

La danza antigua a través de la cámara. Fin de siglo entre investigación académica y práctica coreográfica

Marta de Sevilla García
Universidad Autónoma de Madrid 

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.100618>

Recibido: 31/01/2025. Aceptado: 02/06/2025

Resumen. Las bailarinas Isadora Duncan y Loïe Fuller o el académico Maurice Emmanuel son algunas de las figuras que, a finales del siglo XIX, deciden volver sus miradas hacia la danza griega, bien como objeto de investigación, bien como inspiración en sus coreografías. A partir del movimiento capturado en imágenes vasculares, bajorrelieves o en los velos de las esculturas de Tanagra, tratan de poner de nuevo en acción estas figuras, buscando –o rechazando– reconstruir cómo habría sido la danza. Estos tres casos comparten, además, un aspecto fundamental, los vínculos que establecen con el mundo antiguo están mediados a través de las nuevas técnicas de la imagen propias de la modernidad: la cronomotografía, la fotografía y el cine. En este contexto, la confluencia entre la cámara y la danza genera usos específicos de la imagen, además de suponer un gran cambio para el medio dancístico, pues permite fijar el movimiento y las coreografías en el tiempo. Estos usos responden a reflexiones en torno al movimiento y el hieratismo, pero también a cuestiones raciales y de construcción de modelos femeninos contrahegemónicos. En definitiva, este trabajo busca escudriñar los temas mencionados, tratando de comprender de qué manera y con qué objetivos se utilizan las nuevas tecnologías de la imagen en ese proceso de acercamiento al pasado griego y su danza.

Palabras clave: tecnologías de la imagen; danza griega; Maurice Emmanuel; Isadora Duncan; Loïe Fuller.

[EN] Ancient Dance through the camera. Fin de Siècle between academic research and choreographic practice

Abstract. The dancers Isadora Duncan and Loïe Fuller and the composer and academic Maurice Emmanuel are some of the figures who, at the end of the 19th century, decided to turn their gaze towards Greek dance, either as an object of research or as inspiration for their choreographies. Using the movement captured in vascular images, bas-reliefs or the veils of Tanagra sculptures, they tried to put these figures back into action, seeking – or refusing – to reconstruct what the

dance would have been like. These three cases also share a fundamental aspect, the links they establish with the ancient world are mediated through the new image techniques of modernity: chronophotography, photography and cinema. In this context, the confluence between the camera and dance generates specific uses of the image, as well as representing a major change for the dance medium, as it allows movement and choreography to be fixed in time. These uses respond to reflections on movement and hieratism, but also to questions of race and the construction of counter-hegemonic female models. In short, this work seeks to scrutinise the mentioned themes, trying to understand in what way and with what objectives the new image technologies are used in this process of approaching the Greek past and its dance.

Keywords: image technologies; Greek dance; Maurice Emmanuel; Isadora Duncan; Loïe Fuller.

1. Introducción

En ese momento de finales del siglo XIX, en que la danza griega se retoma para pronunciarse frente a las convenciones coreográficas vigentes, pero también como un campo de experimentación sobre el movimiento y como una herramienta para construir nuevos modelos de feminidad y racialidad¹, las nuevas tecnologías de la imagen adquieren un papel central. Artistas e investigadores plantean distintas formas de relación con una Antigüedad griega definida a menudo de forma vaga², y lo hacen recurriendo a un gran número de inventos, claves tras la Segunda Revolución Industrial. Estos irían desde la imagen congelada de la fotografía al movimiento fluido del cine, pasando por nuevos artefactos como el zootropo, el fenaquistoscopio o el zoopraxiscopio, que juegan con las ilusiones ópticas causadas por formas puestas en movimiento. En este contexto, por el uso que se hace de ella desde el mundo de la investigación, destaca la cronofotografía, una técnica que consiste en tomar una sucesión de fotografías, lo que permite desglosar cronológicamente las fases de un movimiento³. Así, al igual que el acceso a la danza antigua está mediado a través de sus vestigios en imágenes y textos múltiples y fragmentarios (vasos cerámicos, bajorrelieves, figuras de Tanagra, pinturas pompeyanas o breves referencias literarias), las nuevas prácticas escénicas trabajarán con la plasmación del movimiento en otros soportes, en todos estos nuevos medios.

Explorar la confluencia entre esa vuelta a la danza griega, especialmente a la figura del coro⁴, y las nuevas técnicas de lo visual es el objetivo central de este artículo, buscando profundizar en los aspectos propios de las tecnologías de la imagen y en los usos que estas adquieren. Así pues, veremos cómo en este momento el papel de los nuevos medios se vuelve imprescindible, al proponer una solución al problema de la inmaterialidad de la danza, a las dificultades que

¹ La relación entre las llamadas *barefoot dancers* y la danza griega —a través de las concepciones nietzscheanas del coro griego, las poses escultóricas de François Delsarte o el cambio de vestuario compartido con la *Körperkultur*— ha sido ampliamente analizada. Pej.: Frederick Naerebout, “Being Greek on Fourth Avenue. Isadora Duncan put into context”, *Choreologica. Journal of the European Association of Dance Historians* 1 (1998); Fiona Macintosh (ed.), *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance* (Oxford: Oxford University Press, 2010); Gabriele Brandstetter, *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes* (Oxford: Oxford University Press, 2015); Samuel N. Dorf, *Performing Antiquity. Ancient Greek Music and Dance from Paris to Delphi, 1890-1930* (Oxford: Oxford University Press, 2019); Fiona Macintosh, “Moving Images, Moving Bodies: Greek Dance, Eugenics and Fascism”, *Fascism* 12, no 2 (2023): 206-227.

² Hanna Järvinen plantea cómo esta ambigüedad permite asociar el mundo antiguo a un amplio abanico de ideas, a menudo contradictorias: Hanna Järvinen, “The Significance of Antiquity for Art Dance”, en *Dance Arts – Historical Perspectives and Contemporary Practices*, ed. por Kirsi Monni, Riikka Laakso y Hanna Järvinen (Helsinki: Publication Series of the Theatre Academy 79, 2023).

³ Eadweard Muybridge descompone el movimiento mediante una cadena de doce cámaras diferentes, mientras que Étienne-Jules Marey trabaja sobre una misma hoja de papel fotosensible: Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion: An Electro-photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements* (Filadelfia: University of Pennsylvania, 1887); Étienne-Jules Marey, *Le Mouvement* (París: G. Masson, 1894).

⁴ Deborah Tarn Steiner, *Choral Constructions in Greek Culture: The Idea of the Chorus in the Poetry, Art and Social Practices of the Archaic and Early Classical Period* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021). Sobre el papel central del coro en las relecturas modernas de la danza antigua, especialmente a partir de Nietzsche: Macintosh, “Moving Images”, 210-213.

siempre había acarreado la notación de coreografías. Por tanto, en un contexto de interés por el mundo griego y a partir de las representaciones de la danza moderna en soportes visuales —la fotografía, la cronomotografía y el cine—, nos podemos preguntar: ¿qué ocurre exactamente al vincular la Antigüedad a estos nuevos medios? ¿Qué conlleva fijar la danza en el tiempo con esas nuevas tecnologías de la visión, dentro de la dualidad entre movimiento y hieratismo?

Entre todas las figuras interesadas por la danza griega⁵, destacan en este contexto el investigador Maurice Emmanuel y las bailarinas Isadora Duncan y Loïe Fuller, precisamente por el uso que hacen de la imagen y por cómo el carácter reproducible de esta les permite obtener una gran difusión. Así, en la Opéra de París, el compositor y académico busca reconstruir formalmente la danza griega desde la óptica del positivismo y se sirve del nuevo invento de la cronomotografía para descomponer el movimiento en una serie de poses y poner en acción las imágenes antiguas sobre danza, ahora encarnadas en los cuerpos de bailarines de ballet. Al mismo tiempo, desde la práctica artística, bailarinas como Loïe Fuller e Isadora Duncan estudian y reinterpretan la danza griega, para después crear nuevas formas de expresión propias, estrechamente ligadas a la fotografía o el cine. Estos tres casos comparten un mismo deseo de acercarse al mundo antiguo, paradójicamente, como un elemento de ruptura y modernidad, y, además, presentan nociones que siguen siendo relevantes a día de hoy sobre la cámara como herramienta de trabajo en los estudios sobre la Antigüedad o como elemento con el que jugar en procesos creativos y coreográficos.

2. Algunos conceptos sobre imagen y movimiento

Para comprender el sentido que adoptan los nuevos medios en relación a la Antigüedad, son relevantes algunas nociones sobre la imagen, habituales en el siglo XIX. Estos principios teóricos entraban en juego a la hora de tratar las imágenes antiguas sobre danza, pero, además, mostraban paralelos claros con ideas clásicas sobre la representación, sus usos y su potencial narrativo.

2.1. La fotografía como huella de la realidad

Plinio el Viejo, en su *Historia Natural*, recoge un sentido de las imágenes considerado en ocasiones como precursor remoto del propio medio fotográfico⁶. El autor cuenta cómo la hija del legendario escultor Butades de Sición fijó la sombra de su amante en un retrato (*similitudo*): antes de su partida y para ayudar al recuerdo, ella delineó el contorno de su rostro, proyectado en la pared por la luz de una lámpara (Plin. *Nat.* 35. 57). Es decir, la imagen se concibe como una huella, pues no puede formarse sin un contacto directo con su referente en la realidad, y su función es la de llenar el vacío de una ausencia, con una prueba de que algo una vez estuvo allí.

Las mismas nociones sobre la imagen que refleja el mito de Butades aparecen en el siglo XIX con figuras como William Fox Talbot, que plantea la fotografía como un espejo de lo real: “by the mere action of Light upon sensitive paper. [...] by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing”⁷. Es decir, en este momento se defiende la naturaleza mecánica del proceso de producción de las imágenes, con una profunda fe en la tecnología, que sustituye la subjetividad humana y el carácter convencional de la pintura. Al igual que en la sombra proyectada de Plinio, se generan imágenes que requieren un referente, como el humo que desprende una hoguera, y donde el papel del intermediario parece perder

⁵ Como parte de esta tendencia Naerebout menciona a figuras tan conocidas como Ruth Saint Denis o Vaslav Nijinsky, pero también a Maud Allan, Michelle Azra Hincks, Ruby Ginner, Emma Sandrini, Olga Desmond, Margaret Morris, Mona Paiva, Jeanne Rosay, etc.: Frederick Naerebout, “In Search of a Dead Rat”: The Reception of Ancient Greek Dance in Late Nineteenth-Century Europe and America”, en *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, ed. por Fiona Macintosh, 39-56 (Oxford: Oxford University Press, 2010), 52.

⁶ Es el caso de una estampa de Johann Eleazar Schenau, titulada *L'origine de la peinture ou les portraits à la mode* (1767), que vincula a Plinio con un procedimiento previo al fisionotrazo, antecedente, a su vez, de la fotografía.

⁷ William Henry Fox Talbot, *The pencil of nature* (Londres: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844).

peso. Es más, para explicar esta cuestión, el teórico de la fotografía Philippe Dubois⁸ retoma la división de Charles Sanders Peirce entre ícono, índice y símbolo, según el tipo de vínculo que se establece entre el signo y la realidad. La fotografía destacaría, pues, por su carácter indicativo, por la relación de causalidad que comparte con su referente.

En la segunda mitad del XIX, estas nociones sobre la naturaleza de la imagen calan profundamente en la práctica fotográfica, llegando a tomarse imágenes como la de Sophia Engastromenou Schliemann, que en 1873 se presenta ante la cámara como Helena de Troya. Recientemente, la estudiosa Jennifer M. S. Stager⁹ analiza esta decisión entendiendo lo fotográfico como análogo a la idea griega de *eidōlon* ('imagen', 'fantasma', 'doble'). Por tanto, se inicia la posibilidad de contemplar las fotografías como ventanas que se abren directamente al pasado clásico y de convertirlas, incluso, en herramientas que den legitimidad a investigaciones científicas. Al igual que ocurrió tras la invención del microscopio, que, en el contexto del Renacimiento holandés, transformó la concepción de la perspectiva monofocal acentuando el componente descriptivo frente al narrativo¹⁰, la invención de nuevas tecnologías de la imagen y la visión afecta, en este caso, a los modos de ver, a la forma en que miramos. Por tanto, si la fotografía se convierte en una ventana, ir un paso más allá en la analogía nos lleva a contemplar los vasos y relieves como fotografías y, en consecuencia, entenderlos como vías directas hacia la danza del pasado.

2.2. El movimiento como secuencia discreta o flujo continuo

Algunas nociones griegas sobre el movimiento y su plasmación también darán legitimidad, por ejemplo, a los trabajos de reconstrucción de Maurice Emmanuel. En primer lugar, los términos *rythmós* (ρύθμος), *schēma* (σχῆμα) y *ēremíai* (ἕρμαι) serán muy útiles a la hora de comprender las representaciones visuales de la danza antigua. El *rythmós* es una de las tres relaciones fundamentales entre los cuerpos según el filósofo atomista Demócrito (ss. V-IV a.e.c.), una división que también recoge Aristóteles, comparando este concepto con el de *schēma* o 'forma' (Arist. *Metaph.* 985b). Mientras que este último se define como la forma fija y estable, el *rythmós* sería la forma asumida por aquello que se mueve, una forma transitoria, modificable y fluida, expresada, por ejemplo, en el movimiento de un peplo¹¹. En la danza, el *rythmós* es el movimiento que hace pasar de una pose a otra, el que da unidad a las *ēremíai*, aquellas pausas que el escultor o el pintor pueden plasmar en forma de imágenes estáticas o *schémata*. Estos puntos aislados en el tiempo contienen el flujo del movimiento, que se concibe como una secuencia discreta, y que los espectadores son capaces de reconstruir, poniendo las imágenes de nuevo en acción. Un ejemplo claro aparece en un pasaje del *Diálogo sobre la danza* de Luciano (s. II e.c.), donde las *schémata* son la base de las capacidades miméticas de la danza, son las formas que permiten representar de nuevo los pasos de un dios danzante (*Salt.* 18)¹².

La repercusión de estas ideas sobre el movimiento en el ámbito de la modernidad cuenta con algunos referentes significativos, tales como el crítico ilustrado G. E. Lessing, cuando habla del "instante fecundo" como "aquel que permite el juego libre de la fantasía"¹³, es decir, el momento que ayuda a comprender la totalidad de la acción en la mirada del espectador, reconstruyéndola por reminiscencia y por anticipación¹⁴. De manera similar, el fotógrafo Henri Cartier-Bresson, uno de los primeros fotoperiodistas del siglo XX, habla del "instante decisivo" como la fotografía del

⁸ Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción* (Barcelona-Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1986), 20.

⁹ Jennifer Stager, "Sophia's double: photography, archaeology, and modern Greece", *Classical Receptions Journal* 15, n.º 1 (2023): 15-56.

¹⁰ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII* (Madrid: Hermann Blume, 1987), 22.

¹¹ Emile Benveniste, "The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression", en *Problems in General Linguistics*, ed. Por Émile Benveniste, 281-288 (Florida: University of Miami Press, 1971), 285-286.

¹² Pasaje comentado en: Carolyn M. Laferrière, "Gods", en *Imprints of Dance in Ancient Greece and Rome*, ed. por Zoa Alonso Fernández y Sarah Olsen, 257-294 (Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2024), 273.

¹³ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte* (Madrid: Editorial Tecnos, 1990 [1766]), 22.

¹⁴ Giuseppe Pucci, "Image et mouvement dans l'Antiquité et au-delà", *Eikón Imago* 10 (2021): 386.

fragmento exacto que permite recrear toda la narración¹⁵. Asimismo, entender la danza como una secuencia discreta y finita de momentos o poses estáticas, y no como un flujo continuo, generará en Emmanuel y Duncan un deseo de unir, mediante la cronofootografía o la propia práctica de la danza, las imágenes fragmentarias de vasos o relieves. Al contrario, en la danza de Loïe Fuller su concepción del movimiento como algo fluido se opondrá a esta idea y se acercará mucho más a las lógicas cinematográficas.

3. Danza e investigación académica: el trabajo cronofootográfico de Maurice Emmanuel

Loïe Fuller e Isadora Duncan no son casos aislados en su vuelta al mundo antiguo, sino que se insertan en un contexto más amplio de bailarinas que hacer referencia a la Grecia clásica, pero también a la estética romana, persa, asiria, azteca, japonesa... cuando no al Orientalismo, con todas sus connotaciones de dominación colonial¹⁶. A finales de siglo, la danza “a la antigua” deja de ocupar espacios marginales¹⁷, para extenderse por todos los estratos sociales, con bailes griegos y *tableaux vivants*. Al mismo tiempo, en el mundo de la investigación, la danza griega se convierte en un objeto de estudio habitual, que sufre, además, un importante cambio epistemológico: deja de entenderse como un arte perdido para considerarse que es posible reconstruir sus movimientos y coreografías¹⁸. Se trata de una tendencia que debe entenderse dentro del marco vigente del historicismo y el positivismo, de acuerdo con la creencia de que es posible acceder a la verdad sobre el pasado a través de la aplicación de métodos científicos rigurosos, sin interferencias por parte de quienes investigan. Es decir, se produce un cambio de perspectiva, que pretende descubrir las formas y significados originales de las obras, un cambio en el que se enmarca el proyecto de Emmanuel, así como su enorme éxito y difusión.

Maurice Emmanuel (Aube, 1862-París, 1938) fue un compositor y musicólogo, profesor de Historia de la música en el Conservatorio de París durante casi treinta años. Al comienzo de su carrera publicó una serie de estudios sobre danza griega, empezando por su tesis doctoral *De saltationis disciplina apud Graecos* (1895), un trabajo de carácter principalmente filológico que incluía un listado de términos griegos sobre danza. Este iba acompañado de una *thèse supplémentaire*, titulada *Essai sur l'orchestique grecque, étude de ses mouvements d'après les monuments figurés*¹⁹ e ilustrada con cientos de dibujos a partir de imágenes antiguas. En ella rechazaba utilizar como evidencia la mayoría de las fuentes escritas, excepto el drama, y centraba su atención casi exclusivamente en la iconografía, sobre todo, en pinturas de vasos y algunas obras escultóricas²⁰.

¹⁵ Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette* (París: Verve, 1952).

¹⁶ Sobre el caso específico de las danzas indias y su visión en el imaginario occidental: Irene López Arnaiz, “La impronta de las danzas ‘indias’ en Francia: el encuentro de las artes plásticas y escénicas, entre el exotismo y la modernidad” (1838-1939) (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018).

¹⁷ En el caso de la prostitución en Madrid, Enrique Rodríguez-Solís habla de “Templos de Venus” y muchachas que “como las de la mitología, desearían ir desnudas para mejor lucir sus encantos”: Enrique Rodríguez-Solís, *Historia de la prostitución en España y América (entre 1880 y 1900)* (Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo De Val, 1921), 266.

¹⁸ Para la misma perspectiva en estudios sobre música, cf. la reconstrucción de instrumentos antiguos en Arnold Dolmetsch, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (Londres: Novello and Company, 1915).

¹⁹ Maurice Emmanuel, *De saltationis disciplina apud Graecos* (París: Hachette et cie, 1895); *Essai sur l'orchestique grecque. Étude de ses mouvements d'après les monuments figurés* (París: Hachette et cie, 1895). Al año siguiente publicó *La danse grecque antique d'après les monuments figurés* (París: Hachette et cie, 1896), idéntica a su *thèse supplémentaire*, pero en un formato dedicado a un público más amplio. En 1916 traduce esta publicación al inglés: *The Antique Greek Dance, After Sculptured and Painted Figures* (Nueva York-Londres: John Lane, 1916).

²⁰ Naerebout, “Being Greek”, 40.

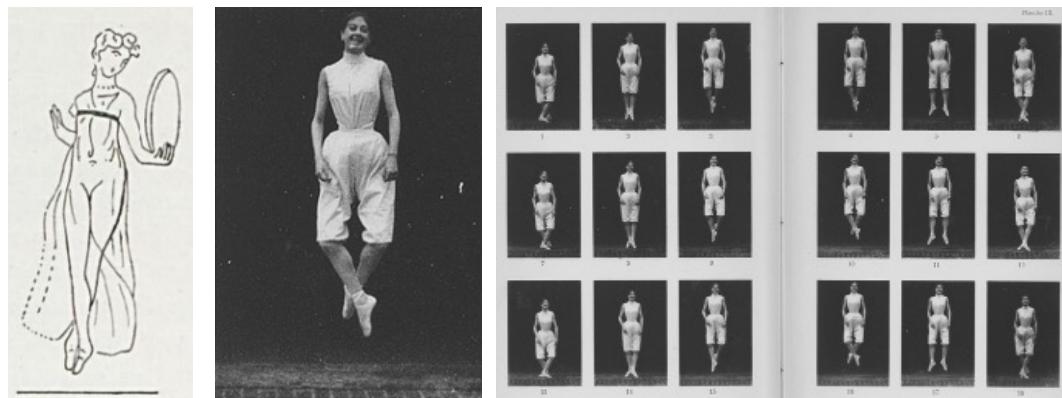


Figura 1. Comparativa de Emmanuel entre el dibujo a partir de un vaso griego (Etruria, s. III a.e.c.) y el análisis cronofotográfico por Georges Demenjy de una bailarina realizando un *entrechat quatre*. Emmanuel, *La danse grecque d'après*, fig. 318 e ilus. 3.

Principalmente, Emmanuel trabaja en la reconstrucción del movimiento de la danza griega, colaborando, para ello, con Louis Mérante, *maître* de ballet en la Opéra de París, y con su sucesor Joseph Hansen²¹. Su objetivo es establecer un paralelo con el ballet clásico de la Francia del XIX, encontrando equivalencias entre pasos modernos (*jeté*, *rond de jambe*, *entrechat quatre*, etc.) interpretados por los bailarines de la Ópera e imágenes de la Antigüedad (fig. 1). Sin embargo, Emmanuel no analiza el movimiento en directo, sino que se sirve de la cronofotografía para registrar sus fases, descomponerlo en series, y así obtener el desarrollo de un paso de baile concreto. Después, superpone los gestos congelados con las imágenes también estáticas capturadas en vasos, estatuas o relieves, que combina para formar secuencias y, a partir de ellas, deducir el movimiento continuado que se esconde detrás: “Mais si nous faisons intervenir la comparaison des images antiques avec les séries chronophotographiques, la restauration devient possible, par *interpolation* d'un certain nombre d'images”²².

Para las cronofotografías, Emmanuel colabora con Georges Demenjy, un experto francés en gimnasia que había sido ayudante del fotógrafo Étienne-Jules Marey. Los experimentos de este último no tenían un objetivo artístico, sino el de medir y cuantificar, convertir en datos científicos el movimiento del cuerpo en el tiempo²³. Emmanuel tiene en mente estas ideas cuando cita a Marey en sus publicaciones²⁴, pero, además, probablemente conociera las imágenes de Eadweard Muybridge²⁵, con quien presenta un paralelismo claro en las figuras de sus retículas (fig. 2). Dentro de este contexto positivista²⁶, la fotografía –por su carácter de “huella”, de prueba, de testimonio– se considera una herramienta que aporta objetividad y carácter científico a las investigaciones. En palabras del propio Emmanuel: “la comparaison des images orchestrales que nous leur devons [aux peintres anciens], avec celles que la photographie nous permet d'obtenir sera la garantie de leur exactitude”²⁷. Es decir, las nuevas tecnologías de la visión²⁸ permitirían borrar ese hiato insalvable que se extendía entre la Antigüedad y el presente, para mirar a las imágenes antiguas de danza de la misma forma que a las fotografías modernas, concibiéndolas

²¹ Dorf, *Performing*, 84.

²² Emmanuel, *La danse grecque d'après*, 186.

²³ Dorf, *Performing*, 85.

²⁴ Emmanuel, *La danse grecque d'après*, VII, 45-60.

²⁵ Naerebout, “Being Greek”, 40.

²⁶ Emmanuel, además, se formó rodeado de otros autores positivistas de influencia alemana, entre los que Dorf (*Performing*, 85) menciona a Gaston Paris, Alfred Croiset, Louis Havet, Paul Girard, y Henri Jolly.

²⁷ Emmanuel, *La danse grecque d'après*, 26.

²⁸ Sobre la importancia de los dispositivos ópticos y las tecnologías de la visión para el desarrollo de nuevos modelos de observador: Jonathan Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia: Cendeac, 2008).

como “instantes decisivos”, como un sistema de notación que permite poner de nuevo en escena los movimientos registrados. Por tanto, la fotografía contribuye a que se produzca un cambio en la forma de relacionarse con la Antigüedad a nivel de disciplina, al plantear el pasado como algo tangible, a nuestra disposición, siempre que accedamos a él a través de los nuevos inventos y tecnologías.



Figura 2. Comparativa entre cronofotografías de Eadweard Muybridge (arriba) y Maurice Emmanuel (abajo). Muybridge, *Animal Locomotion*, ilus. 187; Emmanuel, *La danse grecque d'après*, ilus. 5.

Posteriormente, los trabajos de Emmanuel tendrán una gran difusión y continuidad en las investigaciones de otros autores²⁹, aunque sus conclusiones parezcan resistirse al escrutinio académico moderno³⁰. Los deseos historicistas de reconstrucción pasan a juzgarse como pretensiones inalcanzables, recreaciones artificiosas, olvidando el impacto que pudo tener su uso particular de la cámara y su manera de mirar las imágenes, así como el estrecho vínculo que se puede trazar entre Emmanuel y bailarinas de su momento. Para Naerebout, cualquier teorización sobre la reconstrucción en danza tiene este trabajo como trasfondo, a pesar de que

²⁹ Cf. Louis Séchan, *La danse grecque antique* (París: E. de Boccard, 1930); Germaine Prudhommeau, *La danse Grecque Antique* (París: 1965); Marie-Hélène Delavaud-Roux, *Les danses Armées en Grèce Antique; Les danses Pacifiques en Grèce Antique; Les danses Dionysiaques en Grèce Antique* (Tesis doctoral en tres volúmenes, Université de Provence, 1993, 1994, 1995).

³⁰ Dorf, *Performing*, 80.

ninguna bailarina mencione explícitamente una relación con Emmanuel y de que tampoco se conozcan las opiniones de este sobre sus actuaciones³¹.

4. Isadora Duncan: poses vasculares en las fotografías de una “ninfá moderna”³²

Isadora Duncan (San Francisco, 1878-Niza, 1927) es, sin duda, la más famosa y estudiada de las bailarinas que vuelven la mirada hacia las danzas de la Antigüedad. Aunque de origen estadounidense, el desarrollo pleno de sus ideas tiene lugar tras su llegada a Europa, primero a Londres y después, sobre todo, a París. En este contexto, visita las colecciones de numerosos museos y entra en contacto con figuras como el pintor neoclásico Alma-Tadema o la investigadora Jane Harrison, clave en el grupo de los llamados “Ritualistas de Cambridge”. Así, respecto a su relación con la Antigüedad, podemos preguntarnos en qué grado busca vincularse con la danza griega y si comparte con Emmanuel el enfoque de sus trabajos.

Sin embargo, la posición de Duncan sobre la tarea de la reconstrucción es ambigua y sus testimonios, contradictorios o cambiantes. En ocasiones, busca “reproducir en vida” la pose y el movimiento de una escultura³³, o “hacer revivir los coros griegos”, con los que itinerará por Viena, Budapest o Múnich³⁴. En otras, asegura que se limita a revivir el espíritu de la danza antigua, no sus formas externas, y a tomarla como inspiración a la hora de crear su “danza del futuro”³⁵. Sin embargo, más allá de sus declaraciones, el uso particular que hace de las imágenes, en concreto de la fotografía, puede ofrecer claves para entender sus intenciones.



Figuras 3a y 3b. a) Posible inspiración de Duncan: ménades danzantes, siglo I e.c., bajorrelieve sobre mármol. Archivo Louvre; b) Isadora Duncan con el vestido “Delphos” de Mariano Fortuny y Madrazo, representada por Georges Barbier al estilo de una cerámica griega, 1917. Colección privada.

³¹ Naerebout, “In Search”, 49-50.

³² Este epíteto de Isadora se difunde en la misma época en que Aby Warburg se obsesiona con las ninfas y ménades danzantes, con la pervivencia de formas clásicas que representan “un movimiento externo intensificado”: Aby Warburg, “El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli (1893)”, en *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005), 73-122. Más tarde, Didi Huberman recupera el término en *Ninfá Moderna. Essai sur le drapé tombé* (París: Éditions Gallimard, 2002).

³³ Isadora Duncan y Franklin Rosemont (ed), *Isadora speaks* (San Francisco: City Lights, 1981 [1903]), 34-35.

³⁴ Isadora Duncan, *Mi vida* (Madrid: Editorial Debate, 1982 [1927]), caps. XIII-XIV.

³⁵ Isadora Duncan, *El arte de la danza y otros escritos*, ed. por José Antonio Sánchez (Madrid: Ediciones Akal, 2020 [1903]), 55-64.

Duncan, junto a su hermano Raymond, recorría el British Museum, el Louvre (fig. 3a), los museos de Múnich y Berlín, o el Museo Nacional de Atenas, y estudiaba detenidamente las piezas griegas de sus colecciones: “nos pasábamos horas enteras en el Louvre. Raimundo tenía ya una cartera cubierta de dibujos de todos los vasos griegos; invertíamos tanto tiempo en la sala de los vasos griegos, que el guardián empezó a sospechar”³⁶. Al mismo tiempo, mostraba un deseo de hacer derivar sus poses directamente a partir de estas imágenes. Por ejemplo, en la serie de fotografías tomada por Arnold Genthe (fig. 4a), Duncan reproduce figuras de vasos, no necesariamente danzando. En esta línea, el pintor George Barbier la retrata como una ménade de figuras rojas (fig. 3b) y, yendo más allá, Isadora comenta lo siguiente sobre los trabajos de su hermano: “Existen algunas siluetas, publicadas más tarde, en las cuales el modelo no fue ningún vaso griego, sino yo, yo, que había sido fotografiada por Raimundo bailando desnuda, y que así servía de modelo para perfectos vasos griegos”³⁷. Posteriormente, la coreógrafa Deborah Jowitt tratará de rastrear paralelos concretos entre las poses de imágenes vasculares y las fotografías de la bailarina³⁸. Así pues, este interés por los vasos, en oposición a los textos, presenta un paralelo claro con la metodología de Maurice Emmanuel, llegando Duncan a enunciar principios similares al de la cronomotografía: “no hay ninguno [vaso griego o bajorrelieve] en cuyo movimiento no se presuponga otro movimiento”³⁹. Es más, la idea de recuperar un movimiento perdido⁴⁰ y la comparación con el medio cinematográfico —que se había difundido en los años posteriores a la publicación del trabajo de Emmanuel— aparece formulada por Raymond Duncan, en una conferencia de 1914:

J'ai travaillé des années et des années en faisant des dessins d'après ces vases jusqu'au jour où j'ai eu devant les yeux la vision des mouvements de tous ces vases synthétisée en un seul grand mouvement cinématographique. Alors j'ai eu la vision de la Grèce Ancienne en mouvement⁴¹.

Sin embargo, aunque los paralelismos con Emmanuel son claros, los intereses de Duncan difieren considerablemente, pues no se limita al estudio de los vasos y su movimiento, sino que busca una propuesta creativa propia. La bailarina rechaza en todo momento ser filmada, renuncia a las posibilidades que brindaría este nuevo medio, el cual, yendo más allá que la cronomotografía, podría ser la herramienta idónea para recomponer el movimiento en el sentido de Emmanuel. Al contrario, ella opta siempre por la fotografía, pero lo hace renunciando al carácter documental de este medio: las imágenes en las que aparece no son registros de su danza, sino que atienden a otros objetivos.

Este es el caso de los retratos tomados por Arnold Genthe o Edward Steichen, próximos a la corriente fotográfica del pictorialismo, que, al igual que la danza de este momento, buscaba dotar al medio de un nuevo estatus artístico, a menudo mediante referencias a tradiciones previas⁴². Así, ambos campos colaboran para crear imágenes en las que el carácter fijo de la fotografía adquiere un papel central. Tanto los retratos de Genthe, donde la pose roba protagonismo al

³⁶ Duncan, *Mi vida*, 75.

³⁷ *Ibid.*, 76.

³⁸ Deborah Jowitt, “The impact of Greek art on the style and persona of Isadora Duncan”, en *Proceedings of the Society of Dance History Scholars*, 10th annual conference, 195-201 (Irvine: University of California, 1987), 195-201.

³⁹ Duncan, *Arte* [1903], 59.

⁴⁰ La idea de poner imágenes estáticas en movimiento aparece en otros textos de Isadora, por ejemplo, respecto a *La Primavera de Botticelli*, de la que había una copia expuesta en la casa familiar: “It came to me what a wonderful movement there was in that picture, and how each figure through that movement told the story of its new life. And then, [...] the daisies in the grass would sway and the figures in the picture would move”. Isadora Duncan, “Fragments and Thoughts”, en *The Art of the Dance*, ed. por Sheldon Cheney, 128-143 (Nueva York: Theatre Arts, Inc, 1928), 128-29.

⁴¹ Raymond Duncan, “La danse et la gymnastique”, conferencia (Université Hellenique, Salle de Géographie, París, 4 de mayo de 1914), s. pág.

⁴² Samantha Marenzi, “L'art de la photographie de danse: Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen”, *Focales* 3 (2019): 1-14.

movimiento⁴³, como las fotografías de Steichen (fig. 4b), en las que se transforma en una cariálide de la Acrópolis, se sirven de la capacidad de este medio para recuperar el hieratismo propio de las esculturas o vasos antiguos. Es decir, más allá de los paralelos formales difícilmente rastreables entre los referentes clásicos y la danza de Duncan, el medio que elige para preservar su legado es lo que presenta analogías con la danza griega. La manera en que hoy recibimos y miramos la figura de Duncan, a través de la fotografía, recuerda a la forma en que ella misma recibía el movimiento de la Antigüedad, mediado y estático.



Figuras 4a y 4b. a) Isadora Duncan retratada por Arnold Genthe, *Isadora Duncan: Twenty-Four Studies* (Nueva York y Londres: Mitchell Kennerley, 1929); b) Duncan en la Acrópolis de Atenas por Edward Steichen, *A life in photography* (Nueva York: Bonanza Books, 1963 [1920]: ilus. 84-87).

El interés por lo fotográfico es aún más claro al reparar en el uso del color en ambos soportes. La bicromía es fundamental, tanto en la dualidad entre el positivo y el negativo de las fotografías, como en las figuras negras o rojas de los vasos cerámicos. Por su ausencia de color, la fotografía se vuelve, además, el medio ideal para presentar esa imagen de una Grecia marmórea, completamente blanca, dejando en evidencia la visión eugenésica y racista que estaba tan presente en su momento, la misma que, en parte, motiva el interés de Duncan por la Antigüedad⁴⁴:

⁴³ Sobre el estatismo como un factor fundamental en Duncan: Brandstetter, *Poetics*, 367; y sobre la centralidad de las poses míticas en la modernidad con especial atención al caso de Duncan: Carrie J. Preston, *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance* (Nueva York: Oxford University Press, 2011).

⁴⁴ Mary Simonson analiza la concepción explícitamente racista que Duncan tiene sobre la danza, vinculando sus textos con el darwinismo social y, en concreto, con los del filósofo alemán Ernst Haeckel: Mary Simonson, "Dancing the Future, Performing the Past: Isadora Duncan and Wagnerism in the American Imagination", *Journal of the American Musicological Society* 65, no 2 (2012): 528-529. La manera en que la bailarina presenta una sucesión de estilos dancísticos recuerda a las ideas de selección natural y progreso civilizatorio, llegando a afirmar que "el ritmo del jazz interpreta el salvajismo primitivo" o que los movimientos del charleston son "convulsiones simiescas y bamboleantes", que remiten a "la convulsión sensual del negro": Duncan, *Mi vida*, 355-356. Duncan desarrolla ampliamente estas ideas en su artículo "I See American Dancing", *New York Herald Tribune* 2 (1927).

Las danzas más antiguas que pueden ser consideradas arte fueron las de Asia y las de Egipto, que influyeron en la danza griega. Pero estas primeras danzas no pertenecían a nuestra raza; es a Grecia a donde debemos volver, porque toda nuestra danza procede de Grecia⁴⁵.

Por último, el uso de la fotografía en este contexto tiene también que ver con la construcción de nuevos modelos de feminidad. A partir del descubrimiento de cientos de esculturas en la necrópolis de Tanagra, la corriente de vestuario “a la griega” proponía un estilo de velos fluidos y transparentes, que, frente al corsé, facilitaba el movimiento y dejaba a la vista el cuerpo femenino. Aunque se inspirara en los trajes antiguos, este estilo simbolizaba, sobre todo, a la mujer burguesa moderna, cuya forma de vida incorporaba una capacidad de decisión inaudita. Es decir, esos mismos “motivos accidentales en movimiento”⁴⁶, que Aby Warburg rastreó a lo largo del espacio y el tiempo, se mantienen en su propia época, confirmando su idea de que constituyen un *pathosformel* eficaz para expresar movilidad, bien sea en el espacio inmóvil y bidimensional de una representación pictórica, bien en el lienzo de la vida pública y política.

Al mismo tiempo, bailarinas como Duncan, al basar su vestuario en los velos de las ménades, se están insertando en una larga tradición académica de representación del cuerpo femenino que utiliza las referencias a la Antigüedad como un pretexto para el desnudo. Dentro de este contexto, la innovación que supone la fotografía tiene que ver con su capacidad de mostrar directamente el referente de la imagen, lo que altera y subvierte⁴⁷ esta tradición pictórica y escultórica: los cuerpos dejan de ser ideales, para concretarse en identidades específicas. En esta línea, las imágenes de Duncan se sitúan en una tendencia de la danza del momento, que va más allá de la construcción del cuerpo como objeto de deseo de una mirada masculina y voyerística, para apelar también a una audiencia femenina⁴⁸. Además, tiene lugar un cambio significativo en la agencia –Duncan es central en la decisión artística, no simplemente modelo–, un cambio que, junto a lo anterior, tensiona los criterios de qué es decoroso o moralmente aceptado, despertando en ocasiones rechazo por parte de la crítica: “In particular it recalled the forgotten dances of antiquity. Though essentially modern, and notably so in its lapses into vulgarity”⁴⁹.

En definitiva, artistas como Duncan, cuando se inspiran en el mundo griego, se enfrentan a los mismos problemas que algunos académicos, y sus prácticas, en cierto sentido, pueden concebirse como investigaciones sobre las fuentes primarias. Sin embargo, para la bailarina el posible uso de la fotografía como herramienta de reconstrucción está siempre supeditado a otras preocupaciones y otros sentidos de la imagen. Duncan no tiende a hacer propuestas firmes de cómo habría sido la danza, pues descubrirlo supondría agotar su potencial como material reinterpretable.

5. Loïe Fuller: color y movimiento en los orígenes del cine

Isadora Duncan comparte su interés por la danza antigua con bailarinas como Loïe Fuller (Hinsdale, Illinois, 1862 – París, 1928), a cuyos espectáculos asiste: “Yo estaba en éxtasis, pero comprendía que este arte no era sino una súbita ebullición de la Naturaleza que ya no podría repetirse”⁵⁰. Introduce así dos ideas que serán fundamentales para comprender las prácticas escénicas de Fuller: la asociación con la naturaleza y la dificultad de reproducción.

⁴⁵ Duncan, *Arte* [1912], 102.

⁴⁶ Warburg, “El Nacimiento”, 73-122.

⁴⁷ Manning recoge el debate sobre si bailarinas como Isadora Duncan o Ruth Saint Denis transgredían o consolidaban nociones vigentes hasta entonces, sobre la danza como objeto de una mirada masculina: Susan Manning, “The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques of Early Modern Dance”, en *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, ed. por Jane C. Desmond, 153-166 (Durham, NC: Duke University Press, 1997).

⁴⁸ Manning, “The Female Dancer”, 163.

⁴⁹ Crítica de las nuevas corrientes en danza por John Ernest Crawford Flitch, *Modern Dancing and Dancers* (Filadelfia: J.B. Lippincott Co, 1912), 34.

⁵⁰ Duncan, *Mi vida*, 103.

Bajo los nombres de *danse serpentine*, *danse du radium* o *danse des miroirs*, las actuaciones de Loïe Fuller despliegan unos efectos visuales basados en la aplicación y experimentación con tecnologías modernas de escenografía e ilusionismo. Metros de vestidos vaporosos sobre varas de bambú sirven de lienzo para proyectar todo tipo de imágenes: diapositivas de linterna mágica, visiones telescopicas de la superficie lunar, fotografías tomadas con rayos-x o microscopios, y, sobre todo, focos eléctricos con filtros de colores. También tiñe sus telas blancas con soluciones de radio⁵¹, para volverlas luminiscentes, mientras baila sobre suelos de vidrio o entre paredes de espejos. La utilización de los rayos-x y la radioactividad deriva de su relación con científicos como Thomas Alba Edison y los Curie, y nos hace ver cómo, más que una separación entre arte y ciencia, en el siglo XIX ambos formaban parte de un único campo interrelacionado de conocimientos y prácticas⁵². Esta división no estaría tan marcada, de la misma manera que el trabajo de Duncan puede leerse como una investigación científica sobre la danza antigua.



Figuras 5a, 5b y 5c. a) Bailarina velada de terracota, ca. 150 a.e.c. Archivo Louvre; b) Taylor Swift, *The Eras Tour*, 2023 (cf. "Dress", *Reputation Tour*, 2018); c) Belial, *Las niñas en la Sala Ya'sta*, 28 de febrero de 2023.

Pero las prácticas de Fuller se vinculan con el mundo griego de maneras menos explícitas que los casos anteriores. Por un lado, ciertas referencias se entremezclan con alusiones a otros momentos y geografías, como ocurre en los trabajos de Fuller con la bailarina Sada Yacco. En el contexto de la Exposición Universal de 1900, juntas contribuyeron a la estética del japonismo más allá de los parámetros de la etnografía⁵³.

Además, Fuller propone alusiones menos evidentes a los referentes clásicos, al mismo tiempo que apela a públicos diversos, abriendo la posibilidad de construir diferentes niveles de lectura. Mientras que Auguste Rodin puede comparar a Fuller con las figuras de Tanagra ("She has reawakened the spirit of antiquity, showing the Tanagra figurines in action"⁵⁴), identificando ese mismo borrado del cuerpo envuelto en remolinos de tejido en movimiento (fig. 5a), reinterpretaciones actuales de su danza probablemente no tengan en mente los mismos referentes antiguos (figs. 5b y 5c).

Es más, las declaraciones de la propia Fuller reivindican que su intención no es reproducir, sino acceder a un trasfondo que se manifestaba también en la danza griega, bajo los principios de libertad, intuición y naturalidad. Por tanto, lecturas como la del crítico de arte Roger Marx ("she reanimates within herself and restores to us the lost wonders of Greek mimicry"⁵⁵) se explican de acuerdo con el hábito de ciertos públicos de vincular la danza de su tiempo únicamente

⁵¹ En un cuaderno inédito digitalizado por la New York Public Library of the Performing Arts, Fuller escribe sobre su visita al laboratorio de Thomas Alba Edison en 1896: Loïe Fuller, "Lecture on Radium", *Notebooks and letters* (1907-1911): 1A-19A.

⁵² Crary, *Techniques*, 26.

⁵³ Elizabeth Emery, "Appropriating Japonisme at the 1900 Exposition: Sada Yacco, Loie Fuller, and the 'Geishas' of Le Panorama du Tour du Monde", *Dix-Neuf* 24, n.º 2-3 (2020).

⁵⁴ Rodin, citado en Loïe Fuller, *Fifteen years of a dancer's life: With some account of her distinguished friends* (Londres: Herbert Jenkins Limited, 1913), 127.

⁵⁵ Roger Marx, citado por Anatole France en la introducción a la autobiografía de Fuller: Fuller, *Fifteen*, X.

con la recuperación del mundo griego. Matizando esta cuestión, Fuller se distancia de los planteamientos de la reconstrucción en forma de crítica a la danza y la pedagogía de Isadora Duncan:

Miss Duncan's dancing is essentially a cultivated art –a learned kind of dancing that takes much practice— whereas mine is natural, inspirational, and spontaneous. Miss Duncan imitates the movements of dancers as represented on Greek vases and her pupils copy her. I and my pupils give the original natural expression and movements which inspired the Greeks when they made their vases⁵⁶.

Su deseo, asegura, no es imponer coreografías a las bailarinas de su compañía, sino liberar sus “habilidades naturales”, para conducirlas en un ejercicio de memoria colectiva que conduciría indudablemente a la antigua Grecia. Sin embargo, aunque con estas palabras trate de alejarse de los planteamientos de Duncan y aunque no llegue a ser tan explícitamente racista como esta, ambas bailarinas comparten un mismo trasfondo de teorías sobre la blanquitud y un mismo interés en vincularse a una construcción muy concreta de la Antigüedad. La manera en que Fuller plantea la conexión con el mundo griego como algo “natural” e “instintivo” concuerda también con ese discurso colonial, pues hablar de naturalidad implica tratar de universalizar ciertos valores morales y estéticos. Se presenta como inevitable la decisión consciente de crear una genealogía blanca que distancie a las bailarinas de cómo era entonces percibida la danza estadounidense, vinculada al ragtime, el tango o el jazz⁵⁷. En esta línea, llega incluso a afirmar que no hace falta ser consciente de la relación con la danza griega para ponerla en práctica: “My children reproduce, without being aware of it, the Greek dances, and yet, I assure you that I have never uttered this word “Greece” to them, nor have I shown them friezes or vases illustrating beautiful poses”⁵⁸. Además, de estos textos se destila una de las ideas que son fundamentales para Fuller: su danza no parte de poses estáticas, sino que busca un movimiento continuo, en todo caso, con patrones que se repiten.

Atendiendo a este último aspecto, el cinematógrafo sería el medio idóneo al que vincularse, como acabará finalmente ocurriendo. A lo largo de su carrera, la bailarina muestra un claro interés por este medio, entre las innovaciones tecnológicas a las que se asocia, llegando a dirigir, junto a su pareja Georgette Sorrère, la película *Le Lys de la Vie* (1920). Sin embargo, de sus actuaciones no ha perdurado ninguna grabación, sino que las numerosas cintas que se conservan son, en realidad, de imitadoras, filmadas y posteriormente coloreadas, en producciones a menudo dirigidas por Alice Guy⁵⁹. Como en los trabajos ya comentados, el *reenactment* –volver a poner en escena y reproducir de forma mimética un espectáculo anterior– cobra un peso fundamental, aunque aquí es ejecutado por parte de sus imitadoras. Pero en el caso de Fuller no es tan relevante la identidad de quien actúa, como el potencial que tiene en relación con este medio, potencial que se puede deducir a partir de los deseos de grabarla en persona de Thomas Edison⁶⁰, de la repercusión que tendrá en los orígenes del cine⁶¹ o de su utilización recurrente por las propias

⁵⁶ Fuller, citada en Richard Nelson Current y Marcia Ewing Current, *Loie Fuller, Goddess of Light* (Boston: Northeastern University Press, 1997), 196.

⁵⁷ Järvinen, “The Significance”. Sobre la búsqueda de un “cuerpo natural” y un “movimiento natural” en el mundo griego y su relación con las teorías de la eugenesia: Macintosh, “Moving Images”, 206-227.

⁵⁸ Fuller, citada en Pierre Desclaux, “Gala de l’orphelinat des arts”, Collection Rondel, 19-06-1911.

⁵⁹ Se conservan decenas de grabaciones, muy breves, en torno a un minuto de duración, procedentes de los estudios de los hermanos Lumière, Georges Méliès, Léon Gaumont o Thomas Edison. En el caso de la filmografía de Edison (1894-1897), Charles Musser destaca, entre las imitadoras de Fuller, a la bailarina Annabelle Whitford Moore: Charles Musser, *Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography* (Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1998).

⁶⁰ Elizabeth Coffman, “Women in motion: Loie Fuller and the ‘interpenetration’ of art and science”, *Camera Obscura* 49 (2002): 76.

⁶¹ Tom Gunning analiza en profundidad esta relación, a través de la escenografía, la forma de colorear los fotogramas o la asociación entre la luz y el movimiento: Tom Gunning, “Loie Fuller and the Art of Motion: Body, Light, Electricity and the Origins of Cinema”, en *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, ed. por Richard Allen y Malcolm Turvey (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003), 75-90.

imitadoras. Esto último provoca una distribución masiva de las imágenes y determina cómo ha acabado siendo percibida de forma indisociable a este medio.

Respecto a la relación con la Antigüedad, el cine permitiría un acceso mucho más directo al movimiento original griego, siempre y cuando partamos de la misma concepción de la imagen como huella que aparece en Emmanuel. Según esta lógica, se abriría la posibilidad de reproducir y difundir cómo habría sido realmente la danza, no a través de las representaciones congeladas y convencionales de los vasos y relieves, o de las imágenes modernas generadas a partir de estos. Pues el cine recoge aquello que la fotografía no puede transmitir, el movimiento y el color. Es más, la incapacidad de la fotografía para capturar los efectos visuales de la danza de Fuller aparece ya en un artículo de 1894 sobre la *danse de miroirs*, un espectáculo en el que baila entre cuatro espejos en formación semicircular. Así, las figuras se multiplican, sin poder distinguirse quién es ella y quiénes sus reflejos, en una ilusión de coro griego. Catherine Hindson señala cómo en el artículo no se recurre a una imagen fotográfica, sino a un dibujo a lápiz y tinta. A pesar de que los tiempos de exposición se hubiesen reducido en la década de 1890, estos trazos ofrecían el efecto del movimiento más adecuadamente que la representación documental de la fotografía⁶².



Figura 6. *Loie Fuller*, 1905, Pathé Frères (prod.), París. Impresiones de nitrato coloreadas a mano. BFI National Archive.

Aún mejor que el dibujo, el cine es capaz de plasmar ese movimiento continuo, frente a las poses estáticas que Fuller criticaba en Duncan, a la vez que introduce el elemento del color. La aplicación de este último sobre los fotogramas (fig. 6) podría remitir tanto a los focos con filtros de las actuaciones de Fuller en directo, como a los colores de la Antigüedad borrados de las esculturas. Es decir, colorear la película sería una metáfora del acto de pintar sobre las telas blancas, de proyectar colores sobre formas que los han perdido. Por tanto, paradójicamente, quien tiene menor intención de reconstrucción en el sentido historicista y opta por una alusión menos directa al mundo griego, es también quien termina por estar vinculada al medio que parecería más apto para ello.

⁶² Catherine Hindson, "The female illusionist –Loie Fuller: Fairy or Wizardess?", *Early Popular Visual Culture* 4, n.º 2 (2009): 164, comenta el artículo: Mrs. M. Griffiths, 'Loie Fuller –the inventor of the Serpentine Dance', *Strand Magazine* (mayo 1894): 540–545.

6. Conclusiones

En los deseos modernos de vincularse con la danza griega, la utilización de la cámara y de las nuevas tecnologías de la visión adquiere un papel central para la creación de imaginarios artísticos y para la práctica coreográfica, al tiempo que desarrolla una serie de implicaciones, nuevos usos y significados. Se trata de cuestiones que no solo ayudan a entender los deseos de figuras como Emmanuel, Duncan y Fuller con respecto a la antigua Grecia, sino que también arrojan luz sobre el proceso de consolidación de disciplinas entonces recientes. La asociación de la fotografía con el mundo antiguo, y con las figuras que lo trataban de recuperar, permitía legitimar y dotar de genealogías a este nuevo medio de representación, por ejemplo, tomando los vasos griegos o el relato de la sombra como sus antecedentes remotos.



Figura 7. Fotografías de Isadora Duncan en el artículo de una revista francesa de 1909.

Entre estos nuevos usos, destaca cómo la fotografía —y, sobre todo, la cronoimagen— se convierte en prueba de veracidad en investigaciones académicas. Desde una concepción positivista, entender este medio como una huella de la realidad otorga un carácter científico al ejercicio de reconstruir la danza. Es más, la invención de nuevas tecnologías de la imagen puede ser lo que lleve a concebir los propios vasos como fotografías, como momentos congelados de un movimiento más amplio. Sin embargo, a esta visión de que los medios procedentes de la modernidad son los que permiten proyectarse hacia el pasado, se enfrenta el caso de Isadora Duncan. Para ella, la fotografía no sería tanto una ventana hacia el movimiento original de los griegos, sino más bien una forma de vincularse con las imágenes estáticas en las que este se plasmaba, con los soportes en los que se conserva. En tercer lugar, la fotografía o el cine pueden concebirse como medios plásticos con los que jugar, como elementos que aportan el carácter de modernidad, que generan una estética vinculada al presente. En Loïe Fuller el cine se convierte en un aspecto más dentro de su despliegue escenográfico y de experimentación. Paradójicamente, desarrolla un uso que difiere de todo lo anterior, a partir de la herramienta que sería idónea para reconstruir en el sentido de Emmanuel, pues, como aseguraba Raymond Duncan, el cine permite transmitir el movimiento fluido y, además, el color⁶³.

⁶³ Duncan, "La danse".

Todos estos nuevos usos, desarrollados en un momento clave para la historia de la danza moderna, sugieren que lo visual adquiere un peso insospechado en un medio que de otra manera privilegiaría lo táctil o lo cinestésico⁶⁴. Gracias a este despliegue de la imagen, las prácticas coreográficas, pero también los estudios de Emmanuel, obtuvieron realmente su gran impacto cultural. A través de lo visual perviven en la memoria, pero, además, se abren a nuevos públicos, pues la cámara ofrece grandes posibilidades de difusión en una incipiente cultura de masas. Con publicaciones en revistas (fig. 7) y medios accesibles, el mundo antiguo deja de ser propiedad de una élite intelectual y un abanico más amplio de espectadores se ve involucrado en la recuperación y relectura de la danza griega.

Al mismo tiempo, la elección de determinadas tecnologías de la imagen y el uso que se hace de ellas con relación al mundo griego atienden a una serie de preocupaciones propias del momento. En la danza, volver al pasado es una vía para construir la modernidad y los personajes vistos cobran un papel activo a la hora de interpretar y resignificar los materiales antiguos⁶⁵, de la misma manera que ciertas referencias en el ámbito de la moda servían para afrontar objetivos del momento. El vestuario “a la griega” simbolizaba la movilidad y capacidad de decisión adquirida por las mujeres modernas, un contexto sin el cual no puede entenderse la preocupación por el movimiento y por su plasmación que hemos visto. Pero, al mismo tiempo que las referencias al mundo griego contribuyen a la construcción de modelos femeninos contrahegemónicos, el uso de la cámara atiende también a ideas en torno a la blanquitud y la búsqueda de genealogías raciales que a día de hoy demandan revisión.

7. Apoyos

Esta investigación ha sido financiada por la Ayuda FPU23/03190 y se enmarca en el proyecto de investigación *Marginalia Classica IV. Marginalidades clásicas y su recepción en la cultura de masas contemporánea: escapismo y resistencias* (PID2023-150513NB-I00). También agradezco a Zoa Alonso Fernández sus consejos y lecturas pacientes de este texto.

8. Referencias bibliográficas

- Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.
- Anderson, Jack. *Ballet and Modern Dance: a concise history*. Princeton: Princeton Book Company, 1993.
- Baxandall, Michael. “Excursus against influence”. En *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, 58-62. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Benveniste, Emile. “The Notion of ‘Rhythm’ in its Linguistic Expression”. En *Problems in General Linguistics*, editado por Emile Benveniste, 281-288. Florida: University of Miami Press, 1971.
- Brandstetter, Gabriele. *Poetics of Dance. Body, Imagen, and Space in the Historical Avant-Gardes*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Cartier-Bresson, Henri. *Images à la sauvette*. París: Verve, 1952.
- Coffman, Elizabeth. “Women in motion: Loie Fuller and the ‘interpenetration’ of art and science”. *Camera Obscura* 49 (2002): 73-105.
- Copeland, Roger. “Founding Mothers: Duncan, Graham, Rainet, and Sexual Politics”. *Dance Theatre Journal* 8, n.º 3 (1990): 6-9, 27-29.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cen-deac, 2008.
- Crawford Flitch, John Ernest. *Modern Dancing and Dancers*. Filadelfia: J.B. Lippincott Co, 1912.

⁶⁴ Autores como Roger Copeland consideran que en el origen de la danza moderna se daba más importancia a la empatía cinestésica que a la experiencia visual, frente al ballet clásico, donde el espectador mira, distanciado, el cuerpo de la bailarina: Roger Copeland, “Founding Mothers: Duncan, Graham, Rainet, and Sexual Politics”, *Dance Theatre Journal* 8, no 3 (1990): 9.

⁶⁵ Siguiendo las críticas de Michael Baxandall al concepto de “influencia”: Michael Baxandall, “Excursus against influence”, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, 58-62 (New Haven: Yale University Press, 1987), 59.

- Current, Richard Nelson y Current, Marcia Ewing. *Loie Fuller, Goddess of Light*. Boston: Northeastern University Press, 1997.
- Delavaud-Roux, Marie-Hélène. *Les danses Armées en Grèce Antique; Les danses Pacifiques en Grèce Antique; Les danses Dionysiaques en Grèce Antique*. Tesis doctoral en tres volúmenes, Université de Provence, 1993, 1994, 1995.
- Desclaux, Pierre. "Gala de l'orphelinat des arts". Collection Rondel, 19-06-1911.
- Didi Huberman, Georges. *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*. París: Éditions Gallimard, 2002.
- Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. Londres: Novello and Company, 1915.
- Dorf, Samuel N. *Performing Antiquity. Ancient Greek Music and Dance from Paris to Delphi, 1890-1930*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona-Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1986.
- Duncan, Isadora. "I See American Dancing". *New York Herald Tribune* 2 (1927).
- Duncan, Isadora. "Fragments and Thoughts". En *The Art of the Dance*, editado por Sheldon Cheaney. Nueva York: Theatre Arts, Inc, 1928.
- Duncan, Isadora y Franklin Rosemont (ed.). *Isadora speaks*. San Francisco: City Lights, 1981.
- Duncan, Isadora. *Mi vida*. Madrid: Editorial Debate, 1982 [1927].
- Duncan, Isadora. *El arte de la danza y otros escritos*, editado por José Antonio Sánchez. Madrid: Ediciones Akal, 2020.
- Duncan, Raymond. "La danse et la gymnastique". Conferencia presentada en la Université Hellénique, Salle de Géographie, París, 4-5-1914.
- Emery, Elizabeth. "Appropriating Japonisme at the 1900 Exposition: Sada Yacco, Loie Fuller, and the 'Geishas' of *Le Panorama du Tour du Monde*". *Dix-Neuf* 24, no 2-3 (2020): 221-244.
- Emmanuel, Maurice. *De saltationis disciplina apud Graecos*. París: Hachette et cie, 1895.
- Emmanuel, Maurice. *Essai sur l'orchestique grecque. Étude de ses mouvements d'après les monuments figurés*. París: Hachette et cie, 1895.
- Emmanuel, Maurice. *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. París: Hachette et cie, 1896.
- Emmanuel, Maurice. *The Antique Greek Dance, After Sculptured and Painted Figures*. Nueva York-Londres: John Lane, 1916.
- Fuller, Loie. "Lecture on Radium". *Notebooks and letters* (1907-1911): 1A-19A.
- Fuller, Loie. *Fifteen years of a dancer's life: With some account of her distinguished friends*. Londres: Herbert Jenkins Limited, 1913.
- Genthe, Arnold. *Isadora Duncan: Twenty-Four Studies*. Nueva York-Londres: Mitchell Kennerley, 1929.
- Griffiths, Mrs. M. "Loie Fuller—the inventor of the Serpentine Dance". *Strand Magazine* (mayo 1894): 540-545.
- Gunning, Tom. "Loie Fuller and the Art of Motion: Body, Light, Electricity and the Origins of Cinema". En *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, editado por Richard Allen y Malcolm Turvey, 75-90. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- Harmon, Austin Morris (ed.). *Lucian. Vol. V*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1936.
- Hindson, Catherine. "The female illusionist—Loie Fuller: Fairy or Wizardess?". *Early Popular Visual Culture* 4, n.º 2 (2009): 161-174.
- Järvinen, Hanna. "The Significance of Antiquity for Art Dance". En *Dance Arts – Historical Perspectives and Contemporary Practices*, editado por Kirsi Monni, Riikka Laakso y Hanna Järvinen. Helsinki: Publication Series of the Theatre Academy 79, 2023.
- Jowitt, Deborah. "The impact of Greek art on the style and persona of Isadora Duncan". En *Proceedings of the Society of Dance History Scholars*, 10th annual conference, 195-201. Irvine: University of California, 1987.
- Karl, Mayhoff (ed.). *Pliny the Elder. Naturalis Historia*. Leipzig: Teubner, 1906.
- Laferrière, Carolyn M. "Gods". En *Imprints of Dance in Ancient Greece and Rome*, editado por Zoa Alonso Fernández y Sarah Olsen, 257-294. Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2024.

- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1990 [1766].
- López Arnaiz, Irene. "La impronta de las danzas 'indias' en Francia: el encuentro de las artes plásticas y escénicas, entre el exotismo y la modernidad (1838-1939)". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- Macintosh, Fiona (ed.). *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Macintosh, Fiona. "Moving Images, Moving Bodies: Greek Dance, Eugenics and Fascism". *Fascism* 12, no 2 (2023): 206-227.
- Manning, Susan. "The Female Dancer and the Male Gaze: Feminist Critiques of Early Modern Dance". En *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, editado por Jane C. Desmond, 153-166. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- Marenzi, Samantha. "L'art de la photographie de danse: Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen". *Focales* 3 (2019): 1-14.
- Marey, Étienne Jules. *Le Mouvement*. París: G. Masson, 1894.
- Musser, Charles. *Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography*. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1998.
- Muybridge, Eadweard. *Animal Locomotion: An Electro-photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 1887.
- Naerebout, Frederick. "Being Greek on Fourth Avenue. Isadora Duncan put into context". *Choreologica. Journal of the European Association of Dance Historians* 1 (1998): 34-47.
- Naerebout, Frederick. "In Search of a Dead Rat": The Reception of Ancient Greek Dance in Late Nineteenth-Century Europe and America". En *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, editado por Fiona Macintosh, 39-56. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Preston, Carrie J. *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*. Nueva York: Oxford University Press, 2011.
- Prudhommeau, Germaine. *La danse Grecque Antique*. París: 1965.
- Pucci, Giuseppe. "Image et mouvement dans l'Antiquité et au-delà". *Eikón Imago* 10 (2021): 383-389.
- Rodríguez-Solís, Enrique. *Historia de la prostitución en España y América (entre 1880 y 1900)*. Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo De Val, 1921.
- Ross, William David (ed.). *Aristotle's Metaphysics*. Oxford: Clarendon Press, 1924.
- Séchan, Louis. *La danse grecque antique*. París: E. de Boccard, 1930.
- Simonson, Mary. "Dancing the Future, Performing the Past: Isadora Duncan and Wagnerism in the American Imagination". *Journal of the American Musicological Society* 65, no 2 (2012): 511-555.
- Stager, Jennifer. "Sophia's double: photography, archaeology, and modern Greece". *Classical Receptions Journal* 15, n.º 1 (2023): 15-56.
- Steichen, Edward. *A life in photography*. Nueva York: Bonanza Books, 1963.
- Steiner, Deborah Tarn. *Choral Constructions in Greek Culture: The Idea of the Chorus in the Poetry, Art and Social Practices of the Archaic and Early Classical Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Talbot, William Henry Fox. *The pencil of nature*. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.
- Warburg, Aby. "El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli (1893)". En *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, 73-122. Madrid: Alianza, 2005.