

# CENTROAMERICANA

## 26.2

Revista semestral de la Cátedra de  
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore  
Milano – Italia



2016

# CENTROAMERICANA

## 26.2 (2016)

*Direttore*  
DANTE LIANO

---

*Segreteria:* Simona Galbusera  
Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Via Necchi 9 – 20123 Milano  
Italy  
Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667  
E-mail: [dip.linguestraniere@unicatt.it](mailto:dip.linguestraniere@unicatt.it)

---

*La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.*

*Comité Científico*

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)  
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)  
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)  
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)  
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)  
Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)  
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)  
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)  
Werner Mackenbach (Universität Potsdam, Deutschland)  
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)  
Alexandra Ortiz-Wallner (Humboldt-Universität zu Berlin, Deutschland)  
Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)  
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)  
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)  
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)  
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)  
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

*Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.*

Sito internet della rivista: [www.centroamericana.it](http://www.centroamericana.it)

© 2016 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215  
e-mail: [editoriale.dsu@educatt.it](mailto:editoriale.dsu@educatt.it) (produzione); [librario.dsu@educatt.it](mailto:librario.dsu@educatt.it) (distribuzione)  
web: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)  
ISBN: 978-88-9335-122-5

Número monográfico

**Homenaje a Rubén Darío  
en el primer centenario de su muerte  
(1916-2016)**

GLORIANTONIA HENRÍQUEZ – DANTE LIANO  
(COORDS.)

## ÍNDICE

GLORIONTONIA HENRÍQUEZ <i>En el centenario de la muerte de Rubén Darío (1916-2016). Presentación</i> .....	9
DANTE LIANO <i>Palabras liminares</i> .....	17
GIUSEPPE BELLINI <i>La poesía de Rubén Darío hoy</i> .....	21
CARMEN RUIZ BARRIONUEVO <i>Modernidad y modernismo en «España contemporánea» de Rubén Darío</i> .....	31
DANIEL VIVES SIMORRA <i>Un poema de circunstancia de Rubén Darío: la «Epístola a la Señora de Lugones». “Bacchianas brasileiras” y arte de la fuga en la ‘Isla de Oro’</i> .....	61
JORGE EDUARDO ARELLANO <i>Rubén Darío y las letras francesas del siglo XIX</i> .....	77
ALESSANDRA GHEZZANI <i>Ética y estética. Jean-Marie Guyau y la poética de Rubén Darío</i> .....	91
HERVÉ LE CORRE <i>Cuerpo, género y lenguaje: la danza en dos textos de Rubén Darío. «Miss Isadora Duncan» y «Cléo de Mérode – Nuestra señora de la sonrisa y de la danza»</i> .....	115

JOSÉ CARLOS ROVIRA

*Rubén Darío: geografía, pintura y paisajes*..... 131

GÜNTHER SCHMIGALLE

«Yo soy el anticristo de la América Central». *Lecturas y crisis espiritual de Rubén Darío en 1913*..... 159

GLORIA ANTONIA HENRÍQUEZ

*Rubén Darío. Poesía y reflexión en «Los motivos del lobo»* ..... 179

*Instrucciones a los autores* ..... 199

Normas editoriales y estilo..... 199

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» ..... 200

CUERPO, GÉNERO Y LENGUAJE:  
LA DANZA EN DOS TEXTOS DE RUBÉN DARÍO  
«*Miss Isadora Duncan*» y «*Cléo de Mérode –  
Nuestra señora de la sonrisa y de la danza*»

HERVÉ LE CORRE

(Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

se juzgó mármol, y era carne viva  
(Rubén Darío)

**Resumen:** Varios textos darianos dejan entrever la sensibilidad del poeta hacia las artes escénicas, a veces de raíz popular (como el circo o la pantomima), en las que se exalta el cuerpo en movimiento, con sus múltiples posibilidades expresivas. Considerados desde la perspectiva poética, se posibilita así un diálogo entre las «artes del silencio» (de nuevo la pantomima o la danza) y el arte verbal. Darío dedica dos textos famosos a dos danzantes contemporáneas, Cléo de Mérode e Isadora Duncan. Ambos textos ilustran la fecundidad de dicho diálogo, a partir de dos dispositivos esenciales: por un lado, una aproximación al movimiento que va del paso a la pose, o sea un ‘devenir estatua’, característico del fetichismo que opera en “Cléo de Mérode” y en buena parte de la erótica dariana como éxtasis; por otro lado, una reflexión sobre el movimiento originario, arcaico, que mueve a los cuerpos en “Isadora Duncan”, y que Darío relaciona con modelos holísticos. El primer caso supone una poética de la re-presentación, del poema como artefacto, en el segundo caso, el cuerpo poético es originario, participa de una palabra envolvente.

**Palabras claves:** Rubén Darío – Cléo de Mérodes – Isadora Duncan – Danza – Poética.

**Abstract: Body, Gender and Language: Dance in two Texts of Rubén Darío.** «*Miss Isadora Duncan*» and «*Cléo de Mérode – Nuestra señora de la sonrisa y de la danza*». Several of Ruben Darío’s works prove the poet’s interest for performing arts, often in their popular forms (such as circus or the pantomime), in which he exalts the moving body, with its multiple expressive possibilities. Considered from a poetic perspective, this allows for a dialogue between the ‘arts of silence’ (again pantomime or

dance) and verbal arts. Darío dedicates two famous texts to two contemporary dancers, Cléo de Mérode and Isadora Duncan. Both texts illustrate the fecundity of this dialogue, by means of two essential mechanisms: on the one hand, an approximation to movement that goes from step to pose, that is, on the effect of 'becoming a statue' – a feature of the fetishism characterizing "Cléo de Mérode" and in much of Darío's view of love as ecstasy; on the other hand, a reflection on native, archaic movement, which moves the bodies in "Isadora Duncan", and that Darío relates to holistic models. While he first presupposes a poetics of re-presentation, of the poem as artifact in the second the poetic body is native, and participates in an enveloping word.

**Keys words:** Rubén Darío – Cléo de Mérodes – Isadora Duncan – Dance – Poetic.

### *Cuerpos escenificados y poéticas*

En una publicación académica, la edición Castalia de *Prosas profanas y otros poemas*, Ignacio M. Zuleta, en una larga introducción, propone clasificar los poemas del libro según tres categorías esenciales, los «poemas cardinales» que «despliegan la poética de Darío entre 1889-1901»<sup>1</sup>, entre los que aparecen, como era de esperar, "Divagación", "Sonatina" o el "Coloquio de los centauros"; los «poemas emblemáticos (...) que articulan en emblemas (en su acepción retórica) la gramática de los poemas cardinales»<sup>2</sup> ("Blasón" o "Los cisnes", por ejemplo); y, por fin, los «poemas 'varios'», más anecdóticos o menos representativos de la poética central de *Prosas profanas*. Entre esos últimos poemas figura, por ejemplo, "Canción de carnaval". Obviamente, la musa a la que se dirige el poeta en este poema es jovial y ligera, pero el texto no resulta desvinculado del resto de la obra. En él se extreman algunas de las características presentes en el poema apertural, "Era un aire suave" como, por ejemplo, la presencia de un cuerpo femenino que «goza y ríe», o acelera su dinámica metamórfica, por el baile carnavalesco y la sucesión de las figuras. El poema, encabezado por un epígrafe de Banville, el autor de las *Odas funambulescas*, es anecdótico (se basa en un recuerdo del carnaval de Buenos

---

<sup>1</sup> R. DARÍO, *Prosas profanas y otros poemas (1896-1901)*, edición de Ignacio M. Zuleta, Clásicos Castalia, Madrid 1993, p. 29.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 41.



Aires), pero me parece favorecer una aproximación a la obra dariana desde otros ángulos, como lo son la cultura popular y el espectáculo, así la alusión a la pantomima («Que él [Pierrot] te cuente como rima / sus amores con la luna / y te haga un poema en una / pantomima») o al famoso clown anglo-argentino Frank Brown. En todo caso, el poema evidencia cierta permeabilidad entre la poesía ‘culta’ y otras experiencias estéticas, en el sentido que le da Jacques Rancière a esa palabra en un libro como *Aisthesis*, es decir como «el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos el ‘Arte’»<sup>3</sup>. En ese libro, subtulado *Escenas del régimen estético del arte*, Rancière estudia diferentes experiencias sensibles, muchas veces desjerarquizadoras, entre las que ocupa el propio Banville un puesto protagónico por su prólogo a las *Memorias y pantomimas de los hermanos Hanlon Lees* (1879) en el capítulo “Los gimnastas de lo imposible”. En el capítulo que le sigue, “La danza de la luz”, Rancière aborda el caso de la bailarina Loïe Fuller, merecedora, entre otros, de una crítica entusiasta de Mallarmé<sup>4</sup>.

En la obra de Darío existen, por supuesto, muchos otros ejemplos de su interés por el espectáculo y los géneros populares: así su perentoria afirmación inicial sobre la poesía española contemporánea, que conceptualiza como menos inventiva que el género chico, o las hermosas páginas que dedica a los poetas callejeros de París en el primer capítulo de *La caravana pasa* (1903). El mismo Frank Brown reaparece en páginas memorables de su *Autobiografía* (1912), a través de un poema («Salta del circo al cielo raso; / Banville lo hubiera amado así; / Frank Brown, como los Hanlon Lee, / sabe lo trágico de un paso») y de una ‘medalla’ en la que trata de captar las metamorfosis corpóreas y vocales del clown: «La contracción gelásmica se acompaña de súbitos gritos y gestos (...) El tono denota, en aflautados finales, o monólogo

---

<sup>3</sup> J. RANCIÈRE, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*, Galilée, Paris 2011, p. 10.

<sup>4</sup> S. MALLARMÉ, “Consideraciones sobre el arte del ballet y la Loïe Fuller” (1893), en *Oeuvres complètes*, La Pléiade, Paris 1979.

coloreado fuertemente, de acentos de tirolesa, rayados de erres, mientras, saltante, avanza, batracio o acracio, magistral en su arte extraño»<sup>5</sup>.

La escenificación del cuerpo ocupa un papel relevante en esas descripciones, a través de la rapidez de sus movimientos y transformaciones o de los juegos ópticos que favorece la luz eléctrica. El famoso viaje a París de Darío, con motivo de la Exposición universal de 1900, es objeto de una serie de crónicas recopiladas en *Peregrinaciones* (1901). A lo largo de esas crónicas Darío confirma su interés por las artes escénicas, recordando a Sada Yacco «la prodigiosa artista japonesa» admirada en “La Geisha y el daimio”, o a «la rosa de la mímica, la sin igual Carlota Wiehe»<sup>6</sup>: «sin una sola palabra, el gesto y el movimiento fisonómicos dicen todo el argumento; en el poema plástico, el ritmo del ademán revela una infinita potencia en ese arte de excepción»<sup>7</sup>. Darío cita también un poema de Albert Samain (sacado de *Les flancs du vase*), en el que éste elogia a la Loïe Fuller, “Pannyre aux talons d’or”.

Esos textos muestran una innegable fascinación ante las posibilidades brindadas por la asociación entre la música y las «artes del silencio» (para parafrasear a Camille Mauclair, uno de los *Raros* darianos), que son la danza, la pantomima, o formas mixtas como el ballet-pantomima. Ese conjunto híbrido, que Stéphane Mallarmé analiza en *Crayonné au théâtre* (1887) a través de textos como “Ballets”, “Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d’après une indication récente” o “Mimique”, es característico de la escena de la época («notre seule magnificence, la scène»)<sup>8</sup> como lugar de múltiples encuentros y experimentaciones. El penúltimo de esos textos viene dedicado a Loïe Fuller, el último a una pantomima en la que actúa el «emocionante y elegante mimo Paul Margueritte»<sup>9</sup>, y en el que Mallarmé subraya el poder sugestivo del silencio («el silencio, único lujo después de las rimas»)<sup>10</sup> que representa un

---

<sup>5</sup> R. DARÍO, *Obras completas*, vol. I, Afrodisio Aguado, Madrid 1950, pp. 135-136.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 481.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 481-482.

<sup>8</sup> MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, p. 313.

<sup>9</sup> «[le] poignant et élégant mime Paul Margueritte». *Ivi*, p. 310.

<sup>10</sup> «le silence, seul luxe après les rimes». *Ibidem*.

desafío para el poeta: «¡una oda callada y que le toca al poeta suscitado por un reto, traducir!»<sup>11</sup>.

El cuerpo escenificado de la danza, del ballet-pantomima, de la pantomima o del teatro japonés, se mueve pues en un espacio transado por múltiples posibilidades artísticas, innumerables registros sensibles que fascinaron al público y a los escritores. Las tenues fronteras entre esos géneros (dice así Roger Marx, a propósito de Loïe Fuller, que «se relaciona tanto con la mimética como con la coreografía»)<sup>12</sup> los desplazamientos que implican<sup>13</sup>, constituyen otros tantos espacios abiertos a la experimentación literaria y a la reflexión sobre los modelos poéticos. Es evidente, para retomar el ejemplo de Mallarmé, que los textos referidos anteriormente constituyen lugares propicios para la enunciación de una poética que interpreta la danza o la mímica en relación con la propia obra, a imagen del velo que utiliza Loïe Fuller en la “danza serpentina”: «es la invención de un cuerpo nuevo (...) el cuerpo que utiliza un instrumento material para producir un medio sensible de emoción que en nada se le parece»<sup>14</sup>. Algo que Ducrey interpreta como paralelo a la *disparition élocutoire* del poeta en el poema, según el vate francés.

### *Dos textos sobre la danza*

En todo caso, aliadas o no con la música, la danza o la pantomima, por la suspensión del lenguaje verbal, operan como interrogantes para los poetas, en particular en la literatura finisecular, en contraste, según Ducrey, con la visión ‘naturalista’ de la bailarina, objeto de deseo y de envilecimiento. Sin duda, por lo menos en el caso francés, parece imponerse en efecto, a partir de Mallarmé, y hasta Valéry, una visión intelectual de la danza o del mimo.

---

<sup>11</sup> «une ode tue et que c’est au poète suscité par un défi, de traduire!» . *Ibidem*.

<sup>12</sup> G. DUCREY, *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*, Honoré Champion, Paris 1996, p. 185.

<sup>13</sup> A. MARTÍNEZ, *La pantomime théâtre en mineur (1880-1945)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2008, pp. 22-24.

<sup>14</sup> RANCIÈRE, *Aisthesis*, pp. 122-123.

A partir de ahí, ¿cómo situar a Darío en tanto partícipe de una ‘modernidad periférica’? Los dos textos que nos servirán de punto de partida, “Miss Isadora Duncan” (¿1901?)<sup>15</sup> y “Cléo de Mérode-Nuestra señora de la sonrisa y de la danza” (¿1904?)<sup>16</sup> evidencian una aproximación que, por muy heterogénea que parezca (por lo menos si se compara con los textos de Mallarmé o Valéry), acepta también el reto de un lenguaje a-verbal, capaz de ‘conmover’ a su poética.

La elección de ambos textos, si bien es subjetiva, no deja de imponerse al lector de la obra de Darío, siendo los dos textos en prosa más completos y complejos sobre la danza, por lo menos si se les compara con otros, como “Cake Walk”<sup>17</sup> más anecdóticos, aun cuando éste también contribuye a la elaboración de un canon valorativo, que se hace manifiesto en el texto dedicado a Isadora Duncan:

Mas, entendámonos: la palabra danza no es propiamente aplicable a la representación de la Duncan. Danzas son las de las bayaderas, y *ouled-nail*, las jotas y tarantelas, el minué, la gavota, el vals y la polka, hasta el funambulesco *cake-walk*. Las de miss Duncan son más bien actos mimados, poemas de actitudes y de gestos, sin sujeción nada más que al ritmo personal<sup>18</sup>.

La permeabilidad de lo popular resulta, pues, limitada, como evidente rasgo epocal. De ahí la reivindicación de modalidades en cierto modo ‘elitistas’ de las artes escénicas. Esa jerarquización se verifica, por otra parte, en el *corpus* elegido, cuando Darío, en el mismo texto, sugiere que lo de la Duncan «es un poco más complicado que los *entrechats* de la Cléo de Mérode o de Zambelli»<sup>19</sup> y la equipara con Loïe Fuller («surgen hadas Loïes e Isadoras»)<sup>20</sup>. Sin embargo, como lo vamos a ver en el caso de la sexualidad (de cuerpos

---

<sup>15</sup> *Opiniones* (1906) en DARÍO, *Obras completas*, t. I, pp. 372-379.

<sup>16</sup> *Páginas de arte* (1924) en *ivi*, pp. 719-724.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 706-711.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 377.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 378.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 372.

femeninos estamos hablando, como lugares equívocos para la mirada dariana) el examen detenido de los dos textos ofrece un panorama singular de afirmaciones y negociaciones con muy diversas modalidades escénicas.

### *Cléo*

“Cléo de Mérode - Nuestra señora de la sonrisa y de la danza” constituye un tríptico breve: una descripción inicial del lugar (la sala parisina de “El Olympia”, donde va a actuar la bailarina), con los «primeros números del programa: anglosajones forzudos, atletas de Inglaterra, equilibristas y malabaristas exóticos»<sup>21</sup>. La parte central consiste en la descripción del espectáculo protagonizado por Cléo de Mérode, una de sus más conocidas pantomimas (*Friné*, 1904), en la que el personaje epónimo sirve de modelo venusino para el escultor Praxiteles. Culmina con la presentación del cuerpo desnudo de la hetaira ante el Areópago. La parte final dice de Cléo de Mérode que es «el más lindo poema plástico», aludiendo de paso a la estatua de Falguière (“La danza”), que la representa.

El texto asume desde el principio un carácter híbrido: el escenario es el *music-hall*, lugar cosmopolita, tanto por el público que acude como por los protagonistas del espectáculo, que se caracterizan por un intenso cultivo de las posibilidades del cuerpo, algo que parece, en este texto y en otros textos de Darío, privativo de la cultura anglo-sajona. Insiste así en “Miss Isadora Duncan”: «si hay un país en donde el cultivo del cuerpo y de la eurytmia humana hace modernos los días pindáricos, ese país es el gran país de los Estados Unidos», contrastándolo con el excesivo recato de «nuestros centros latinos y católicos»<sup>22</sup>. Aun cuando el entreacto marque una diferencia entre la primera parte y el *ballet*, el espectáculo de Cléo de Mérode no deja de relacionarse a través del kitsch con ese espectáculo inicial, circense y popular. Otra característica del texto es su intenso contenido erótico, por ejemplo con

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 719.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 373.

la fetichización de la orejas de Cléo («¡yo no se las he visto nunca, hélas!») o la representación de la misma como «ídolo de la voluptuosidad»<sup>23</sup>. La parte central del tríptico abisma esa relación equívoca con la danzante a través de la figura del «viejo heliasta libidinoso» que interrumpe el diálogo entre el escultor y su modelo, retomándose así un tópico de la representación de la bailarina analizada por Ducrey (como «mirada desde los bastidores»). La pantomima revive un modelo pseudo-helénico ‘contaminado’ por los códigos del *vaudeville*, avalando la hipótesis de una hibridez genérica que se verifica, a su vez, en la forma misma de la parte central del tríptico, inspirada en los textos o ‘traducciones’ de las pantomimas (como lo hará Lugones en su *Lunario sentimental*, 1909). El dispositivo textual, en general, contribuye a la construcción de esa mirada equívoca de la que hablamos, que oscila entre la divinización de Cleo-Venus y su encarnación, como musa ‘de carne y hueso’ en tanto Cléo-Friné. Eso repercute en una serie de dobles planos: en la misma pantomima, por ejemplo, ese juego entre lo humano y lo divino o entre la sala ‘real’ entusiasmada por la danza de Cléo, y el Areópago, entusiasmado por el baile de Friné.

El dispositivo asume, pues, explícitamente, la mirada del *voyeur*, extendiéndola a la sala y espectacularizando las apariciones del cuerpo de Cléo-Friné. Sin embargo, el elemento que articula el texto en su totalidad parece ser el motivo de la estatua, central en la pantomima (en este sentido es un modelo recurrente, como lo muestra Ariane Martínez)<sup>24</sup>, pero presente también en la primera parte («como un ídolo que danzara»<sup>25</sup> y en la última, por la alusión a la escultura de Falguière (antes de que Darío acuda a otro tópico para caracterizar a la danzante: la «figura tanagreana»)<sup>26</sup>.

La variación en torno a ese motivo me parece confirmar el dispositivo anterior, reificando, fetichizando la figura de Cléo de Mérode, y otorgándole

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 719.

<sup>24</sup> MARTÍNEZ, *La pantomime théâtre en mineur*, pp. 62-65.

<sup>25</sup> DARÍO, *Obras completas*, p. 719.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 723.

un papel ambiguo: si bien es ella la que danza y fascina, no deja de ser un objeto modelado por otra mano. El que, en la escena del Areópago, Praxiteles arranque su velo, confirma ese ‘devenir estatua’ o artefacto de la danzante-mima. En la pantomima, en efecto, la escena del Areópago coincide perfectamente con otra representación que de ella hiciera Jean-Léon Gérôme, en su pintura *Phryné devant l'Aréopage* (1861). En la parte final, el parangón se verificará con «un rostro de Madonna de primitivo»<sup>27</sup>, pero dotado de una duplicidad evidente: «mira angélicamente (...) siendo el más ilustre instrumento del demonio católico»<sup>28</sup>. Al ‘fingir’ («Finge en insuperables mímicas los más variados sentimientos»)<sup>29</sup>, del latín *fingere*, que también significa ‘modelar’, Cléo de Mérode parece asumir, en cierto sentido, el lugar que le es asignado, y su devenir objeto, «gloriosa y magnífica creación»<sup>30</sup>.

Más exactamente, quizá sea factible afirmar que Cléo de Mérode se sitúa en esa dinámica trinitaria que, según la tradición, caracterizaba el arte del pantomimo o saltación tal como lo resume Hippeau (en un texto al que alude Darío en “Miss Isadora Duncan”):

Plutarco nos enseña que la danza pantomima se componía de tres partes: – el paso o marcha, que da vida a una acción o a la expresión de un sentimiento; – la figura o pose escultórica que tomaba el danzarín al final de la marcha; – en fin, la demostración, traducción de las ideas por el gesto<sup>31</sup>.

Si la traducción puede evocar el movimiento metafórico que une a la danza o mimo con la construcción poemática, el movimiento dialéctico parece aplicarse a la mima que oscila entre el «perpetuo ritmo»<sup>32</sup> que mueve su cuerpo (el ‘paso’ o ‘marcha’) y el éxtasis que supone la ‘figura’, por la que se

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 724.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 723-724.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 722.

<sup>31</sup> P. HIPPEAU, “Etude sur la pantomime”, en *Pantomimes de Gaspard et Charles Deburau*, E. Dentu, Paris 1889, p. XV.

<sup>32</sup> DARÍO, *Obras completas*, t. I, p. 723.

identifica con la re-presentación. La pantomima central del tríptico escenifica esos desplazamientos: por el paso de la inmovilidad al movimiento, en el sueño de Praxiteles, liberador del deseo, cuando «los faunos y los Eros de mármol» se animan y «surge, luminosamente desnuda»<sup>33</sup> Venus. A la inversa (¿?), pero con una idéntica dialéctica entre el ‘paso’ y la ‘pose’, la re-presentación: la re-presentación de la diosa, cuando, concluido el sueño, se produce la ‘aparición’ de Friné («se la ve pasar, por una ventana, en un gracioso y encantador cuadro de la vida antigua»)<sup>34</sup>. Un cuadro animado, pues, que oscila entre el movimiento y la inmovilidad propia de la re-presentación artefactual, que se va a reiterar en la pantomima (el cuadro de Gérôme) y en la parte final (la estatua de Falguière).

En todo caso, la representación (función) se mantiene en el cerco de la mímica como imitación, de la ficción como ‘fingere’ (fingir/modelar). Allí donde lo humano compite con lo divino, desde un espacio (el Olympia) degradado, si se le compara con el Olimpo, y algo kitsch pero sin duda fiel a la poética dariana, ‘sacrílega’ o pagana, de exaltación de la «carne insigne» de Cléo, aquella «celestes carne de la mujer», que alabaría el poeta en sus *Cantos de vida y esperanza, los cisnes, y otros poemas* (1905).

### *Isadora*

El texto “Miss Isadora Duncan” supone, sin duda, una mayor ambición en lo que concierne al diálogo entre la poesía y la danza/mimo. Ambos textos comparten sin embargo zonas comunes. Algunas programáticas, como la perspectivización desde la figura de la danzante-mima en un contexto pseudo-helénico: «Más que danza la suya es mímica; es la animación de la escultura femenina y sus ademanes y pasos son renovados de los kernóforos, ándema, kaladismos, etc.»<sup>35</sup>. Otras más oblicuas, así en “Miss Isadora Duncan”, el aspecto venal está presente, de manera residual, por el precio que supone el

---

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 720-721.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 721.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 374.



acceso a la exposición del cuerpo de la bailarina, pero el precio es alto, tanto como lo es el premio: la frase inicial («los veinticinco francos que hacían pagar en el teatro Sarah Bernhardt por una butaca»)<sup>36</sup> en la clausura del texto deviene en «y hasta perdonáis los veinticinco francos de la butaca»<sup>37</sup>.

Sin embargo, el lugar, desde el principio, es diferente (el teatro, la función única, no es el *music-hall*) y sobre todo, el dispositivo difiere: el texto sobre la Duncan no converge hacia un ‘cuadro’ (la escena central del tríptico), en el que coinciden Cléo y Friné a través de la fábula muda, sino que viene originado desde una palabra envolvente, que, a primera vista, podría asemejarse a un pastiche, en la frase inicial, por ejemplo: «Canta, oh musa, a Isadora, la de los pies desnudos, y sus danzas ultramodernas»<sup>38</sup>. Desde el principio, pues, el discurso asume una enajenación o impersonación (la voz procede de una instancia externa) y una tensión, que me parece desarmar la identificación paródica y que Darío prosigue hasta el final del texto: la paradoja de lo arcaico ultramoderno.

En cuanto a lo primero, una parte del texto viene originada por algo que emerge desde la otredad del discurso de la Antigüedad: el homenaje a Isadora Duncan se interrumpe, o se prolonga, a lo largo de casi una página, para dejar paso a una «invocación»<sup>39</sup> que es una cita, casi literal, de la *Cuarta Olímpica* de Píndaro. Esa *Olímpica* celebra la victoria de Asópico, «niño vencedor en la carrera del estadio»<sup>40</sup>, introduciendo ya una diferencia genérica que supone otra (des)identificación parcial: el objeto de la alabanza no es una mujer, sino un ser hasta cierto punto ‘ambiguo’. A través de ello, lo que se celebra y se universaliza es el cultivo del cuerpo y la cultura que, en este fragmento, asocia las Gracias a Eco y Terpsicore en la exultación hímica.

Esa bifurcación del texto me parece indicar que Darío procede a una experimentación que, por lo menos, tiene dos significados. El homenaje a

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 372.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 379.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 372.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 377.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

Isadora trasciende pues, en parte, las asignaciones sexuales para exaltar una renovación profunda de la experiencia corporal. Aludimos al aspecto ideológico de esa renovación o ruptura, asociada con la cultura anglosajona. Es conocida, al respecto, la trascendencia de las propuestas de François Delsarte en Estados Unidos. Isadora fue discípula de Delsarte, de su visión holística de una danza que solidariza todas las partes del cuerpo y remite a un modelo trinitario y equilibrado entre las sensaciones (cuerpo), el estado intelectual (mente) y los sentimientos (alma/espíritu). Darío no deja de referirse al texto más conocido de Isadora Duncan (“La danza del porvenir”, 1903), enalteciendo sus dotes intelectuales, su capacidad de reflexión sobre sus propias prácticas, en la estela inaugurada por Delsarte. En ese sentido, Darío parece dar constancia de una verdadera ruptura antropológica: las alusiones a Darwin y a Nietzsche avalan el proceso que se está llevando a cabo a partir del plano de la acción («acción enérgica y sublime»)<sup>41</sup> de un cuerpo que ocupa un lugar clave en la ‘mundanización’. Esa capacidad de intelección, nunca desligada de la base corpórea, des-construye de manera clara el tópico social de la mujer ‘pasiva’. Isadora Duncan lo hace, además, desde otra perspectiva ética: no hay «ningún artificio»<sup>42</sup> en la danza de la «bailarina de los pies desnudos»<sup>43</sup>.

Cléo de Mérode ‘fingía’ (*fingere*), se veía modelada (*fingere*) por Praxiteles (en la pantomima), por Falguière (en la ‘realidad’), por la ficción (*fictio*, de *fingo-fingere*, en el texto). Isadora invierte el proceso: es ella la que ‘hace’ (*facere*), la que «hace poesía y arte con la gracia de su cuerpo»<sup>44</sup>. Ese ‘hacer’ de la «filósofa danzante»<sup>45</sup>, zaratustreana, Darío lo interpreta a través del filtro nietzscheano, entre el «gozo dionisiaco» y la «castidad cerebral»<sup>46</sup>. El personaje de Isadora Duncan escapa de la mirada reificante a la que remitía el modelo de Cléo de Mérode. Mejor dicho, se sitúa precisamente en la frontera

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 374.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 372.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 373.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 374.

entre la exposición y el ocultamiento, cercana al erotismo pues, por la «fina tela» (esa segunda piel) que la envuelve:

su cuerpo está apenas cubierto con una especie de kitón: otras veces usa las túnicas botticelescas, y siempre la fina tela parece como si estuviese húmeda. No hay malla ninguna, y se necesita una despreocupación completamente artística, o un esfuerzo de intelectualidad de que no son capaces todos los espectadores de un teatro<sup>47</sup>.

*Cum grano salis*, Darío ubica así a Isadora entre la desnudez (erótico-pornográfica) de Cléo de Mérode, fijada en el desvelarse ante los miembros atónitos del Areópago/Music-hall, y la metafórica ‘desaparición’ del cuerpo de la Loïe Fuller, transustanciado a través del instrumento (rítmico-corporal), el velo de la “danza serpentina”. La danzante puede entonces encarnar perfectamente el ideal dariano del ritmo universal, pitagórico («la música pitagórica»)<sup>48</sup>, central en *Prosas profanas* (en particular en su segunda edición, de 1901): «la danza para Miss Isadora no debe tener ningún artificio y debe ser nada más que una transposición o concentración del ritmo universal en el ritmo humano»<sup>49</sup>.

La ‘bifurcación’ a la que me refería, o sea la transposición de la *Olimpica* de Píndaro, no solo actúa como disparador para un discurso liberador sobre el cuerpo, en la perspectiva de una renovación ideológica y antropológica. Cuando Darío escribe: «La euritmia humana hace modernos los días pindáricos»<sup>50</sup>, también se refiere literalmente a la re-aparición del discurso de Píndaro, en un gesto que recuerda otros textos suyos más o menos programáticos como la transposición del hexámetro de la cuarta égloga virgiliana en “Salutación del optimista”.

De manera más precisa, si tomamos como punto de partida ese desplazamiento del discurso pindárico, es posible interpretar la transposición

---

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 373.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 378.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 374.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 373.

que hace Isadora Duncan de los artefactos museísticos, como posible metáfora de los procesos poemáticos darianos, o sea que pueden equipararse los movimientos del cuerpo humano, procedentes de profundas zonas arcaicas, con el proceso poético tal como lo concibe Darío en aquel momento. Cito una frase clave al respecto: Darío alude primero al conocido proceso de documentación de la Duncan, por ejemplo a partir de la *Collection de vases grecs expliqués* de Alexandre de Laborde y de su visita a los museos:

Ella ha pasado largas horas en los museos, y ha visto animarse los mármoles; y a la actitud fija de las figuras escultóricas ha agregado el gesto anterior y el gesto posterior, completando así el poema de la forma por el movimiento armonioso que cambia bellamente las líneas<sup>51</sup>.

La ‘animación’ de las estatuas, si bien no deja de recordar el sueño de Praxiteles, no procede aquí de la fábula sino que es originaria, es textualmente asumida a partir del mundo real, pero éste está claramente elaborado a través del proceso imaginativo («ha visto animarse»)<sup>52</sup>. Ese proceso parece reflejarse de manera fiel en algunos poemas de *Prosas profanas*, en una sección como “Recreaciones arqueológicas” (“Friso”, “Palimpsesto”). En el texto, el tránsito al plano metapoético se hace por el paso de la palabra «evocación»<sup>53</sup>, a la palabra «invocación»<sup>54</sup>, o sea desde el desplazamiento inicial de la danza que ‘evoca’ los artefactos del museo a la ‘invocación’ de las Gracias, por la que se efectúa una especie de cierre por un Verbo que propicia la llegada o el regreso de las diosas.

Isadora Duncan, a diferencia de Cléo de Mérode, no *es* un «lindo poema»<sup>55</sup>, sino que articula diversas ‘figuras’ en una ‘sintaxis’ poemática al que se supedita en tanto que sujeto. No es ni objeto de la representación, ni solamente su agente, sino que participa de un movimiento que le antecede y le

---

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 374-375.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 374.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 375.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 376.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 723.

sucede. Por el cuerpo en movimiento, se relaciona con el pasado, un pasado que va descubriendo («descubridora del pasado»)<sup>56</sup> y que es a la vez un ‘porvenir’ que se está abriendo, en cada paso que da. Por ello quizá no importa su belleza («no es hermosa»)<sup>57</sup>, sino su capacidad de «encontrar un pie perfecto»<sup>58</sup> que haga de ella un momento de un poema total, «completando así el poema de la forma por el movimiento armonioso, que cambia bellamente las líneas»<sup>59</sup>. La danza así concebida no deja de recordar la dialéctica baudelaيرية, entre el ideal inmóvil de la Belleza (en el soneto epónimo de *Las flores del mal*) que odia lo «que desplaza las líneas»<sup>60</sup> y el movimiento (la Moda, por ejemplo, para Baudelaire), capaz de crear esa aparición inaudita y fulgurante, cifrada en un poema como “A una transeúnte”. Son dos temporalidades enfrentadas, la de la eterna belleza («soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra»)<sup>61</sup> y la temporalidad humana, que se enlazan y se reconcilian en el movimiento de la danzante.

Esa dialéctica parece sugerir que “Isadora Duncan” consigue resolver la disyuntiva, presente en “Cléo de Mérode”, entre el paso y la pose, la narración y la figura. Es probable que las fronteras sean más difuminadas, lo esencial es que ambos textos son otros tantos espacios de experimentación para diferentes dispositivos de enunciación y diversas perspectivas metapoéticas, generados por el diálogo entre la escritura poética y la coreografía. La danza, el cuerpo en movimiento, creador de su propio ritmo y de su propia espacialidad fomenta discursos literarios que tampoco se dejan encasillar: así, la tendencia a intelectualizar la posición de Mallarmé (como lo hace Ducrey, por ejemplo), merecería ser matizada, contra-decida, como lo sugiere esa frase de “Autre étude de danse”: «Así ese desprendimiento múltiple alrededor de una

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 375.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Del soneto “La beauté” de Charles Baudelaire («Je hais le mouvement qui déplace les lignes»).

<sup>61</sup> *Ibidem* («Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre»).

desnudez, grande por los contradictorios vuelos en que ésta lo ordena, tempestuoso, cerniéndose, la ensalza hasta disolverla»<sup>62</sup>. El poema de Darío, “La danzante de los pies desnudos” (*El canto errante*, 1907) ofrece otra perspectiva, que extrema el erotismo de Isadora Duncan, ahora animal divino, dionisiaca, así empieza: «Iba en un paso rítmico y felino /a avances dulces, ágiles o rudos, /con algo de animal y de divino / la bailarina de los pies desnudos»<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> «Ainsi ce dégageement multiple autour d’une nudité, grand des contradictoires vols où celle-ci l’ordonne, orageux, planant l’y magnifie jusqu’à la dissoudre». MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, p. 309.

<sup>63</sup> DARÍO, *Obras completas*, t. V, p. 1007.

EDUCatt  
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
web: www.educatt.it/libri  
ISBN: 978-88-9335-122-5

ISSN: 2035-1496



€ 9,00