores, atmosféricos, mágico-oníricos en definitiva. Lo que hoy por hoy no es sino un recurso estándar, en Fuller adquiere el esplendor de los grandes precedentes, pero no tanto por el empleo del objeto en sí (la luz) como por las variantes a las que ésta es sometida como recurso expresivo (ángulos diversos [de la luz], accesorios, etc.). No obstante, no convendría olvidar que las novedades que Fuller aporta con respecto a la iluminación de la escena son más relativas de lo que podría parecer a simple vista: quince años antes, en Bayreuth, Richard Wagner ya había acometido una empresa más vigorosa en el proyecto de los efectos lumínicos diseñados para la tetralogía de *El Anillo del Nibelungo*(*Der Ring des Nibelungen*)[[8]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn8" \o "). Las repercusiones del primer Festival de Bayreuth en 1876, con unos 4.000 visitantes, entre ellos periodistas de todo el mundo, fueron considerables[[9]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn9" \o "), y no tanto por suponer el evento musical de la década, como por abrir nuevas líneas de investigación a diversas disciplinas escénicas, desde las referidas meramente a la técnica musical de la llamada “música del porvenir” hasta las concernientes al montaje teatral en todos sus frentes (lumínicos, sonoros, etc.).

            Por ende, el logro capital de Fuller en su tratamiento de la luz es su meditada, y muy sutil, distribución de ésta sobre su propio cuerpo, devenido pantalla que abarca la imagen, al tiempo que la recibe y anima por virtud del movimiento de sus ocultos brazos, que agitan los pliegues ondulantes de su volátil indumentaria. Así y como botón de muestra, para el más célebre pasaje del ballet *El amor brujo*, de Manuel de Falla, la “Danza del fuego”, Fuller hizo colocar un foco bajo sus pies[[10]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn10" \o "). De este modo no sólo se ganaba en expresividad, sino también en intensidad, pudiendo sintetizar toda la esencia del ballet en una escena determinada: en lugar de dibujar/expresar el “fuego de la pasión amorosa” en términos monótonamente literarios, Fuller destiló el efectismo potencial de esta pulsión aupándose en la luz, capaz de atravesar toda su humana figura, inundándola de “fuego lumínico”.

**2. Color**

*El color es luz desintegrada. Los rayos de luz, desintegrados por vibraciones, tocan uno y otro objeto, y esta desintegración, fotografiada por la retina, es siempre el resultado químico de cambios en la materia y en los rayos de luz. Cada uno de estos efectos es designado con el nombre de color.*

Loïe FULLER, “La luz y la danza”

Las ideas de Fuller sobre el color se comunican visiblemente con los nuevos movimientos pictóricos de su tiempo (impresionismo, expresionismo, fauvismo, etc.), en tanto que el último cuarto del siglo XIX y la primera década del XX marcan la época dorada y hegemónica del color sobre la muy académica línea. Los fastos de la pintura de historia, hasta entonces dominados por un Ingres o un Cabanel, serán progresivamente reemplazados por la vanguardia impresionista, con Monet y sus colegas al frente. Esta sensibilidad nueva por el color se notará, con no menor intensidad, en la música: salvo algunos valiosos precedentes como Weber o Berlioz, en los que el color ya era una realidad plena, el dominio del color puro, desnudo, alcanzará su más neta expresión con las obras simbolistas de Debussy, cuyo *Preludio a la siesta de un fauno* marca, por así decir, el punto y aparte que divide el siglo XIX (el siglo de Beethoven, de la gran estructura arquitectónico-sinfónica) del siglo XX, pleno de vaguedades, de abocetamientos, de formas libres y liberadas.

            Fuller, en cualquier caso, parte del color como de una prolongación de la luz desintegrada, es decir una combinación aditiva o sustractiva: sumando luz, toda mezcla es más clara que cualquiera de los colores que intervienen; restándola, en cambio, los colores secundarios son más oscuros que los primarios. La razón es netamente expresivo-musical, pues, como es sabido, los colores afectan al plano cognitivo de una forma inconsciente, produciéndonos ciertas sensaciones: pueden expresar temperatura, estados de ánimo, etc. Sobre esta base puramente expresiva construye Fuller su trabajo con el color.

            Los colores, dotados de música silenciosa, presentan, en el plano expresivo o psicológico, una serie de características que no estaría de más recordar.

            Así, el rojo es el más opaco y denso de los colores, estridente y chillón. Transmite fuerza, energía, pasión, prohibición. Lo encontramos en el vino, en la sangre, en el fuego; su calidez es ejemplar a este respecto, y Fuller hizo buen uso dominador de él -junto al amarillo y el naranja- en su “Danza del fuego”.

            El verde es el color de la naturaleza (plantas, musgo, jade) y el que mejor detecta nuestro cerebro. Es frío. Expresa esperanza, crecimiento y progreso.

            El azul es un color frío, claro y transparente, ya que se asocia al cielo o al agua. Expresa tranquilidad, inmensidad, relax. Fuller recurrió como dominador a él en su danza *El mar*, una de sus últimas producciones.

            Tanto el blanco, como el gris y el negro pertenecen a los colores acromáticos. El blanco, expresa pureza, luminosidad, higiene. El gris es la esencia de la neutralidad, y como color triste y apagado que es, no suele ser agradable para la vista; se asocia a lo mecánico y lo plomizo, y a la piedra. El negro no es sino la ausencia de luz y de color; para que sea elegante debe ser denso y profundo, expresando misterio, incluso miedo.

            El amarillo es el más transparente, brillante y luminoso de los colores, y en consecuencia expresa alegría, agresividad, riqueza; es cálido. El naranja, el más cálido de los colores, es un color rico y radiante, y uno de los más agradables para el ser humano; se asocia al calor y al fuego, así como a la luz del atardecer. Por último, el violeta, es un color muy esquivo y poco frecuente en la naturaleza, por ello es idóneo para captar atmósferas oníricas y extrañas, dado que presenta fuertes connotaciones religiosas y místicas.

            No obstante las intuitivas notas suscritas por Fuller, los estudios sobre la vinculación entre música y color adquirirán un consistencia más sistemática en la obras postreras del compositor ruso Alexander Scriabin, cuyas investigaciones sobre música y color serán sistematizadas en esta tabla, en la que cada color tiene relación directa con una nota determinada, y por consiguiente un número determinado de vibraciones por segundo define su cromatismo:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **COLOR** | **NOTA** | **VIBRACIONES POR SEGUNDO** |
| Rojo | *Do* | 256 |
| Violeta | *Do sostenido* | 277 |
| Amarillo | *Re* | 298 |
| Resplandor del acero | *Re sostenido* | 319 |
| Blanco nacarado y resplandor de luz de luna | *Mi* | 341 |
| Rojo intenso | *Fa* | 362 |
| Azul brillante | *Fa sostenido* | 383 |
| Anaranjado rosado | *Sol* | 405 |
| Púrpura | *Sol sostenido* | 426 |
| Verde | *La* | 447 |
| Resplandor del acero (se ignora por qué, como con re sostenido) | *La sostenido* | 469 |
| Azul nacarado | *Si* | 490 |

**3. Movimiento**

*Nuestro conocimiento del movimiento es casi tan primitivo como nuestro conocimiento del color. Decimos “postrado por la pena”, pero, en realidad, sólo prestamos atención a la pena; “transportado de alegría”, pero sólo observamos la alegría (…) no damos ningún valor al movimiento que expresa el pensamiento.*

Loïe FULLER, “La luz y la danza”

La cuestión del movimiento, que Fuller deja un tanto en esbozo, adquiere en el momento en que ésta escribe su manifiesto sobre *La luz y la danza*[[11]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn11" \o "), es decir en 1913, un relieve hasta entonces inusitado. En este sentido, será la vanguardia futurista la que mejor exponga/defienda una teoría del movimiento (entendido como dinamismo bruto, mecánico y/o robótico[[12]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn12" \o ")), y que tendrá repercusiones tanto en la danza y el ballet como en la música, la literatura y las artes plásticas. No obstante, veintidós años antes, en 1891, Fuller ya había presentado en el Casino Theater de Nueva York su celebérrima *Danza serpentina*, soberbia demostración del recurso del movimiento, bien que impulsado por la luz. Estas investigaciones tendrían continuidad en otras muchas danzas de la autora: *Danza violeta*,*Danza mariposa*,*Danza blanca*, etc.

**4. Música**

*En general, la música debería seguir a la danza. El mejor músico es el que permite que el bailarín dirija la música en vez de que la música inspire la danza. Todo esto nos viene probado por el resultado natural de los motivos que originalmente impulsaron a bailar a los hombres. Hoy en día estos motivos han sido olvidados, y ya no se considera que debería haber una razón para bailar.*

Loïe FULLER, “La luz y la danza”

En el sistema de Fuller, la música es -simplificando enteros- el fondo sonoro que acompaña a la danza. Pero ese fondo sonoro es más que un mero fondo sonoro: es, en cierto modo, el motor de la danza, el *alma* de la musa. La música, pues, actúa no sólo como generadora de emociones e impulsos, sino como principio catártico del hecho artístico en sí, de las consiguientes evoluciones de éste a través del cuerpo del bailarín, que deviene traductor de los contenidos emotivos y sensitivos que conlleva implícita la música. La danza, que para el espectador es una experiencia visual, para el bailarín (para Fuller en este caso) no es sino el proceso “traductor” de la música, que es el elemento desencadenante de las inminentes expresiones que en el bailarín despierta ésta. La subjetividad del traductor/bailarín será común divisa, aunque resulte bien obvio que un movimiento adagio propiciará en el bailarín un ritmo lento, al contrario que un allegro de danza desencadenará lo propio, esto es toda una variedad de saltos, de suspensión en el espacio. En palabras de Fuller: “¿Acaso no podemos expresar las sensaciones que la música despierta en nosotros, tanto un nocturno de Chopin como una sonata de Beethoven, un movimiento lento de Mendelssohn, uno de los *lieder* de Schumann o incluso la cadencia de una línea de poesía?[[13]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn13" \o ")”.

            Todos estos elementos (luz + color + movimiento + música), unificados en una síntesis maestra, confieren a la danza su verdad esencial, únicamente posible desde la propia autonomía de la danza en cuanto tal. Lo que en palabras de Fuller supone, en definitiva, la verdad de la danza[[14]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn14" \o ").

**III**

**CONCLUSIONES**

**1. Ante las fuentes primarias**

Llegados a este punto, no urge sino extraer algunas conclusiones personales sobre el alcance de la propuesta fulleriana.

            En primer lugar, debemos valorar positivamente el esfuerzo de la autora por trascender un medio más o menos periclitado, más o menos agotado. La llamada de la modernidad se tradujo, a través de su infalible instinto teatral, en un producto tan original como bello sin paliativos. La condición efímera, perecedera del espectáculo, minimizó hasta cierto punto sus repercusiones en el tiempo. Pero su influjo ha sido tan poderoso que todavía hoy se puede detectar en cualesquiera producciones artísticas, rastros del trabajo de Fuller. Sin ir más lejos, el año 2010, asistimos al estreno cinematográfico del documental musical *Flamenco, flamenco*, de Carlos Saura, un trabajo meritorio no tanto por su dominio técnico y estro artístico como por su carácter antológico. Nuestra sorpresa fue grande al advertir que uno de los números del filme era una pura imitación/homenaje a las danzas de Fuller, con un parecido extraordinario a la *Danza serpentina*, desde la vestimenta casi volátil, etérea, hasta los movimientos ondulantes de la bailarina, en una suerte de danza que, más que plagio de las análogas de Fuller, no parecía sino remedo, mejor que peor resuelto en un filme acaso desigual, pero brillante en el adocenado contexto del cine español actual.

            Otro problema, más espinoso si cabe que estos plagios inconfesos, es la conservación precaria de las fuentes visuales primarias: nos referimos a los rollos de película conservados en los que Fuller irrumpe con sus danzas, en especial la *Serpentina*, que hasta hoy es la única que ha defendido su pabellón como creadora. A la mediocre conservación de estos materiales, cabe añadir el problema de la emulsión de las cintas, por lo general coloreadas: esto supone que conservamos toscamente la evolución de los movimientos de la bailarina, pero no el color “real” tal y como deberíamos haberlo visto entonces. Como tampoco conservamos el movimiento “verídico”, puesto que al ser registrado por el cinematógrafo de entonces, no resulta fidedigno. Filmadas como fueron aquellas películas a 15 fotogramas por segundo (frente a los 24 actuales en el cinema/25 en la televisión), malamente podemos apreciar con exactitud el movimiento natural de Fuller en escena. Otro problema, en absoluto menor, es el que compete a la música, puesto que estos filmes, silentes como eran, no guardan consigo una columna sonora con el registro de la música, su exacta sincronización con la imagen. Con todo esto que apuntamos, podemos ratificar que las fuentes visuales primarias no nos dan sino una idea muy aproximada de la danza de Fuller, así tal y como se desplegaba en el espacio y en el tiempo.

            Tampoco las fuentes primarias escritas ofrecen una solidez real, dada su naturaleza a-sistemática, en cuanto en ellas no es posible, sino de modo muy superficial y aproximado, comprender el sistema fulleriano, puesto que no está sujeto a una estricta normatividad. Desde la propia escritura de su prosa, un tanto literaria y verbosa, desordenada y discontinua, hasta el gusto por la abstracción que domina sus descripciones, las indicaciones teóricas de Fuller se pierden, en ocasiones, en una vaguedad conceptual inevitable. Habrá que recurrir, por lo tanto, a las fuentes secundarias, debidas al empeño de otros estudiosos profesionales. El manifiesto “La luz y la danza”, en este sentido, adolece de una hipertrofia conceptual de la que carecen, por ejemplo, los escritos de Isadora Duncan, pese a ser bastante más poéticos y difusos que los de Fuller. Aunque, bien es verdad, el arsenal de dibujos, croquis y esquemas que hemos conservado de Duncan supera en mucho el legado gráfico que disponemos sobre Fuller.

**2. Notas críticas para una revisión**

Lo primero que cabría criticar del trabajo de Fuller -aunque no sea tanto una crítica como una observación más o menos evidente- es su mínima evolución a través del tiempo, su escasa capacidad de renovarse -de reinventarse, dirían hoy- a sí misma (algo que resulta común divisa, por ejemplo, en el arrollador arte de Isadora Duncan). Se diría que una vez ha logrado codificar su estilo (cuyos elementos recurrentes ya hemos comentado antes), se establece en éste repitiendo, con escasos matices, dichas constantes. Y aunque bien es verdad que en apenas tres lustros de trabajo sus logros no fueron escasos, no menos cierto es que desde su consagración hasta su despedida, el estilo de Fuller permanece inalterable, casi prefijado. ¿Miedo a renovarse, a no encontrar la aceptación otrora lograda? ¿Incapacidad propia para abolir fronteras y abrir nuevos caminos de investigación? ¿O tal vez mera quietud, satisfacción con los resultados ya logrados? La respuesta a esta cuestión queda abierta, tan abierta como sus escritos teóricos, en absoluto dogmáticos.

            Otro aspecto que podría someterse a crítica es la relativa monotonía de su sistema de la danza, puesto que, en líneas generales, su técnica se reduce a cuatro o cinco movimientos medulares, a los que cabe sumar algunas leves variaciones. Así, tras el visionado de algunos filmes, no tardamos en advertir que la danza de Fuller, tras dos o tres minutos de proyección, se agota en sí misma (algo que, por el contrario, no ocurre con Duncan, cuyo sistema de la danza libre, basado en la pura improvisación como eje de gravedad, exigía por parte del bailarín una perpetua renovación, ya fuera expresiva, ya terapéutica). Pero en Fuller, como decimos, los movimientos vertebrales -y con ellos las variaciones- resultan de lo más conservadores. Esta cualidad regular, estable, sume las danzas de Fuller, tras varios minutos de atenta observación, en una venerable monotonía que, sólo logra ser esquivada -y no siempre- en virtud de la brevedad de las danzas; por ende, es una miniaturista: gusta de franjas temporales breves en espacios bien acotados, cuya cuadratura no le induce sino a un espectáculo limitado/límpido, mínimo/diáfano (tan sólo trascendido en el celuloide por los trucos de montaje a los que han sido sometidas algunas de sus danzas).

            Puestos a rizar el rizo de la nota crítica -aunque siempre vertamos ésta de manera constructiva, sin ánimo destructor-, otro aspecto que se le podría achacar a Loïe Fuller, y que resulta producto de los dos previamente comentados, es su relativa falta de originalidad coreográfica, fruto de una imaginación limitada. Desde su posible narcisismo escénico, entendido como individualismo insistente (lo que se traduce en la ausencia de un cuerpo de ballet, con la intervención de uno o más bailarines en la escena junto a la propia Fuller), hasta la muy limitada gama de accesorios y vestuario, que no hacen sino recalentar las ideas germinales/esenciales. De haber aumentado en número de elementos humanos y técnicos sus danzas, ¿hubiera ganado acaso en expresividad y contundencia dramática, o meramente habría naufragado en una pirotecnia espectacular, tan superficial como poco comprometida? Nunca lo sabremos, pues su condición de autora comenzaba y acababa en ella misma.

**BIBLIOGRAFÍA**

Fuentes[[15]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftn15" \o ")

DUNCAN, I., *El arte de la danza y otros escritos*(ed. J. A. Sánchez), Akal, Madrid, 2003.

SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999.

Estudios y obras generales

ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid, 2004.

BARIL, J., *La danza moderna*, Paidós, Barcelona, 1987.

CHIPP, H. B., *Teorías de arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995.

EINSTEIN, A., *La música en la época romántica*, Alianza, Madrid, 2007.

FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2005.

LOUPPE, L., *Poética de la danza contemporánea*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011.

MARCO, T., *Historia cultural de la música*, Ediciones Autor, Madrid, 2008.

REBATET, L., *Una historia de la música. De los orígenes a nuestros días*, Omega, Barcelona, 1997.

RODRÍGUEZ SUSO, C., *Prontuario de musicología. Música, sonido, sociedad*, Clivis, Barcelona, 2002.

SALVETTI, G., *Historia de la música, 10*. El siglo XX, Primera parte, Turner, Madrid, 1986.

TRANCHEFORT, F.-R. (ed.), *Guía de la música sinfónica*, Alianza, Madrid, 2008.

ZAMACOIS, J., *Temas de estética y de historia de la música*, Idea Books, Barcelona, 2003.

[[1]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref1" \o ") ABAD CARLÉS, A., *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza, Madrid, 2004, pp. 69 y ss.

[[2]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref2" \o ") BIELSA ARBIOL, J. A., “Meyerbeer y la *Grand opéra*”, en *Pluma libre y desigual*, nº 100, Diciembre 2012, Zaragoza, pp. 4-9.

[[3]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref3" \o ") Trilogía que, como es bien sabido, integran esas tres obras punteras del canon del ballet romántico que son *El lago de los cisnes*,*La bella durmiente del bosque* y*Cascanueces*.

[[4]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref4" \o ") DUNCAN, I., *El arte de la danza y otros escritos*(ed. J. A. Sánchez), Akal, Madrid, 2003, pp. 9-10.

[[5]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref5" \o ") En una palabra: originalidad, que es suma -a menudo discutible- de novedad auténtica y oportunidad con posibles, y que de algún modo mueve el curso de las creaciones artísticas, literarias, etc.

[[6]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref6" \o ") Las limitaciones propias del trabajo de todo pionero, cuyos esfuerzos pronto se ven superados por sus mejores continuadores (no confundir con los epígonos e imitadores), más perfeccionistas y/o virtuosos, del mismo modo que, en el cine, Murnau superó a Griffith; en el ballet, Delibes eclipsó las obras de Adam; en la literatura, Dostoievski relegó a un lugar inferior a la figura ya de por sí colosal de Gogol; etc.

[[7]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref7" \o ") LOUPPE, L., *Poética de la danza contemporánea*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, p. 48.

[[8]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref8" \o ") Tetralogía integrada por *El Oro del Rin* (*Das Rheingold,*1853-1854), *La(s) Walkiria(s)* (*Die Walküre,*1854-1856), *Sigfrido* (*Siegfried,*1856-1871) y *El Crepúsculo de los Dioses* (*Götterdämmerung,*1869-1874).

[[9]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref9" \o ") Sirva, a título de curiosidad, la descripción suscrita por SCHONBERG, H. C., *Los grandes compositores*, Robinbook, Barcelona, 2007, pp. 358 y ss.

[[10]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref10" \o ") SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999, p. 47.

[[11]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref11" \o ") Sexto capítulo de su autobiografía *Quince años de la vida de una bailarina*.

[[12]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref12" \o ") Fue el escritor checo Karel Capek, en su obra teatral *R.U.R.*, el primero en acuñar la palabra “robot”; corría el año de 1920. No obstante, once años antes, Marinetti ya había hecho referencia a los robots sin denominarlos así en otra obra de teatro, *Elettricità sessuale*. Desde sus comienzos, el futurismo manifestó una fuerte atracción por el movimiento y las máquinas, desde las más simples (motores de explosión, brazos mecánicos, etc.) hasta las más complejas (cerebros electrónicos, robots antropomórficos, etc.). Las ideas del futurismo sobre la máquina tienen no obstante su principal precedente en el pensamiento del filósofo materialista francés Julien Offray de La Mettrie, en cuya obra más difundida, *El hombre máquina*, son abiertas varias líneas de investigación sobre las relaciones entre los vivientes y la materia, con un claro afán reduccionista. Así y todo, los futuristas interrelacionarán los vivientes y las máquinas en una idea de prolongación estética: seres humanos y animales, en fin, serán observados como engranajes, cual formas de desplazamiento. Esta idea, sin ser especialmente original, sí encuentra en el contexto de los futuristas un fuerte arraigo: desde el propio espacio envolvente (el entorno industrial de la Italia de comienzos de siglo) hasta las propias crisis del arte (herida de muerte por la fotografía, la pintura es cuestionada a través de las más variadas novedades técnicas), todo parece apuntar hacia una renovación desde dentro. Pero lo que sorprende no es tanto la máquina -y con ella la valoración del movimiento- como su irrupción en un espacio hasta entonces monótono. Lo que aproximaba a los futuristas hacia la máquina no era tanto la máquina en sí como la ausencia de máquinas en un espacio hasta hacía poco tiempo más o menos rural, más o menos mecánico-manual. La alteración del silencio era bienvenida, cual si de un fetiche se tratara. Bastaba un mero ruido procedente de la nueva máquina para sobredimensionarlo, exaltarlo, vindicarlo. Hoy, invadidos por doquier por el sonido de infinidad de máquinas intercambiables (vergonzantes montones de inminente chatarra), ya no somos sensibles a dicho fenómeno en tal medida: nuestra fascinación/excitación por la máquina no puede darse del mismo grado, sino más bien al contrario: el moderno, anulado por la máquina de puro instalada en su espacio habitable, la ignora (aunque no puede prescindir de ella).

[[13]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref13" \o ") SÁNCHEZ, J. A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999, p. 53.

[[14]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref14" \o ") Id., p. 52: “La música, sin embargo, debería apuntar una forma de armonía o una idea con pasión instintiva, y este instinto debería incitar al bailarín a seguir la armonía sin una preparación especial. Ésta es la verdad de la danza”.

[[15]](http://www.blogger.com/blogger.g?blogID=4915343755605335959" \l "_ftnref15" \o ") Apuntamos la fuente canónica, a la que no hemos tenido acceso, *Quince años de la vida de una bailarina*, así FULLER, L., *Fifteen years of a dancer’s life*, Herbert Jenkins, Londres, 1913.