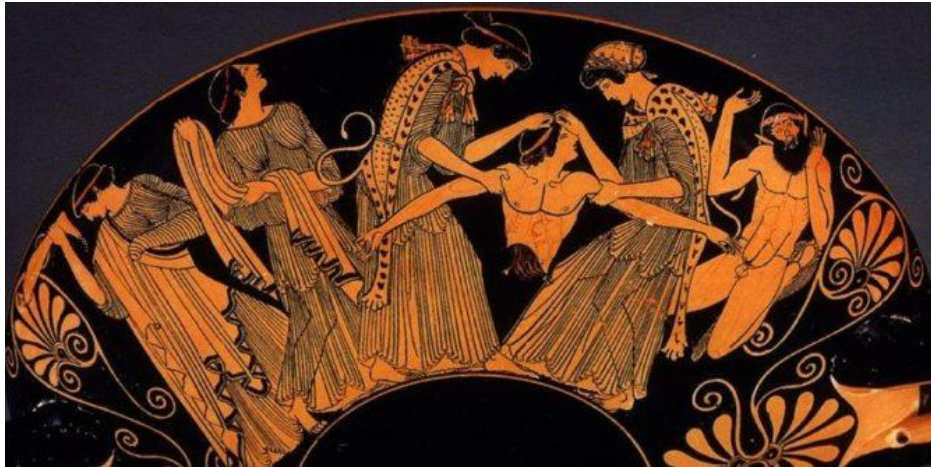


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

GRADO CONJUNTO (UPF/UAM/UC3M) EN FILOSOFÍA, POLÍTICA
Y ECONOMÍA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

El (re)descubrimiento del cuerpo: Friedrich Nietzsche e Isadora Duncan



Ana Beatriz Vidal González

Tutor: José Gaspar Birlanga Trigueros,

Co-tutor: Miguel Salmerón Infante

Junio, 2020

Declaración de responsabilidad y autoría

D^a. Ana Beatriz Vidal González con DNI 05461247N, estudiante del Grado en Filosofía, Política y Economía de la Universidad Autónoma de Madrid, realizado en el período 2016-2020,

DECLARO QUE: el Trabajo Fin de Grado denominado *El (re)descubrimiento del cuerpo: Friedrich Nietzsche e Isadora Duncan*, ha sido desarrollado respetando la propiedad intelectual (citando las fuentes bibliográficas utilizadas en la redacción de dicho trabajo), así como cualquier otro derecho, por ejemplo el de imagen que pudiese estar sujeto a protección del copyright.

En virtud de esta declaración afirmo que este trabajo es inédito y de mi autoría, por lo que me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo Fin de Grado y asumo las consecuencias administrativas y jurídicas que se deriven en caso de incumplimiento de esta declaración.

Y para que así conste, firmo la presente declaración en Madrid, a 23 de junio de 2020.

Fdo.:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Ana B', with a horizontal line drawn through it.

Resumen

El fin de esta investigación es hallar los núcleos de sentido comunes entre dos propuestas que marcaron el abandono definitivo del paradigma dieciochesco y la entrada en la contemporaneidad en sus respectivos ámbitos por su reivindicación de la corporalidad frente al egipticismo y el espíritu de pesadez: la genealogía de Friedrich Nietzsche y la danza libre de Isadora Duncan. Para ello, se evalúan tanto escritos originales de ambos como fuentes visuales que nos permiten reconstruir las coreografías de Duncan –siempre desde ciertas precauciones metodológicas que nos instan a huir del positivismo y comprender las fuentes tanto escritas como visuales en su pluralidad-. A partir de una primera definición del cuerpo como *physis*, se estudian las relaciones entre cuerpo y voluntad de poder, la formulación por parte de ambos autores de criterios fisiológicos para la crítica artística y el empleo de los mismos para la persecución de un nuevo arte que sirva como paradigma de salud frente a la decadencia de la ópera romántica y el ballet académico.

Abstract

The aim of this investigation is to find shared sense cores amongst two projects which signalled the definitive abandonment of 18th century paradigms and the commence of contemporaneity in their respective fields through their revindication of corporality against egipticism and the spirit of heaviness: Friedrich Nietzsche's genealogy and Isadora Duncan's free dance. To this aim, we examined both original texts from the two authors and visual sources which allowed us to approach Duncan's original choreographies –always keeping in mind a number of methodological precautions which guided us away from a positivist approach and towards understanding texts and other sources in their unavoidable plurality-. From a first definition of the body as *physis*, we studied the relationship between body and the will of power, the establishment of physiological criteria for art critique and the use of these for the creation of a new arte which is to be the paradigm of great health against the *décadence* of romantic opera and ballet.

Tabla de contenido

1. Introducción: por qué pensar el cuerpo	5
2. Marco teórico: lo dionisiaco – de la metafísica a la ciencia del cuerpo.....	6
3. Cuestiones metodológicas	9
4. Cuerpo y crítica genealógica	11
4.1. El cuerpo es <i>physis</i>	11
4.2. De la <i>décadence</i> en el arte	14
5. Cuerpo, danza y «gran salud»	17
6. El cuerpo legado.....	22
7. Conclusiones: aprender a danzar.....	24
8. Bibliografía.....	25
9. Anexo	28
9.1. Dibujos de José Clará	28
9.2. Secuencias de acuarelas de Abraham Walkowitz.....	29
9.3. Fotografías de Arnold Genthe.....	30

Mi Alfa y Omega es que todo lo pesado ha de volverse ligero, que todo cuerpo ha de hacerse bailarín, y todo espíritu, pájaro
(Nietzsche 2019, 580)

1. Introducción: por qué pensar el cuerpo

Según Nietzsche, la idiosincrasia de los filósofos es su «egipticismo»; ser filósofo es ser momia o sepulturero: identifican lo que es con lo que no deviene y excluyen, por tanto, todo lo que deviene y les aleja infinitamente de la verdad de lo que es – los sentidos, el cuerpo (Nietzsche 2002, 12). Este carácter es evidente en el racionalismo cartesiano y su afirmación vigoréxica del hombre-espíritu frente a la naturaleza y al cuerpo, colocado del lado del error, del engaño, del sueño. El legado de Descartes pervive en tanto que afirmación de la incompatibilidad del camino de la luz de la razón con el mundo natural de la apariencia, el *theatrum mundi*. Contra la naturaleza -adjetivada como terrible, y a la que pertenece el cuerpo- afirma su actitud prometeica y dirige todos sus esfuerzos a la matematización de la misma: “Y ahora que lo conozco [conocimiento verdadero de Dios], tengo el medio de adquirir una ciencia perfecta acerca de infinitud de cosas: y no sólo acerca de Dios mismo, sino también de la naturaleza corpórea, en cuanto ésta es objeto de la pura matemática, que no se ocupa de la existencia del cuerpo” (Descartes 1977, 59).

El cuerpo es, por tanto, objeto de condena, de exclusión, de rechazo; ha de reprimirse y dejar lugar al reinado de la conciencia, de la razón occidental. Mostrar el error que supone este rechazo y que se esconde en el corazón de toda civilización occidental y de sus sistemas de pensamiento es, efectivamente, piedra de toque de los dos proyectos que nos ocupan. En su labor, ambos reivindican al ser humano como cuerpo y nada más y, gracias a esta apuesta, abren el camino propio de la contemporaneidad, permitiendo a quienes les siguen abandonar por completo los paradigmas dieciochescos y su exclusivismo racionalista. Así pues, la presente investigación se guiará mediante dichas preguntas: en qué medida suponen la filosofía de Nietzsche y la danza libre una vuelta al cuerpo, alrededor de qué conceptos y prácticas se articula ésta y cuáles son los puntos de encuentro entre ambas disciplinas en éste objetivo común; y el interés en responderlas se halla precisamente en la posibilidad de formular, a través de sus hallazgos, un hacer filosófico que no sea el de la momia y el sepulturero sino que afirme valientemente la vida en su azaroso devenir.

2. Marco teórico: lo dionisiaco – de la metafísica a la ciencia del cuerpo

La pregunta por el cuerpo está enmarcada, de forma inevitable para los dos pensadores que nos ocupan, en la pregunta por la vida. Si nos fijamos en el caso de Nietzsche (1844-1900), podemos observar que, a pesar de existir un cambio de rumbo muy evidente en su pensamiento a partir de 1876, la vida como interrogante unifica toda su producción filosófica. Lo hace, además, a través de la figura de Dioniso: lo encontramos, enfrentado y derrotado por Sócrates, como cuestión crucial de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1872) y lo volvemos a encontrar, esta vez contra el «Crucificado», en la última línea del último apartado de *Ecce homo* (1888). Dioniso, por tanto, como símbolo del enigma de la vida, atraviesa de principio a fin la obra nietzscheana. Esta continuidad lo define, según Isaiah Berlin, como pensador-erizo en lugar de como pensador-zorro, distinción basada en un fragmento del poeta Arquíloco que reza: «muchas cosas sabe el zorro, pero el erizo sabe una sola y grande» (Berlin 1992, 69-70). Mas este enigma recibe dos respuestas distintas que marcan sus dos etapas: la metafísica de artista y la genealogía (seguida por una filosofía del porvenir inconclusa con el abandono de *La voluntad de poder (Der Wille zur Macht)* (1888).

La filosofía de juventud –a la que también pertenecen las *Consideraciones intempestivas* (1873-1876)-, claramente influida por la metafísica de la Voluntad schopenhaueriana y la ópera romántica de Wagner, estudia la tragedia griega desde su origen hasta su ocaso para defender la superioridad de dicha cultura trágica frente a la socrático-alejandrina (racionalista) en virtud, precisamente, de su substrato metafísico y, consecuentemente, la imposibilidad de fundar la cultura en el mito de la razón. Mas en 1876 llega la ruptura, escenificada durante la celebración del primer Festival de Bayreuth, y que dará a luz a un libro que es el «monumento de una crisis»: *Humano, demasiado humano* (1878). Con éste, Nietzsche inicia su «segunda navegación» (*deúteros ploûs*), término proveniente del *Fedón* y que en su sentido literal alude a la navegación a fuerza de los remos por la falta de viento adecuado, lo que le confiere su sentido figurado de un camino subóptimo que requiere de un mayor esfuerzo a cambio de mayor seguridad (García Gual 1986, 108). Schopenhauer y Wagner son sustituidos por los moralistas franceses –Montaigne, La Rochefoucault, de la Bruyère- así como por textos científicos de diversas disciplinas. Inicia así la crítica genealógica de la civilización y de la moral que, comprendiendo cada fenómeno como “la entrada en escena de las fuerzas; es su irrupción, el movimiento de golpe por el que saltan de las bambalinas al teatro, cada una

con el vigor y la juventud que le es propia” (Foucault 1979, 12-16), comprende que “todo ha devenido; no hay *datos eternos*, lo mismo que no hay verdades absolutas” (Nietzsche 1996, 44). De esta forma, sienta las bases para una compleja fenomenología del poder donde la «pasión de dominio» será la fuerza o instinto fundamental (Montinari 1999, 108-109).

Este viraje se refleja también, evidentemente, en la pregunta por el arte, pues el arte se nos muestra como vida y la vida como arte –por ello, la estética nietzscheana ha de buscarse entreverada en todos sus escritos-. En el primer periodo, lo que se da es una justificación estética de la existencia: la realidad de la vida es insoportable, no se puede afirmar, con lo que la función del arte es precisamente representar la vida como algo bello a lo que sí podamos decir sí. En el estado de embriaguez que produce la *triunica choreia* (poesía, música, danza), el hombre se transforma en sátiro y pierde su identidad uniéndose a la naturaleza, celebrando así el Uno primordial donde las contradicciones se resuelven (de Santiago Guervós 2004, 512). Es clara, por tanto, la influencia de Schopenhauer en su consideración de la voluntad como fondo irracional del mundo –al que no es posible, por tanto, acceder mediante estrategias racionales como el lenguaje- mas, mientras que su maestro consideraba el arte como un bálsamo o consuelo acorde a su pesimismo, para Nietzsche es, ya desde el comienzo, afirmación del mundo y de la vida, sobreabundancia gozosa. De nuevo nos encontraremos, por tanto, con una inquietud común cuando, tras adoptar una posición perspectivista, su estética se transforme en una «fisiología del arte». Aquí veremos como la afirmación de la vida mediante el arte se despoja de los restos metafísicos y, en su lugar, se une al cuerpo, hilo que nos conducirá de la crítica del arte socrático y romántico a la función medicinal de la danza.

Duncan (1877-1927), quien comienza a bailar con seis años, ha atraído el interés de las generaciones posteriores principalmente por su biografía, pues además de los múltiples sucesos trágicos que la rodean, fue un personaje excepcional en su defensa del amor libre y de la emancipación de la mujer, su concepción de la maternidad y su crítica de la civilización occidental y filiación revolucionaria. Aún más excepcional si se tiene en cuenta el clima en que comienza su carrera: un acusado puritanismo protestante caracterizaba su América natal, dictando un absoluto rechazo al cuerpo –especialmente al de la mujer- y a sus necesidades y extendiendo su censura hasta la danza, que no adquiriría reconocimiento como arte en este continente hasta mediados del siglo XX –gracias a otras dos mujeres pioneras, Graham y Humphrey- (Abad Carlés 2018, 280). No obstante, se ha prestado menos atención a su igualmente revolucionaria concepción de la

danza y a los escritos y conferencias que dejó sobre lo que ella llamaba «la danza del futuro». Esto puede fácilmente deberse a que, a pesar de sus constantes intentos por fundar una escuela –que acabaron, las más de las veces, con la bancarrota- Duncan nunca codificó su técnica, lo que dificultó la creación de una línea filial que preservase y continuase su obra más allá de sus discípulas directas, las «Isadorables»; no dejó un legado en sentido estricto –aunque habremos de revisar esta afirmación más adelante-.

También es cierto que no es una pensadora sistemática, ni tampoco pretende serlo. Autodidacta, emprende por su cuenta la lectura de los grandes de la filosofía alemana – Kant, Schopenhauer, Nietzsche- y en sus memorias señala que tras la lectura de *Así habló Zaratustra* (1885) se adscribe sin reservas a sus postulados y a su estilo, como muestran sus escritos en forma de aforismos; mas también ensalza en sus escritos la ópera wagneriana. Confiesa: “mi alma era como un campo de batalla donde Apolo, Dionysos, Cristo, Nietzsche y Ricardo Wagner se disputaran el terreno” (Duncan 1989, 165). A éstas, se les unen muchas otras influencias: musicales –bailó sobre todo piezas de Gluck, Mendelssohn, Chopin, Schubert y Debussy-, literarias –esencialmente poéticas, de la mano de Shelley, Keats y, sobre todo, Walt Whitman-, plásticas (pintura y escultura – Rodin, pero sobre todo las vasijas y bajorrelieves griegos-) pero también no artísticas, como el darwinismo, influencia que comparte con Nietzsche y que le llega de la mano del naturalista Ernst Haeckel. Este eclecticismo diluye la coherencia de sus teorizaciones pero, a cambio, construye un movimiento mucho más rico. Como apunta Soledad Puértolas, “interpretar sus teorías acerca de la vida, del amor, del deseo, del arte, no es una tarea que pueda llevarse a cabo según un esquema preconcebido. No es una mujer dogmática ni coherente. Podríamos acumular adjetivos para caracterizarla: vitalista, idealista, puritana, mística –algunos de ellos aparentemente contradictorios-. [...] Las contradicciones, de todos modos, son más aparentes que reales” (Puértolas 1989, 13). Y es que si atendemos al testimonio de sus danzas y no de sus escritos, podremos comprobar que éstas tienen mucho más que ver con la fisiología, es decir, con la escucha del cuerpo y la *physis*, que con la metafísica. Son precisamente sus movimientos los que nos permiten apreciar apropiadamente la magnitud de la influencia nietzscheana en la danza libre y las múltiples semejanzas entre sus concepciones del cuerpo, así como su carácter de ruptura con el ballet del XVIII y su idiosincrasia propiamente contemporánea.

La voluntad de este trabajo, por tanto, es enmarcarse en las investigaciones existentes acerca de las relaciones entre danza, cuerpo y vida en la obra de Nietzsche, contribuir al estudio de la «danza del futuro» poniendo en valor las innovaciones artísticas

que introdujo Duncan –sin que éstas queden eclipsadas por el mito de su personaje- y examinar un campo muy fecundo pero, por el momento, prácticamente inexplorado – el de las relaciones entre las obras de ambos. Para ello, se estructurará en dos partes que explorarán, respectivamente, la función crítica y la función terapéutica de la atención al cuerpo. Mas, antes, hemos de tomar algunas precauciones metodológicas.

3. Cuestiones metodológicas

Una investigación de carácter teórico-conceptual como ésta se origina, principalmente, a partir de los intereses propios del investigador, quien delimita el tema de estudio según sus capacidades y preferencias. Además, su comprensión de dicho objeto, así como de los conceptos que intervengan en la investigación y el tipo de lógica empleada en la misma estarán condicionados por su pertenencia a un contexto espaciotemporal, cultural y lingüístico determinado. Su pensar es, por tanto, un pensar finito, situado, particular. Así pues, el principio que oriente la investigación no podrá ser la «objetividad», tal y como pretende la escuela positivista, sino la «intersubjetividad», es decir, la reflexión racional y lingüística que se realiza en un ámbito de comunidad de vida y de cultura (Rivera de Rosales 1994, 18). Mas aun tomando conciencia de la posición limitada en que se origina todo diálogo filosófico, el resto de la investigación no queda exento de dificultades. A la hora de revisar la literatura existente acerca del tema de estudio y buscar bibliografía pertinente, tanto textos fuente como secundarios, se realiza una actividad de lectura que encierra más complejidad de la aparente. Ortega problematiza muy acertadamente el «leer» en su *Comentario al Banquete de Platón*:

Leer, leer un libro es, como todas las demás ocupaciones propiamente humanas, una faena utópica [...] Así, «leer» comienza por significar el proyecto de entender plenamente un texto. Ahora bien, esto es imposible. Sólo cabe, con un gran esfuerzo, extraer una porción más o menos importante de lo que el texto ha pretendido decir, comunicar, declarar, pero siempre quedará un residuo «ilegible». Es, en cambio, probable que mientras hacemos ese esfuerzo leamos, de paso, en el texto, esto es, entendamos cosas que el autor no ha «querido» decir y, sin embargo, las ha «dicho», nos las ha revelado involuntariamente, más aún, contra su decidida voluntad. Esta doble condición del decir, tan extraña y antitética, aparece formalizada en dos principios de mi «Axiomática para una nueva Filología» que suenan así: 1.- Todo decir es deficiente -dice menos de lo que quiere. 2.- Todo decir es exuberante -da a entender más de lo que se propone (Ortega y Gasset 2017, 751).

Se trata, por tanto, de devolver al texto su acepción de «tejido», como una polifonía de voces que se entretejen y cuyo sentido no puede cerrarse sino que, más bien, se abre constantemente (Kristeva 1992). Es importante aquí la noción de intertextualidad – introducida por el postformalista ruso Mijail Bajtin-. Ésta pretende “devolver a cada texto

no su individualidad, sino su juego, recogerlo –aun antes de hablar de él- en el paradigma infinito de la diferencia” al entender que, por un lado, el texto no es punto de acceso a un modelo único y último según una lógica inductiva sino “entrada a una red con mil entradas” puesto que “todo significa sin cesar y varias veces”, y que, por el otro, “ese «yo» que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde)” (Barthes 2005, 450-456). Así pues, los textos recabados y empleados en la presente investigación se toman consecuentemente con estas precauciones metodológicas, sin pretensión de objetividad y universalidad, de cerrar un sentido único.

Mas en este caso no ha bastado con la labor de ratón de biblioteca: estudiar la danza de Isadora no se puede limitar, evidentemente, a leer sus escritos, aunque éstos sean una fuente importante para reconocer sus influencias y temáticas. Por desgracia, no se conserva un registro cinematográfico que nos permita comprobar, de primera mano, la naturaleza de sus movimientos; sin embargo, poseemos cuatro tipos de fuentes primarias –fuentes documentales del momento con materia prima informativa y original (Romanos de Tiratel 2000)- que nos permiten aproximarnos verazmente a dichas danzas. En primer lugar, existe un archivo fotográfico que retrata a Duncan tanto en su estudio, mayoritariamente junto a sus alumnas, como sobre el escenario en el transcurso de sus representaciones. Gracias a éstas, conocemos no sólo la forma de sus movimientos, sino también las escenografías que empleaba (tanto la disposición como los decorados) y sus vestuarios, ambos aspectos muy relevantes de su danza. Destaca sobre todo la extensa obra de Arnold Genthe, relevante fotógrafo germano-estadounidense que capturó también a otras grandes figuras de la danza de principios del siglo XX como Anna Pavlova o Ruth St. Denis. El archivo fotográfico se complementa admirablemente con el siguiente tipo de fuente: los dibujos y acuarelas. Éstas aportan una sensación de dinamismo y una expresividad de la cual carecen las fotografías y que nos permiten acercarnos más a lo que era una representación en vivo de la Duncan; a cambio, evidentemente, se cede cierto realismo y fidelidad. De los múltiples artistas a los cuales inspiró la danza libre, cabe resaltar las xilografías y dibujos a lápiz que realizó Gordon Craig durante la época que fueron pareja y, sobre todo, los dibujos a tinta del escultor José Clará y las series de acuarelas de Abraham Walkowitz. Finalmente, encontramos los testimonios de testigos directos de sus actuaciones, que constan de dos clases: las reseñas elaboradas por críticos de arte –sobre todo de música, pues la danza no contaba generalmente con especialistas- para periódicos generalistas como el *Boston Transcript* o el *New York Herald*, y las

declaraciones de su nutrido público de artistas, entre el que se encuentran sus discípulas junto a personalidades del teatro, la música, la literatura y la danza. Este tipo de fuentes nos proporcionan, por lo general, descripciones de los movimientos realizados por la bailarina intercaladas con el recuerdo del impacto que éstos producían en el espectador. Teniendo en cuenta que entre dichos espectadores se encontraban futuras eminencias del ballet neoclásico y de la danza moderna como Michel Fokine, Marta Graham, George Balanchine o Frederick Ashton, resultan especialmente útiles para ponderar la influencia que Duncan tuvo en el desarrollo posterior de la danza. En cuanto al tratamiento e interpretación de estas fuentes, las precauciones metodológicas expresadas anteriormente han de mantenerse: la lectura de una pieza artística, como una fotografía o una acuarela, no puede pretenderse tampoco única y universal, menos aún teniendo en cuenta el lapso de tiempo que separa la mirada de su creador y de su lector. Aceptando, por tanto, las deficiencias inherentes a toda investigación filosófica, adentrémonos ya en el grueso de la cuestión que nos ocupa.

4. Cuerpo y crítica genealógica

Tanto para Nietzsche como para Duncan, la atención al cuerpo tiene en primer lugar un valor de crítica, de desescombros, genealógico: es el camino para liberarse de las convenciones de la metafísica y moral occidental y socavar sus cimientos antes de poder construir una filosofía o una danza del futuro. Para comprender esto, debemos primero atender a la definición de «cuerpo» de Nietzsche, que Duncan recoge de su lectura.

4.1. El cuerpo es *physis*

Lo primero que es preciso aclarar es que, a pesar de hablar en términos de «fisiología», la concepción del cuerpo nietzscheana no tiene nada que ver con la ciencia positivista homónima, es decir, con la observación y medición de condiciones biológicas externas y objetivables; en lugar de la biología debemos pensar desde la genealogía y la física de la voluntad de poder. De esta forma podremos comprender el cuerpo como base hermenéutica de la crítica de los valores (Sánchez Meca 2002, 107). En este sentido afirma que el cuerpo es *physis*, literalmente lo que crece o brota: no se trata de una unidad estable sino de una pluralidad de fuerzas, es decir, de una pluralidad de voluntades de poder que se traduce en estados corporales creativos en virtud de sus dos instintos artísticos, el apolíneo y el dionisiaco. Y es que es conveniente recordar que la voluntad de potencia es la forma –que no la unidad de fondo, como era la voluntad schopenhaueriana– del mundo y de todo lo vivo:

¿Y sabéis también qué es para mí «el mundo»? ¿He de mostrároslo en mi espejo? Este mundo: una enormidad de fuerza, sin comienzo, sin fin; una cantidad fija, férrea de fuerza, que no se hace mayor ni menor, que no se consume sino que sólo se transforma, invariablemente grande en cuanto totalidad; una economía sin gastos ni pérdidas pero asimismo sin crecimiento, sin entradas; [...] acumulándose aquí y al mismo tiempo disminuyéndose allí, un mar de fuerzas borrascosas anegándose en sí mismas, transformándose eternamente, regresando eternamente, con inmensos años de retorno, con un flujo y reflujo de sus formas que arrastra en su impulso de las más simples a las más complejas, de lo más quieto, rígido, frío a lo más ardiente, indómito y autocontradictorio [...] bendiciéndose a sí mismo como aquello que ha de regresar eternamente, como un devenir que no conoce ni saciedad ni hastío ni cansancio: – este mi mundo dionisíaco del crearse-a-sí-mismo-eternamente, del destruirse-a-sí-mismo-eternamente, este mundo-misterio de los deleites dobles, este mi más allá del bien y del mal, sin objetivo, a no ser que lo haya en la dicha del círculo, sin voluntad, a no ser que un anillo tenga una buena voluntad para consigo mismo. – ¿Queréis un nombre para este mundo? ¿Una solución para todos sus enigmas? ¿Una luz también para vosotros, los más ocultos, los más fuertes, los más impasibles, los más de medianoche? ¡Este mundo es la voluntad de poder – y nada más! ¡Y también vosotros mismos sois esta voluntad de poder – y nada más! (Nietzsche 2010a, 831).

Esa «inexhausta y fecunda voluntad» se opone a la voluntad de verdad de los «sapiéntísimos», que para Nietzsche es en realidad “voluntad de volver pensable todo lo que existe” (Nietzsche 2011, 197), es decir, de construir ficciones lógicas y conceptuales, como el bien y el mal, que se presentan como hechos independientes al sujeto y cuya verdad sería accesible mediante la conciencia.

Mas, si comprendemos el mundo justamente como voluntad de poder, no es la conciencia sino el cuerpo quien «interpreta»: las ideas no son más que transposiciones superficiales de la relación entre mundo y cuerpo. Esto no debe comprenderse a la manera romántica, es decir, como si pudiese darse, entonces, la sensación pura, no mediatizada por las construcciones conscientes, que nos diese acceso a la verdad del mundo. No es así porque lo que implica la noción de voluntad de potencia es, precisamente, la abolición de la oposición entre esencia y apariencia y la afirmación del mundo únicamente como devenir. Así pues, no existe una inmediatez de lo real a la que acceder, ni siquiera a esa dinámica de fuerzas descrita ya que, como advertíamos, esta es forma (hermenéutica) y no fondo –lo cual implica, además, que ha de ser tratada por la estética, pues ésta se ocupa de las formas-. «Interpretar» significa, por tanto, “imponer una dirección, plegar a una nueva voluntad un sistema de reglas que no tiene significación en sí mismo” (Foucault 1979, 18), con lo que toda fuerza es, realmente, determinada, configurada por nuestros juicios y perspectivas «in-corporadas». Al afirmar que es el cuerpo el que interpreta, Nietzsche está reconociendo el cuerpo como “construcción hermenéutica y formación de

poder”: tras cada representación de la conciencia existe una pluralidad de impulsos fisiológicos, relativos a un acto de fuerza, en virtud de los cuales “es siempre el cuerpo quien piensa y decide” (Sánchez Meca 2002, 114).

Paralelamente, cuando Duncan afirma que es necesario recuperar el movimiento natural del cuerpo no está empleando una noción de «naturaleza» rastreable en las ciencias naturales positivistas. Así lo atestiguan los calificativos que le dedica al jazz: “me parece monstruoso que alguien crea que el ritmo del jazz expresa a América. El ritmo del jazz interpreta el salvajismo primitivo [...] Y esta danza [la danza del futuro] no tendrá la inane coquetería del ballet ni la convulsión sensual del negro” (Duncan 1989, 355-356). Esa naturalidad del movimiento que habría que recuperar, por tanto, no tiene nada que ver con el cuerpo salvaje o primitivo; es decir, no se basa en la observación y mímica de los movimientos animales –no condicionados por la civilización y la cultura- sino en la creación de un movimiento nuevo acorde con una noción muy concreta –culturalmente construida a partir de diversas fuentes teóricas- de naturaleza. También en esta clave hay que leerla cuando afirma: “mi primera idea del movimiento y de la danza me ha venido seguramente del ritmo de las olas. Nací bajo la estrella de Afrodita – Afrodita, que nació también del mar” (Duncan 1989, 26); la belleza que encuentra en las ondulaciones del mar, de las nubes o de los árboles no tiene tanto que ver con estos elementos naturales como con un ideal estético de fluidez. En este sentido, «naturaleza» es realmente “una abreviatura metafórica de Duncan para un paquete compacto de ideales estéticos y sociales: desnudez, infancia, el pasado idílico, las líneas fluidas, salud, nobleza, libertad, simplicidad, orden y armonía” (Daly 1995, 89). Consecuentemente, el cuerpo es el lugar alegre de la naturaleza (así entendida), como ilustra poéticamente la fotografía (doble exposición) de Genthe (ver anexo), donde el cuerpo de la bailarina se confunde con el bosque. Asimismo, el ser humano es enteramente cuerpo y nada más: es éste quien posee “los atributos que la metafísica reservaba al alma, es decir, el cuerpo piensa, elige, juzga, interpreta, crea valores, siente, imagina” (de Santiago Guervós 2004, 485).

A raíz de las consideraciones anteriores, Nietzsche distingue entre la «gran razón» y la «pequeña razón». Así se interpela a los «despreciadores del cuerpo»: “El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor. / Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, hermano mío, a la que llamas ‘espíritu’, un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón. / Dices ‘yo’ y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer, – tu cuerpo y su gran razón: esa no dice yo, pero hace yo”

(Nietzsche 2011, 78). Es, por tanto, esta gran razón (el cuerpo) la que debe tomarse como principio fundamental del valor, lo que equivale a decir que todo valor ha de juzgarse contra la voluntad de poder que exprese. Y, como expresábamos al comienzo, la voluntad de poder, en virtud de los instintos apolíneo y dionisiaco, es inherentemente creadora: lo que más quiere, su más ardiente deseo –dice Nietzsche- es crear por encima de sí; y cuando no es capaz de hacer lo que más quiere, quiere morir, apartarse de la vida y hundirse en su ocaso (Nietzsche 2011, 80). Lo que nos está ofreciendo aquí es un criterio *fisiológico* para juzgar, entre otras actividades, el arte: cuando éste vaya en contra del cuerpo, cuya razón es la de la voluntad de poder, será un arte decadente, enfermo, una línea descendente de vida; cuando vaya acorde al mismo, será salud, línea ascendente de vida. Es así como se fragua una «fisiología del arte» donde el cuerpo aparece como estatuto hermenéutico del mismo y que opera como recuperación antimetafísica de la metafísica de artista dionisiaca: la estética es ahora una investigación acerca de “los estados y los procesos corporales y de los instintos y causas que los provocan” (de Santiago Guervós 2004, 481). Estos mismos criterios recoge Duncan en su crítica del ballet: “la nueva escuela de danza debería comenzar con aquel movimiento que esté en armonía con y que desarrolle la más alta forma del cuerpo humano” (Duncan 2008, 60); es decir, la coherencia con el cuerpo es el primer y único criterio estético.

4.2. De la *décadence* en el arte

En esta recuperación de la filosofía dionisiaca dentro de una estrategia antimetafísica, Nietzsche recupera el concepto de embriaguez mas no como olvido y renuncia de sí sino como estado corporal para la creación, nacido siempre de la exuberancia y sobreabundancia de vida –apolíneo y dionisiaco serán aquí tipos de embriaguez-. Cuando el arte no nazca de este estado corporal, sino del histerismo, será en realidad una forma de degeneración y decadencia, y provocará alteraciones somáticas negativas en sus receptores. “Un molesto sudor me invade. Mi buen humor desaparece [...] Respiración irregular, trastornos circulatorios, irritabilidad extrema acompañada de coma” (Nietzsche 1977, 903-906): éstos son los efectos que, según Nietzsche, le provoca la música de Wagner, mientras que la «perfecta» ópera de Bizet es ligera y no le hace sudar. Lo que observamos, por tanto, es que los criterios de refutación del arte wagneriano son literalmente fisiológicos: un arte que tiene al cuerpo en contra conlleva la desaparición de las condiciones de salud y es, por tanto, una forma artística enferma. De forma similar basa Duncan su enemistad con el ballet: la obligación –que adjetiva como

«inquisitorial»- de mantenerse sobre las uñas de los pies y cubrirse con medias rosas resulta en que “todas las grandes bailarinas de ballet son mujeres menudas, de miembros pequeños” mientras que el cuerpo de un espíritu libre ha de ser ágil, fino y de largas piernas (Duncan 1989, 356); es más, “bajo las faldas y bajo las medias están bailando músculos deformados. Miren aún más allá: debajo de los músculos hay huesos deformados. Un esqueleto deformado está bailando ante ustedes” (Duncan 2008, 57). Vemos aquí ejercida, por tanto, la capacidad del cuerpo de pensar y juzgar; un juicio que sólo posteriormente puede ser racionalizado, llevado a la conciencia (a la pequeña razón). Para Heidegger, “dejar el arte en manos de la fisiología parece ser como rebajar el arte al nivel del funcionamiento de los jugos gástricos” (Heidegger 2000, 96), mas, en realidad, no se trata de la disolución de los juicios estéticos en apreciaciones biologicistas sino de rehuir la estética idealista –que considera que el arte puede representar la esencia eterna y perfecta de las cosas- y devolver a la producción artística su lugar como expresión de la *physis*.

Lo que nos indican, por tanto, estos juicios fisiológicos es que el arte romántico así como el ballet nace de una *physis* enferma y decadente cuyo estado propio no es, como decíamos, la embriaguez sino el histerismo. Lo característico de este estado es el miedo y la inseguridad: miedo, sobre todo, al dolor y al sufrimiento que no es capaz de comprender en su indisoluble vínculo con el placer y la creación. El arte moderno, que para Nietzsche culmina en Wagner, indica su debilidad en la representación exagerada y excesiva del dolor. Y la forma musical de ésta es la melodía infinita (línea melódica sin regreso a un estribillo o repetición variada del mismo tema sino evolución constante de la misma moldeada con arreglo a los *Leitmotiv* de la narración (García 2016): para Nietzsche, esta fórmula expresa la incapacidad de dominar el caos pulsional, de controlarlo autónomamente sometiénolo a una ley o, lo que es equivalente, la incapacidad de crear. Ante la imposibilidad de dominar, el arte romántico recurre a la tiranización, es decir, emplea el exceso y la hipérbole como estimulante artificial de los nervios enfermos, como compensación del agotamiento y el desaliento. Como señala Sánchez Meca, el término *Erschöpfung*, agotamiento, significa fatiga pero también incapacidad de crear –*schöpfen*- (Sánchez Meca 2002, 126). No hay creación de formas, es decir, actividad artística, sino unificación burda y violenta; es, por tanto, una debilidad que aparenta fuerza: “El arte moderno como un arte de la tiranía. Una lógica de la nivelación, grosera y resaltada con fuerza [...] Cerrada en las líneas, una multiplicidad

salvaje, una masa exuberante frente a la cual los sentidos se desparraman; la brutalidad de los colores, de la materia, de los deseos” (Nietzsche 2010b, 309).

También el ballet académico, consolidado de la mano de Petipa y su ballet Bolshói, es expresión de un debilitamiento de fuerza y no de su afirmación, que visualmente se expresa mediante su estatismo –su movimiento es el encadenamiento de poses baldías. Así lo expresa Duncan:

La escuela de ballet actual, que lucha vanamente en contra de las leyes naturales de la gravedad o de la voluntad natural del individuo, y que trabaja en desacuerdo en su forma y movimiento con la forma y movimiento de la naturaleza, produce un movimiento estéril que no engendra ningún movimiento futuro, sino que muere en cuanto es hecho [...] es una expresión de degeneración, de muerte en vida. Todos los movimientos de nuestra moderna escuela de ballet son movimientos estériles porque son innaturales: su propósito es crear la ilusión de que la ley de la gravedad no existe para ellos (Duncan 2008, 56).

Esto se debe a que, según la teoría del movimiento mayormente aceptada por las escuelas de ballet del momento, el origen del mismo se encontraba en la base de la espina dorsal, haciendo de la columna la línea principal. De esta forma se define una única dirección del movimiento: la verticalidad. Asimismo, el imaginario del ballet romántico, mantenido por Petipa, refuerza esta direccionalidad: la bailarina ha de ser un ente etéreo, a servicio de lo cual se crea la técnica centrada en la elevación y, sobre todo, el trabajo *en pointe* – su función primigenia era hacer ver que las bailarinas, en el papel de seres feéricos, flotaban sobre el escenario- (Abad Carlés 2018, 91). Los movimientos nacidos artificialmente de esta escuela son impuestos sobre la naturalidad del cuerpo, enseñados mediante la imitación y la obligada constricción de la fuerza original del cuerpo, resultando en un cuerpo desmemoriado (Duncan 2008, 62-63).

Así, cuando el cuerpo y su gravedad no se toman como fundamento radical sino que se niegan, proliferan los ideales decadentes; la gran razón ya no es capaz de realizar lo que más quiere, es decir, crear por encima de sí misma y por ello decide hundirse en su ocaso, tal y como decía Zaratustra. En los despreciadores del cuerpo, a raíz de su “odio, pues, a todo lo que es humano, animal, material; horror de la carne y de la razón, temor de la felicidad y la belleza” nace la voluntad de nada y su gozo, el placer de la autodestrucción: “vivir el propio anonadamiento, disfrutar del propio deseo de muerte” (Sánchez Meca 2002, 124). Y como les decía Zaratustra, “¡Yo no voy por vuestro camino, despreciadores del cuerpo! ¡Vosotros no sois para mí puentes hacia el superhombre!” (Nietzsche 2011, 80); más bien son un camino hacia el nihilismo. La cultura nihilista es precisamente la que nace de la hostilidad a la vida propia del ideal ascético –el miedo al dolor del arte romántico, el descontento con el movimiento natural del cuerpo-, en

concreto del inevitable fracaso de todas las estrategias de huida ante éstos: “El nihilismo es entonces la consciencia de un largo despilfarro de fuerzas, la tortura del «en vano»” (Nietzsche 2000, 38).

5. Cuerpo, danza y «gran salud»

Lo que hemos presenciado, por tanto, es cómo el uso del cuerpo como hilo conductor de la crítica genealógica ha desembocado en la desvalorización de todos los valores: “el mayor acontecimiento reciente – que «Dios ha muerto»”; tras éste nos espera “esa larga profusión y sucesión de derribo, destrucción, hundimiento, derrumbe” (Nietzsche 2014, 858). Mas, realmente, no hay «acontecimiento en sí», sino que, dependiendo de nuestra perspectiva, éste adquiere diferentes significados: las largas sombras que empiezan a envolver Europa, significan, para aquellos que no son “lo suficientemente fuertes y sutiles para este espectáculo” que “algún sol se ha puesto, alguna confianza antigua y profunda se ha convertido en duda: a ellos nuestro viejo mundo tiene que parecerles cada día más crepuscular, más desconfiado, más extraño, ‘más viejo’” (Nietzsche 2014, 858). Sin embargo, para nosotros, “innatos descifradores de enigmas, que por así decirlo esperamos en las montañas, colocados entre hoy y mañana, tensos en la contradicción entre hoy y mañana, nosotros, primogénitos prematuros del siglo venidero [...] no son para nosotros de ningún modo tristes y sombrías, sino más bien una nueva especie, difícil de describir, de luz, felicidad, alivio, alegría, coraje, aurora” (Nietzsche 2014, 858-859). Para quienes percibimos la muerte de Dios como una nueva aurora, tras la desvalorización viene –como su inevitable consecuencia- la transvaloración de todos los valores; es así como cobra sentido la cita que abría la investigación: todo lo pesado se vuelve ligero, todo cuerpo, bailarín y todo espíritu, pájaro.

Y para ello hace falta un arte que no tiene nada que ver con el arte violento del romanticismo y del ballet ni con el gozo basto y la embriaguez del autoolvido:

¡Cómo ahora nos hace doler los oídos el grito teatral de las pasiones, cómo se nos ha vuelto extraño a nuestro gusto todo el alboroto romántico y la confusión de los sentidos que ama el populacho culto, junto con sus aspiraciones a lo sublime, elevado, ampuloso! No, si nosotros, convalecientes, tenemos aún necesidad de un arte, será un arte diferente — un arte burlón, ligero, fugaz, divinamente imperturbado, un arte divinamente artístico que se eleve como una llama clara hacia un cielo despejado! Sobre todo: ¡un arte para artistas, sólo para artistas! (Nietzsche 2014, 720-721).

Es, por tanto, un arte que ha de nacer del cuerpo, en tanto que éste es el sentido de la tierra: el que piensa con el cuerpo (con su gran razón) vive en la apariencia, inmunizado

contra los ideales ascéticos, decadentes, que niegan éste mundo en virtud de otro salvífico. De esta forma, el artista se ríe del solemne origen, sabe que no hay sentido (que es, en realidad, una vuelta al origen) y que “vivimos, sin referencias ni coordenadas originarias, en miríadas de sucesos perdidos” (Foucault 1979, 21). No aspira, pues, a la totalidad de lo absoluto, a comprender y saber todo, sino a “permanecer valientemente en la superficie, en el pliegue, en la piel, adorar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en todo el Olimpo de la apariencia” (Nietzsche 2014, 721). Esta es la virtud de la modestia: “captar la necesaria injusticia de todo pro y contra, la injusticia como inseparable de la vida, la vida misma como condicionada por lo perspectivista y su injusticia” (Nietzsche 1996, 39) y, en consecuencia, ser intencionadamente superficial. Al aprender, así, a estimar las «pequeñas verdades inaparentes», las “modestas, sobrias, frugales, incluso aparentemente humildes” (Nietzsche 1996, 44), aprende también a «decir sí» hasta redimir todo pasado, deshaciéndose del espíritu de venganza y pesadez y remplazándolo por el ligero *amor fati* (el amor al destino). De nuevo, esto es posible gracias al cuerpo y a su carácter creador como expresión de la voluntad de poder: “transformar todo ‘Fue’ en un ‘Así lo quise’ – ¡sólo eso sería para mí redención! [...] Yo os aparté de todas esas canciones de fábula cuando os enseñé: ‘La voluntad es un creador’. Todo ‘Fue’ es un fragmento, un enigma, un espantoso azar – hasta que la voluntad creadora añada: ‘¡pero yo lo quise así!’. Hasta que la voluntad creadora añada: ‘¡pero yo lo quiero así! ¡Yo lo querré así!’” (Nietzsche 2011, 238-240).

Este arte –ligero, que vive en la apariencia, que dice sí- es el arte de los convalecientes, es decir, de los que han padecido la enfermedad (también Zaratustra fue en algún momento camello) pero han aprendido a prestar atención al cuerpo y a lo que éste habla, que es el sentido de la tierra. Escuchándolo, alcanzan la gran salud; mas, ¿cómo se escucha al propio cuerpo? “Mis talones se irguieron, los dedos de mis pies escuchaban para comprenderte: lleva, en efecto, quien baila sus oídos – ¡en los dedos de sus pies!” (Nietzsche 2011, 364), afirma Zaratustra en su canción de baile («de baile y mofa contra el espíritu de la pesadez») – el cuerpo se escucha danzando. Muy elocuentes son a este respecto los adjetivos que Nietzsche le atribuye: “Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar, haciendo señas a todos los pájaros, preparado y listo, bienaventurado en su ligereza: - Zaratustra el que dice verdad, el que ríe verdad” (Nietzsche 2009, 9). Y es que el espíritu de ligereza, el arte como gran salud y la danza van inevitablemente de la mano: la danza es la forma de expresión artística del sentido de la tierra, es decir, de la afirmación del cuerpo y la vida.

El cuerpo se escucha danzando, sí, pero –como ya discutimos al comienzo- no sirve cualquier tipo de baile; éste debe nacer de la embriaguez de la sobreabundancia de vida –estado corporal propicio para la creación- y no de la renuncia de sí, disminución de la voluntad de poder. Como fuente de inspiración de esta danza, tanto Nietzsche como Duncan vuelven la mirada hacia la antigua Grecia, en concreto hacia la tragedia ática y las vasijas y piezas escultóricas. Así lo expresa ella en su declaración a la llegada a Grecia: “Lo que yo entiendo por bailar es liberar mi cuerpo a la salida del sol, sentir mis pies descalzos con sandalias sobre la tierra, estar cerca de los olivos de Grecia y amarlos” (Duncan 2008, 65). Duncan considera que los griegos fueron los únicos en comprender el movimiento de la naturaleza, donde el movimiento de una forma se corresponde a la perfección con la forma que se está moviendo y, además, es un movimiento fértil, es decir, engendra ya el siguiente (al contrario que el estatismo del ballet). Por ello considera que el arte griego no es en realidad un arte circunscrito espaciotemporalmente sino que, al haber desarrollado sus movimientos a partir del movimiento de la naturaleza, crearon un arte de la humanidad: “por lo cual, bailando desnuda sobre la tierra, caigo naturalmente en posiciones griegas, porque las posiciones griegas no son más que posiciones terrestres” (Duncan 2008, 59). Estas reflexiones nacen de su admiración y estudio de los vasos y bajorrelieves griegos que conoce por primera vez tras su llegada a Londres en 1900. En su autobiografía relata como, a pesar de dormir a la intemperie en un banco de Green Park y alimentarse exclusivamente de pan y café con leche, invertía todo su tiempo y ahorros en el Museo Británico, donde durante horas estudiaba el movimiento de las figuras de las vasijas griegas: “Raimundo hacía croquis de todos los vasos y bajorrelieves, mientras que yo intentaba darles expresión con la música que me parecía más adecuada al ritmo de los pies, al porte dionisiaco de la cabeza y a la arrogancia del torso” (Duncan 1989, 69). Asimismo, decide llenar las paredes de su escuela en Grunewald (Berlín) con bajorrelieves y esculturas grecorromanas, a fin de que sirvan de maestras a sus alumnas como lo fueron para ella. También Nietzsche encontrará en el gran estilo griego las dos condiciones de salud: la capacidad de afirmación de la vida sin miedo al dolor y el poder de reunir la diversidad caótica de ésta bajo una forma; dicho de otra forma, salud en el arte es “ser lo bastante fuerte como para afirmar valientemente lo terrible de la vida y no dejarse descomponer por el caos pulsional de los propios instintos sino hacerse dueño del propio caos que se es” (Sánchez Meca 2002, 116). Esto es, precisamente, lo que encontramos en la tragedia: la sensualidad y voluptuosidad de la embriaguez dionisiaca no renegada sino sublimada, es decir, desligada de su fin inmediato y utilizada como

fuerza motriz inmanente de un fin artístico, “una espiritualización y potenciación de los sentidos en lo que se refiere a finura, plenitud y fuerza” (Nietzsche 2010b, 593). Es importante comprender, no obstante, que en ningún caso se pretende volver al arte griego o llevar a cabo un *revival* de éste; esto sería imposible e innecesario: “no somos griegos y por ello no podemos bailar danzas griegas”, “No, la danza del futuro será un nuevo movimiento” (Duncan 2008, 63).

¿Quién es la bailarina del futuro? No se trata, como ella misma nos indica, de la propia Duncan, igual que Zaratustra no es sino el anunciador del *Übermensch*, al que se refiere como «el que ha de venir» o «el que viene detrás de mí» – voz evangélica con que Juan el Bautista se refiere a Jesús. El hombre es para él tránsito y puente hacia el superhombre, y lo que en él se puede amar es su «ocaso», un término polisémico: *Untergehen* significa, literalmente, «caminar hacia abajo», como hace Zaratustra al bajar de la montaña para enseñar al pueblo; en segundo lugar, es el ponerse el sol, significado que Nietzsche hace jugar con *Übergang*, pasar al otro lado, es decir, completar el tránsito; y, por último, en sentido figurado, es el hundimiento o destrucción – la tarea de Zaratustra le destruye (Sánchez Pascual 2011, 512). Por eso afirma “Yo amo a quienes no saben vivir de otro modo que hundiéndose en su ocaso, pues ellos son los que pasan al otro lado” y por eso, también él quiere hundirse en el suyo, destruirse para que advenga el superhombre (Nietzsche 2011, 49). De la misma forma es Duncan la «anunciadora del rayo»: “Oh, ¿no sienten que está ya cerca, no están impacientes por su llegada como yo lo estoy? Preparémonos para recibirla. Yo le construiré un templo para esperarla” (Duncan 2008, 63). La bailarina del futuro será aquella cuyo cuerpo revierta la desmemoria a la cual la civilización le ha sometido y reúna en sí el movimiento de las olas, el vuelo de los pájaros y la inteligencia más alta en el cuerpo más libre. De esta forma se recupera la inocencia propia del niño, que tanto para Nietzsche como para Duncan es fuente de inspiración (Duncan señala repetidamente a su sobrina Temple bailando en la orilla del mar como definición de la danza). Ambos anhelan una segunda infancia que emerja tras la enfermedad que es la civilización adulta y con la cual «decir sí» alegremente.

Puesto que Nietzsche no llegó a definir detalladamente cómo sería el *Übermensch*, quizá atender a esta bailarina del futuro sea la mejor aproximación de que podemos disponer. Su movimiento, que Duncan ya anuncia en sus coreografías, será el movimiento de la naturaleza entendida como ese paquete de ideales estéticos que definimos anteriormente: fluidez, desnudez, infancia, gravedad... Será esta coherencia la que haga

de su danza una expresión de salud. Para empezar, mientras que la base técnica del ballet son las cinco posiciones –estáticas- de pies, Duncan comienza enseñando a sus alumnas a andar y correr: para ella, el movimiento no puede nacer de una pose impostada sino de la naturalidad del caminar, a partir de la cual evolucionan todos los demás movimientos. Al dotar a su técnica, por tanto, de una base dinámica, ya establece que no hay cabida para movimientos estériles, que no engendren otro nuevo: “los movimientos primarios o fundamentales de la nueva escuela de danza deben contener en ellos las semillas de las que se desarrollen todos los otros movimientos, que a su vez engendrarán otros en una secuencia infinita de expresión, pensamiento e ideas cada vez más altas y grandes” (Duncan 2008, 56). Asimismo, el origen del movimiento se desplaza de la espina dorsal a lo que ella bautiza como el «plexo solar», situado entre la cintura y el esternón pero que es en realidad “cráter de la potencia creadora [...] fuerza centrífuga que reflejara la visión del espíritu” (Duncan 1989, 90). Así, en lugar de un movimiento creado artificialmente por el cerebro –que resulta en el movimiento propio de muñecas articuladas-, tiene lugar uno nacido directamente de la embriaguez creadora, que da forma a ésta. Esto quiere decir que la direccionalidad de la danza se desplaza de la verticalidad a una multiplicidad de líneas hasta entonces inexplorada, aprovechando la gravedad y el peso del propio cuerpo como medio de expresión. Los dibujos de Clará y Walkowitz (ver anexo) atestiguan numerosas torsiones en diagonal, juegos de caídas, atracciones y rechazos, trabajo de suelo, movimientos pendulares que activan la tensión espacial entre arriba y abajo, adelante y atrás; todo ello empleando movimientos ondulares de extremidades y espalda en lugar líneas rectas. Esto es reforzado por el uso de la desnudez, que de nuevo reivindica la sensualidad del cuerpo contra la censura de la civilización. Tras una representación en Boston donde su atuendo provoca particular revuelo, declara: “Quería liberar a los espectadores de Boston de las cadenas que los ataban. Los veía ante mí, cargados con miles de grilletes de la costumbre y el ambiente. Los veía encadenados por el puritanismo, amarrados por su brahmanismo bostoniano, esclavizados y reprimidos en cuerpo y mente [...] El cuerpo es hermoso, es auténtico, verdadero, ilimitado. No debería provocar horror, sino reverencia” (Duncan 2008, 138-139). Es por ello que truca los tutús y las medias por túnicas ligeras y vaporosas –a juego con las telas que le sirven de único decorado- y las puntas por pies descalzos: esto le permite estar en contacto con el suelo y la tierra y no disimular las formas propias del cuerpo sino mostrarlas en su naturalidad.

Cuando Nietzsche afirma «mi estilo es una danza», aspira a hacer con las palabras lo que Duncan conseguiría con su cuerpo. Hacer bailar a los conceptos se presenta como

la única alternativa a un lenguaje conceptual de orígenes metafísicos que está atenazado por la seriedad y el espíritu de la pesadez. Este danzar significa la apertura constante de los conceptos y su significado a las siempre nuevas perspectivas desde el azar del devenir; para ello se requiere un decir que es la metáfora, la parábola y el símbolo. De esta forma, “trasciende el sentido esclerotizado y fosilizado que tienen las palabras acuñadas por toda una tradición metafísica”, “se da alas a la capacidad creativa del pensamiento, que piensa artísticamente” y se mira las cosas desde la altura, con vista de pájaro, que es en realidad “contemplarlas en su profundidad” (de Santiago Guervós 2004, 524).

Así pues, tomar el cuerpo como hilo conductor nos ha conducido de la crítica genealógica y la desvalorización de los valores idealistas a su transvaloración (es decir, su creación constante), transitando de un arte enfermo o decadente a una danza que es espíritu de la ligereza y gran salud.

6. El cuerpo legado

Si nos preguntamos por la relevancia de la pregunta por el cuerpo y por la necesidad de recuperar un pensamiento del cuerpo, ésta está directamente relacionada con su relevancia práctica, con su potencial para articular prácticas alejadas del exclusivismo racionalista. Esto se hace particularmente evidente si nos preguntamos por el legado de los dos pensadores. En el caso de Duncan, ya comentamos que, a pesar de sus continuados esfuerzos por fundar una escuela, no consigue crear una línea filial que preserve y continúe su obra. No obstante, esto no implica que podamos desdeñar su impacto en la danza moderna. Para empezar, su reivindicación de la danza como un arte respetable y la consideración que la suya en particular alcanzó entre los círculos más altos de la sociedad americana y europea allanó el camino para las pioneras que vinieron después, Wigman, Graham y Humphrey. Además, influyó, a través de sus ideas, tanto en la renovación del ballet como de la danza contemporánea. En el primero, principalmente gracias a la fascinación que ejerció sobre Diaghilev y su compañía, especialmente sobre Michel Fokine: observar la belleza de su movimiento, nacida de la sencillez y la naturalidad, otorgó a Fokine las claves de su ruptura con la tradición petipatiana del ballet imperial, centrado en el virtuosismo técnico. Desde entonces, su máxima es “imponer un movimiento realista en el que el naturalismo dictara la estética de cada una de las obras” (Abad Carlés 2018, 182): “la gran característica sobresaliente del nuevo ballet es que, en lugar de trucos acrobáticos diseñados para atraer los aplausos, entradas formales y pausas hechas exclusivamente para el efecto, no debe haber más que una cosa: la aspiración a la

belleza [...] No debe degenerar en una mera gimnasia. Debe, de hecho, ser más la palabra *plastique*” (Fokine 1904). Respecto a la danza moderna, es innegable que gran parte de sus ideas siguen vivas en ésta: “el descubrimiento del cuerpo libre en conexión con el ritmo de la naturaleza, la vinculación entre la liberación corporal, la liberación personal y la liberación social (de la mujer/del oprimido) [...] y la búsqueda en la literatura, en la filosofía y en la ciencia de un pensamiento que sirva de base para la formulación de una nueva reflexión sobre el arte, la mujer y la sociedad directamente emanada de la experiencia del cuerpo” (Sánchez 2008, 47).

En el caso de la filosofía nietzscheana, la cuestión de su legado es mucho más clara y conocida. No obstante, puesto que pretendemos enfocarnos en su relevancia práctica, es necesario resaltar la ética foucaultiana del cuidado de sí –al modo helénico, lejos de la hermenéutica cristiana- que nos insta a hacer de la existencia una obra de arte. Recupera la acepción de ética como *éthos*, es decir, modo de ser del sujeto, manera de comportarse y proceder que resulta visible a los otros. La cuestión ética está, además, directamente relacionada con la de la libertad: su estética de la existencia es una práctica reflexiva de la libertad; el ocuparnos de nosotros mismos supone la estilización de la propia conducta y el propio cuerpo, como recreación estética (Foucault 1999, 398-399). Proliferan así nuevas formas de subjetividad, afirmando el derecho inalienable a la diferencia y la vida que desborda el campo estructurado de acciones posibles: “la constitución del sujeto deja de ser, así, un producto o efecto para ser la superficie receptiva a múltiples revoluciones inesperadas” (Sauquillo 2001, 174). Es por ello que prioriza la voz «prácticas de libertad» sobre «liberación»: no existe fondo humano último que desenmarañar sino que, entrando en el juego de la verdad y el gobierno –indisociables- se puede inventar una manera diferente de jugar, de estilizar el cuerpo –como son las subjetividades *queer*-. En definitiva, Foucault decide “sustituir una historia de los sistemas de moral, que se haría a partir de las prohibiciones, por una historia de las problematizaciones éticas hecha a partir de las prácticas de sí” (Foucault 1984, 19), sustituyendo las éticas derivadas de filosofías de la conciencia, como el existencialismo o la fenomenología, por una labor de cuidado del cuerpo.

Esto son sólo dos ejemplos de cómo la reivindicación de un pensamiento del cuerpo por parte de Nietzsche y Duncan ha inspirado la creación por parte de sus discípulos directos o indirectos de nuevas formas éticas y artísticas que nos permitan alejarnos de la violencia metafísica y su decadencia y vivir del lado siempre de la exuberancia y sobreabundancia de vida.

7. Conclusiones: aprender a danzar

La vida es susceptible de ser vivida como salud y plenitud o como enfermedad y decadencia. El pensamiento del cuerpo de Nietzsche y Duncan y el arte que de éste nace nos permiten huir de la degeneración y afirmarnos en las líneas ascendentes de vida.

En primer lugar, comprender el cuerpo como *physis*, es decir, como pluralidad de voluntades de poder que se traduce en estados corporales creativos en virtud de la embriaguez apolínea y dionisiaca, permite comprender el cuerpo, la gran razón, como principio fundamental de todo valor y, por ende, como criterio para el juicio estético. De esta forma, huimos de una estética idealista y devolvemos a la producción artística su lugar como expresión del cuerpo en tanto que voluntad de potencia cuyo deseo es siempre crear por encima de sí misma. Esta concepción nos posibilita identificar, tras el miedo al dolor del arte romántico y el desprecio al movimiento natural del cuerpo del ballet, la voluntad de nada y el placer de la autodestrucción. Huyendo de estas formas decadentes, podemos comprender el socavamiento de la moral y arte occidentales no como sombra sino como aurora, es decir, como acontecimiento feliz que abre la posibilidad de un arte ligero, jovial, inocente, que afirme la vida. Este arte nace de la escucha del cuerpo, que nos dice el sentido de la tierra – y la forma de escucha es, sin duda, la danza. Una danza fértil, inspirada en la antigua Grecia y nacida del «plexo solar» -cráter de la potencia creadora-, que celebra la desnudez del cuerpo y su gravedad y que, hecha palabra, se traduce en metáforas, parábolas y símbolos.

La respuesta a la pregunta por la vida y por el arte, que había adoptado el rostro de Dioniso, nos es anunciada por Zarathustra y por Duncan: consiste en aprender a danzar y a reír, es decir, en aprender a «decir sí» hasta redimir lo que fue (*amor fati*). Cuando nuestra voluntad creadora –nuestro cuerpo, nuestra gran razón- ame así y alcancemos la gran salud mediante el arte –el arte ligero de la bailarina del futuro, no otro-, entonces habremos aprendido a vivir y permanecer valientemente en la superficie y en la apariencia, rehuyendo toda tentación de trascendencia (ascetismo) que nos aboque al nihilismo, o sea, a la negación de la vida. Como decía Hölderlin, donde nace el peligro nace también lo que nos salva. Es precisamente por asumir con su pensamiento y con su arte ese gran riesgo que es adorar «todo el Olimpo de la apariencia» y ser profundamente superficial, por lo que Nietzsche y Duncan encuentran la gran salud, la afirmación de la vida.

8. Bibliografía

- Abad Carlés, Ana. *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.
- Barthes, Roland. ««S/Z»» En *Teorías literarias del siglo XX*, de José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), 450-459. Madrid: Akal, 2005.
- Berlin, Isaiah. «El erizo y el zorro.» En *Pensadores rusos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico, 1992.
- Daly, Ann. *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- de Santiago Guervós, Luis. *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Madrid: Alfaguara, 1977.
- Duncan, Isadora. *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal, 2008.
- Duncan, Isadora. «La danza del futuro.» En *El arte de la danza y otros escritos*, 55-64. Madrid: Akal, 2008.
- . *Mi vida*. Madrid: Editorial Debate, 1989.
- Fokine, Michel. «Fokine's Revolutionary Platform - sent to the Imperial Theatre Directors 1904.» *Fokine Estate Archive*, 1904.
- Foucault, Michel. «La ética del ciudadano de sí como práctica de la libertad.» En *Obras esenciales. Vol. III: Estética, ética y hermenéutica*, de Michel Foucault, 393-415. Barcelona: Paidós, 1999.
- . *L'Usage des plaisirs*. París: Gallimard, 1984.
- Foucault, Michel. «Nietzsche, la Genealogía, la Historia.» En *Microfísica del poder*, de Michel Foucault, 7-29. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979.
- Fundación Telefónica. «La bailarina del futuro. De Isadora Duncan a Joséphine Baker (guía práctica de la exposición).» Madrid: Espacio Fundación Telefónica, agosto de 2018.
- García Gual, Carlos. En *Diálogos, Vol. III*, de Platón, 7-142. Madrid: Gredos, 1986.
- García, Ignacio. «Verdi y Wagner, dos vidas paralelas para una misma revolución.» *Opera World*. 4 de marzo de 2016. <https://www.operaworld.es/verdi-wagner-dos-vidas-paralelas-una-misma-revolucion-segunda-parte/> (último acceso: 30 de mayo de 2020).

- Guerrero, Ana. «Isadora Duncan. La danza en libertad (conferencia).» *Ciclo Personajes históricos*. Madrid: Museo del Traje (Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico), 21 de diciembre de 2019.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche I*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.
- Kristeva, Julia, entrevista de François Dosse. *Entrevista con la autora* (1992).
- LaMothe, Kimerer. *Nietzsche's Dancers. Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*. Londres: Palgrave Macmillan, 2006.
- Montinari,azzino. *Che cosa ha detto Nietzsche*. Milano: Adelphi, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *Así hablo Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. «Der Fall Wagner.» En *Nietzsche in drei Bänden, vol. II*. Múnich: Hanser, 1977.
- . *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Proyecto Espartaco, 2009.
- . *El ocaso de los ídolos*. Proyecto Espartaco, 2002.
- . *Fragmentos póstumos. Vol. III (1882-1885)*. Madrid: Tecnos, 2010.
- . *Fragmentos póstumos. Vol. IV (1885-1889)*. Madrid: Tecnos, 2010.
- . *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. «La gaya ciencia.» En *Obras completas (vol. III)*, 705-913. Madrid: Tecnos, 2014.
- . *Obras inmortales de Friedrich Nietzsche*. Barcelona: Olmak Trade S.L., 2019.
- Nietzsche, Friedrich, y Agustín Izquierdo (ed.). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos, 1999.
- Ortega y Gasset, José. «Comentario al «Banquete» de Platón.» En *Obras completas IX*. Madrid: Taurus / Fundación José Ortega y Gasset - Gregorio Marañón, 2017.
- Puértolas, Soledad. «Prólogo.» En *Mi vida*, de Isadora Duncan, 5-15. Madrid: Editorial Debate, 1989.
- Rivera de Rosales, Jacinto. «Cuestiones metodológicas en la investigación filosófica.» *Anuales del Seminario de Historia de la Filosofía II*. Madrid: Editorial Complutense, 1994. 9-52.
- Romanos de Tiratel, Susana. *Guía de fuentes de información especializadas*. Buenos Aires: Centro de Estudios y Desarrollo Profesional en Bibliotecología y Documentación, 2000.
- Sánchez Meca, Diego. «Psicofisiología nietzscheana del arte y de la decadencia.» En *El cuerpo. Perspectivas filosóficas*, de M^a del Carmen López Sáenz y Jacinto Rivera de Rosales, 107-132. Madrid: UNED Ediciones, 2002.

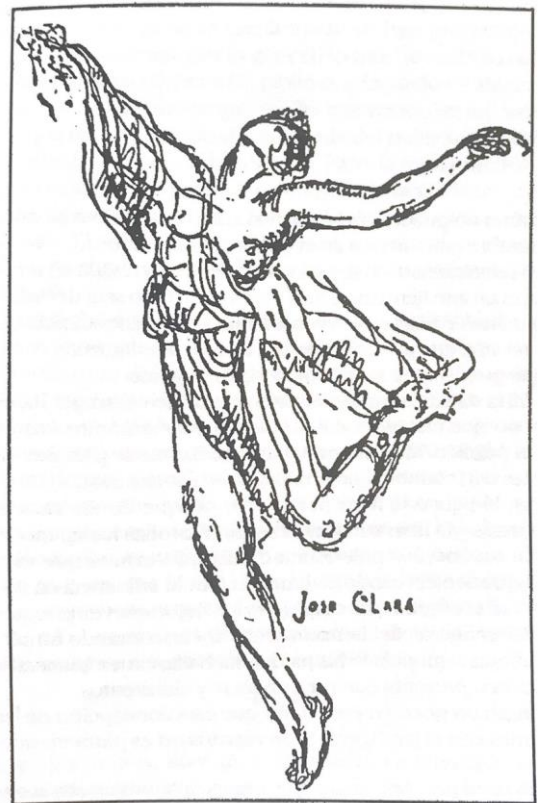
Sánchez Pascual, Andrés. En *Así habló Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Sánchez, José Antonio. «La danza liberada: el proyecto artístico de Isadora Duncan.» En *El arte de la danza y otros escritos*, de Isadora Duncan, 5-47. Madrid: Akal, 2008.

Sauquillo, Julián. *Para leer a Foucault*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

9. Anexo

9.1. Dibujos de José Clará



Fuente: *Dibujos de Isadora*, 1927. En *El arte de la danza* (ed. José Antonio Sánchez), *op. Cit.*

9.2. Secuencias de acuarelas de Abraham Walkowitz



Fuente: *Acuarelas de Isadora*, c. 1906. En “El arte de la Danza (o Lo que es la Danza con mayúscula)” de Doménica Argenzio Barquet, *Revista ComHumanitas*, vol. 9, núm. 2, 2018.

9.3. Fotografías de Arnold Genthe





Fuente: *The book of the dance*, de Arnold Genthe. Publicado por International Publishers en Boston, 1920. Accesible en: <https://archive.org/details/bookofthedance00gent/mode/2up>.



Fuente: Colección de Janaea Rose Lyn. Año desconocido. Accesible en el Isadora Duncan archive (<http://www.isadoraduncanarchive.org/>).