

Fuller vs. Baker: musas de la representación artística del movimiento en los albores del siglo XX

Fuller vs. Baker: muses of the artistic representation of the movement at the dawn of the 20th century

Resumen

A finales del XIX, la bailarina americana Loïe Fuller se convirtió en una musa de las vanguardias parisinas. Aunque treinta años después, el contexto había cambiado radicalmente, un fenómeno similar se repitió con su compatriota Josephine Baker. Los artistas decó, simbolistas, futuristas y primeros cineastas materializaron las evoluciones de ambas sobre los escenarios. Ellas no solo suscitaron el interés del público de todas las capas sociales sino el de importantes intelectuales y artistas.

La investigación ha implicado la revisión crítica de estudios específicos sobre ambas, autobiografías, hemerotecas de prensa o estudios recientes que reivindican la figura innovadora de Fuller, así como la evolución de la danza y su relación con otras artes. Se analiza en paralelo el impacto que estas dos musas contemporáneas provocaron en disciplinas artísticas como la pintura, escultura, ilustración, cine o arquitectura, prestando especial atención a cómo la representación del *movimiento* se materializó en cada una de ellas.

A partir de esta revisión, se constatan coincidencias, paralelismos y divergencias que ponen de manifiesto que el auténtico vínculo común y atracción real para los artistas no fueron precisamente las dos bailarinas y su propio arte, sino sus revolucionarias, novedosas y sugestivas interpretaciones dinámicas sobre los escenarios: sútiles y elegantes en Fuller, vertiginosas y electrizantes en Baker. El impacto paralelo de ambas en los artistas de sus épocas es el tema vertebrador de la investigación.

Más allá de su conocido rol como artistas de espectáculos y estimuladoras del arte de vanguardia, personificaron algo no valorado entonces en su justa medida, debido a una falta de perspectiva temporal. Representaron, sin saberlo, un punto de inflexión hacia una concepción moderna de las artes que rompía con el clasicismo de modelos artísticos estáticos para evolucionar hacia un interés creciente por fenómenos mucho más dinámicos.

Palabras clave: Musas; *art nouveau*; *art deco*; movimiento.

Abstract

At the end of the 19th century, the American dancer Loïe Fuller became a muse of the Parisian avant-garde. Although thirty years later, her context had changed radically, a similar phenomenon was repeated with her compatriot Josephine Baker. Deco artists, symbolists, futurists and first filmmakers materialized the evolutions of both on stage. They not only aroused the interest of the public from all social classes but also that of important intellectuals and artists.

The research has involved the critical review of specific studies on both, autobiographies, newspaper archives or recent studies that claim the innovative figure of Fuller, as well as the evolution of dance and its relationship with other arts. The impact that these two contemporary muses caused in artistic disciplines such as painting, sculpture, illustration, cinema or architecture is analyzed in parallel, paying special attention to how the representation of movement materialized in each of them.

From this review, coincidences, parallels and divergences are verified that show that the authentic common bond and real attraction for the artists were not precisely the two dancers and their own art, but the revolutionary, innovative and suggestive dynamic interpretations of the scenarios: subtle and elegant in Fuller, dizzying and electrifying in Baker. The parallel impact of both on the artists of their times is the backbone of the research.

Beyond their well-known role as performance artists and promoters of avant-garde art, they personified something that was not valued in its proper measure at the time due to a lack of temporal perspective. Without knowing it, they represented a turning point towards a modern conception of the arts that broke with the classicism of static artistic models to evolve towards a growing interest in much more dynamic phenomena.

Keywords: *art nouveau; art deco; muses; movement.*

Introducción

Aunque el concepto de musas fue cambiando a lo largo del tiempo, en la antigüedad se consideraba que inspiraban a los artistas que invocaban su auxilio, descendiendo a la tierra para susurrarles ideas y consejos al oído. Considerando la relación que se daba en la antigua Grecia entre poesía, música y danza, se aceptaba que ocupaban la mayor parte de su tiempo con la danza. Aunque a partir del siglo IV d.C. quedaron proscritas por los emperadores romanos, de una u otra manera siguieron y siguen presentes en el imaginario colectivo de los artistas.

En la última década del siglo XIX y las primeras del XX, dos norteamericanas, Loïe Fuller y Josephine Baker, también inspiraron a los artistas para crear obras de pintura, escultura, fotografía e incluso arquitectura. De hecho, la danza consiste en movimientos, realizados en un espacio, que siguen un ritmo, en un determinado tiempo. Estos conceptos: ritmo, tiempo y espacio “se pueden establecer como base inicial para darnos cuenta de cómo la arquitectura y la danza se relacionan” (Gómez, 2007, p.10). Leonardo da Vinci ya había indicado que arquitectura y cuerpo humano están íntimamente relacionados; la danza busca el movimiento del cuerpo a través del espacio, la arquitectura busca crear este espacio, ordenando y jerarquizando en una composición espacial.

Fuller y Baker fueron dos bailarinas populares y autodidactas que habían pasado, sin pena ni gloria, por los escenarios americanos. No siendo mujeres especialmente bellas o voluptuosas, ni sobresalientes como cantantes o danzarinas, cautivaron inmediatamente al público parisino y por extensión a toda Europa. Su actividad se inserta en unos tiempos en el que las artes en general, y las escénicas en particular, se cuestionaban valores tradicionales, pasando a explorar nuevas maneras de representar la expresión individual. Surge en este momento la figura del coreógrafo como autor, que se superpone al anterior protagonismo del bailarín, concibiéndose el ballet como una obra de “arte total”.

En el momento de la revolución del ballet surgieron las vanguardias y la Bauhaus, con las primeras manifestaciones de las danzas modernas, que potenciaban la libre expresión. Según Llorente (2013, p. 375), si por algo se ha caracterizado la danza contemporánea, respecto a su antecesora, la clásica, ha sido por un nuevo entendimiento del cuerpo y del espacio, así como por una nueva relación entre ambos, cuya influencia es nítida en el resto de las artes: “tanto en la ópera como en el teatro dramático, la danza moderna ha dejado sus huellas en el resto de las artes” (Colomé, 1989, p 83).

Loïe Fuller (1862-1928)

Después de sus primeros pasos en América y consciente, por sus incursiones iniciales en teatros y óperas, de sus limitaciones artísticas, Fuller decidió dedicarse profesionalmente, a los veinticinco años, a espectáculos populares como bailarina. En ellos tuvo cierto reconocimiento hasta que, dos años más tarde, participó en una representación teatral en Londres, donde recibió sus primeras enseñanzas de danza. Cuatro años después, en 1891, debutó en París, en el teatro de variedades Folies Bergère. Con una espectacular y ensayada función de *danses lumineuses*, se desplazaba sobre el escenario envuelta en largos velos flotantes con los que formaba grandes espirales en el aire, un efecto potenciado con proyectores de luces multicolores (Current, R. y M. Ewing, 1997, p. 25).

Es conocido que, en una actuación teatral en su país, en la que protagonizaba a una mujer hipnotizada, había intuido accidentalmente las posibilidades escenográficas de las proyecciones de

luz sobre sus ropas, origen de sus famosos espectáculos. Sin embargo, en un olvidado artículo hallado en la hemeroteca del diario madrileño *ABC*, el periodista Luis Gabaldón (1895, p. 14), a partir de una entrevista, se refiere a una circunstancia muy poco conocida, un misterioso regalo que un admirador le había enviado desde Calcuta:

“(...) una inmensa tela de seda, que a través de la luz que sobre ella caía en polvillo de oro dábala mil cambiantes, como si el arco iris hubiese reflejado en ella sus matices. La artista, con alegría de niña y con caprichos de mujer, quiso que aquella tela de *Las mil y una noches* la sirviese de túnica, y, al efecto, en la representación del día siguiente, Loïe Fuller confirmó sus deseos, no dándose desde aquel momento, en unión de su hermana, un punto de reposo delante del espejo, que retrataba las graciosas ondulaciones de la falda (...) hasta que la danza, vaciada en los voluptuosos movimientos de las bayaderas, fue perfeccionándose, y dejando los giros orientales trocóse en la famosa *danza serpentina*; perdió la encantadora languidez, pero se enriqueció con la vistosidad de los colores de la linterna, con la magia que la presta la luz”.

Entre otras aportaciones, Loïe Fuller se interesó por mejorar el diseño escenográfico, innovando al cubrir el escenario completamente de negro para centrar la atención en la actuación, sin ninguna distracción (Harding, 2020, p. 42). Inesperadamente, estaba revolucionando por completo el concepto de danza, tal y como se había entendido hasta entonces y como señala Sally R. Sommer (1975, p. 54): “Por movimiento, ella no sólo entendía el cuerpo que baila, sino también el movimiento de la luz, el color y la seda. Ella bailaba luz, color, vestuario y el cuerpo se fundía por el movimiento hacia el interior de una imagen visual.”

Conseguía así un efecto de caleidoscopio hipnótico que combinaba luz, color, espacio y movimiento, algo que no se había visto hasta entonces (Spalink, 201, p. 24). Todo esto sucedía precisamente en un momento en el que los artistas y teóricos del Modernismo volvían sus ojos hacia la fluidez de las formas vegetales como alternativa al deshumanizado maquinismo de finales del XIX, con una preponderancia de las formas curvas sobre la ortogonalidad clasicista. Los artistas vieron en Fuller una personificación sugestiva de la revisada fluidez del mundo vegetal, una planta viva de colores en movimiento. “La intérprete, que ilustra temas en remolinos a los que imprime una hebra en plena floración: un despliegue, como pétalos gigantes o mariposas, todo muy claro y directo” (Caws, 2001, p. 114).

Convertida ya en ícono vivo del *art nouveau*, en el cambio de siglo, Loïe Fuller era la auténtica musa de intelectuales y artistas, su danza era admirada por poetas como Paul Valèry y Stéphane Mallarmé, cineastas como los hermanos Lumière y Georges Méliès y por supuesto, pintores o ilustradores como Thomas Theodor Heine, Henri de Toulouse-Lautrec, Jules Chéret o Koloman Moser. También diseñadores y escultores como Raoul François Larche (Figura 1) o René Lalique trasladaron las evoluciones de Fuller en el escenario a diversos soportes materiales. El famoso escultor Auguste Rodin para quien su danza era un extraño “arte del futuro” y con quien llegó a tener una estrecha amistad, no regateaba alabanzas:

“Loïe Fuller ha abierto una nueva vía al arte del porvenir... Su talento siempre será imitado ahora y su creación volverá a ser realizada siempre, pues ha sembrado efectos, luz y puesta

en escena, y todas esas cosas serán estudiadas eternamente” (Citado por Pessis, 1990, p. 29).

Es preciso destacar que Loïe Fuller nunca pretendió sexualizar su trabajo, a pesar de que, en aquellos tiempos, “las expectativas para las bailarinas eran cuerpos delgados y esbeltos... la personalidad rompedora de Fuller creó una estrategia para evitar estas expectativas absurdas” (Mather, 2017, p. 54). En realidad no era una mujer especialmente agraciada como podría esperarse de una artista de variedades: “Su cara redonda, grandes ojos azules, su cuerpo corto y robusto, le daban un aspecto más de querubín que de sensualidad” (Garelick, 1998, p. 3).

Fuller y la captación del movimiento

La auténtica razón del hechizo que provocaba en el público estaba en el movimiento etéreo y despersonalizado de un cuerpo que aparecía y desaparecía, perdiendo su contorno entre las telas, aportando una forma revolucionaria de observar el cuerpo en movimiento (Gálvez, 2012, p. 57). La propia bailarina reflexionaba en sus escritos sobre las percepciones de los sentidos, de manera insospechada en una mujer que se ganaba la vida en representaciones populares: “Es la perfección de la unidad del movimiento, que podría denominarse *música visual* o *música para los ojos*, ya que la armonía del movimiento es a los ojos lo que la música es a los oídos” (Fuller, p. 1908).



Figura 1

Raoul François Larche, *Loïe Fuller* (escultura en bronce), 1901

Fuente: Bavarian National Museum.

Además de que su apropiación del espacio escénico encajaba con los anhelos del movimiento modernista, explorando formas internas, captó la atención de un simbolismo que teorizaba en profundidad sobre la abstracción de la forma humana: “La interpretación simbolista de la danza de Fuller enfatizó su papel como un nuevo arte del movimiento” (Gunning, 2003, p. 80). Desde una óptica actual se le reconoce además como precursora, con cien años de adelanto, de la danza moderna que, sin duda, no sería la misma si no hubiese existido Loïe Fuller. En este sentido, autores como Spalink (2010, p. 4), destacan su innovación del juego con la gravedad y la torsión del cuerpo, en

contraste con la rigidez y técnica del ballet clásico.

En cuanto a la crítica de la época, es oportuno rescatar un artículo de prensa en la que se oponían los méritos clásicos de Isadora Duncan frente al efectismo de las danzas luminosas de Loïe Fuller, dejando entrever que éstas estaban destinadas a un público impresionable pero poco exigente:

La Fuller se había limitado a introducir, por toda innovación, ingeniosos juegos de luces que, si idealizaban la danza, no determinaban la menor renovación en el arte. Fue entonces cuando Isadora Duncan consiguió, prescindiendo de las gracias artificiales de la bailarina, el restablecimiento de “la línea” en toda su pureza, como resurgimiento de la danza clásica (Martínez, 1927, p. 80).

Fuller y el cinematógrafo

Eran, por otra parte, los tiempos del cine o “la fotografía en movimiento” al principio poco más que un espectáculo popular de feria, lejos aún de convertirse en el séptimo arte: “el modernismo coincidía con el cine en objetivos y anhelos comunes: la imagen en movimiento y el estilo del movimiento” (Sembach, 1991, p. 53). Es lógico pues que los pioneros del cine pusieran tanto interés en registrar las evoluciones de sus movimientos en cortometrajes coloreados a mano, fotograma a fotograma, como se hacía en los talleres de Georges Méliès. Así conseguían reproducir, con cierta fidelidad, el llamativo efecto dinámico percibido en los escenarios. Precisamente, en 1896, los hermanos Lumière registraron con un cinematógrafo su famosa *Danse Serpentine* para poder reproducir en pantalla las actuaciones que las clases más pudientes presenciaban en directo. “Fuller también articula las expectativas utópicas del nuevo arte de las imágenes en movimiento intuidos en su origen y articulados por las vanguardias de los años diez y veinte” (Gunning, 2003, p. 84).

Las proyecciones contribuyeron a la creciente popularidad de Fuller. Es evidente que, a principios del siglo XX, el cine era mucho más asequible para las clases populares que el teatro. Consciente de esta circunstancia y buscando la mayor difusión y rentabilidad de su arte, la inquietud de la norteamericana le llevó a dirigir filmaciones sobre sus propias actuaciones. Por otra parte, quizás cegados por los artistas que pintaron o dibujaron a Fuller y las impactantes películas de los Lumière, no se han valorado lo suficiente experimentos fotográficos como los de Theodore Marceau, con largas exposiciones que buscaban captar el movimiento de las sedas impresionando las emulsiones de las placas fotográficas, a medio camino entre la pintura y el cine.

Fuller y la innovación tecnológica

Ha sido necesario que transcurriese un siglo y se reivindicase el papel activo de la mujer en la historia del arte para valorar aspectos menos conocidos de Loïe Fuller. Así, diversas autoras (Garellick, 1998; Sommer, 1975; Gálvez, 2012; Herrera, 2014; Mather, 2017 o Spalink, 2010) han reclamado su aportación como innovadora escenográfica que se apoyaba en el diseño y la tecnología, como una *performancer* adelantada a su tiempo. En la última década del siglo, Fuller desarrolló interesantes avances, tanto en la escenografía como en la investigación con nuevos materiales.

Es así como en 1893 desarrolló cuatro patentes de vestuario y dispositivos escénicos como un escenario con el pavimento acristalado o un mecanismo para potenciar efectos visuales de flotación, además de juegos de espejos que desmaterializaban su figura sobre las tablas (Figura 2). Garellick

(2007, pp. 99-34) sugiere que, el hecho de que en su época no se destacasen lo suficiente estos méritos puede deberse a que su atractivo dependía de cualidades no asociadas tradicionalmente a las mujeres artistas y, lo que es más probable, a que ocultase deliberadamente la tecnología subyacente en sus actuaciones para rodearse de un aura de magia y misterio.

La bailarina trató siempre de innovar, considerando que los efectos de iluminación con focos de colores no eran suficientemente llamativos, se planteó ir mucho más allá. Su interés obsesivo por la tecnología le llevó a contactar con Thomas A. Edison para experimentar con materiales fosforescentes impresos en sus telas, rayos X e incluso materiales radioactivos. Fuller se interesó por las cajas de luz tipo *back light*, con tapa transparente y que tenían en su interior unos aceites radioactivos que emitían luz con efectos sorprendentes, componentes que, con los años, terminaron afectando a su salud.

El laboratorio de Edison fue clausurado precisamente debido a enfermedades producidas por la radioactividad a sus empleados, circunstancia que llevó a Fuller a montar el suyo propio en París, en 1905, e incluso contactar con el matrimonio de Pierre y Marie Curie. Sin duda, estos pioneros de la radioactividad no podían imaginar que llegase a tener aplicaciones artísticas. “Loïe Fuller se convirtió en una amiga íntima de la científica. Madame Curie representaba en el dúo la Ciencia, la Verdad (...) Loïe Fuller, el Arte, la Belleza... (“Un ingenio de esta corte”, 1928, p. 71).

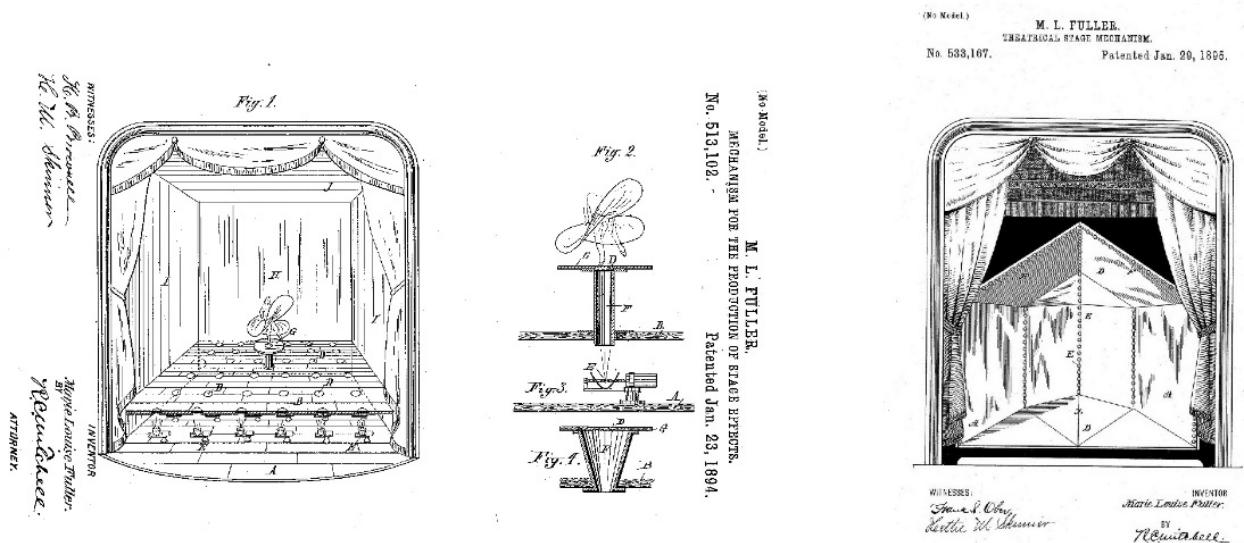


Figura 2

Loïe Fuller, Patentes de escenarios con pavimento de vidrio y espejos, 1894-95

Fuente: United States Patent Office.

“Poco antes de que falleciese, visité al profesor Curie en su laboratorio municipal de París para observar algunos experimentos que me interesaban (...) Inmediatamente pensé en cómo podría trasladar a un vestido las maravillosas propiedades de ese polvo, su fuerza y su resistencia, para poder mostrárselas al mundo (...) Relatar aquí el laborioso trabajo que siguió, y para el que recurrió a la ayuda de los químicos más eruditos de nuestra época, carece de

interés. Basta con decir que conseguí mi propósito" (Loïe Fuller, Citado en Herrera, 2014, p. 31).

Fuller, teórica de la danza

La autobiografía de Fuller, publicada en 1908: *Ma vie et la danse*, aporta reflexiones de interés para valorar sus contribuciones teóricas en torno a la danza. Son de destacar por su sensibilidad y profundidad, tratándose de alguien sin una educación refinada. Más adelante, durante la I Guerra Mundial, Loïe Fuller impartió, en Estados Unidos, conferencias divulgativas sobre su arte y las aplicaciones técnicas de sus patentes a los espectáculos.

"El ojo crea su propio mundo, sin necesidad de una educación como la de la música para el oído. La percepción visual es mucho más amplia que la percepción auditiva. El sentido de la vista es mucho más fino que el del oído. De ahí se deriva que la perfección del movimiento es una música que algún día ocupará su lugar entre las más elevadas formas de expresión artística conocidas por el ser humano (...) El movimiento es el instrumento con el que la bailarina arroja al espacio vibraciones y oleadas visuales de música, expresando con destreza todas las emociones, tanto humanas como divinas. Eso es la danza." (Fuller, 1908, pp. 171-179).

Fuller y la arquitectura

En la Exposición Universal de París de 1900, los pabellones más vanguardistas siguieron las tendencias del *art nouveau*. El arquitecto Henri Sauvage (1873-1932) proyectó un lujoso pabellón para actuaciones, el Théâtre de la Loïe Fuller, un recinto "dedicado a Loïe Fuller y al uso que ésta hace de la electricidad (...) supone un exponente crucial en el debate sobre estructura y paramento que se establece en la arquitectura adscrita al *art nouveau*" (Herrera, 2014, p. 18).

La fachada reproducía la cortina de un escenario entremezclada con una interpretación estática de las telas en movimiento de Fuller y una escultura de Pierre Roche en la entrada¹ (Figura 3). La americana colaboró activamente en el diseño arquitectónico del interior. La colaboración entre el arquitecto Sauvage y la bailarina Fuller se concretó en una exitosa simbiosis, mientras que él profundizó en el diseño de interiores, buscando la integración con escenografías e iluminación, ella descubrió con él cómo la capacidad de la arquitectura podía enriquecer su arte.

Josephine Baker (1906-1975)

Los tres últimos años de la vida de Loïe Fuller, fallecida en 1928, se solaparon con los inicios de otra mujer con muchos puntos en común con ella, aunque no hay constancia de que se llegasen a conocer en persona. En 1925, la aparición, nuevamente en París y también en el teatro de variedades Follies Bergère, de otra bailarina americana de 19 años, Josephine Baker, se produjo en los *felices veinte*, cuando los parisinos querían olvidar cuanto antes la I Guerra Mundial, sus muertos y sus héroes. Si décadas atrás, la irrupción de Fuller había sido impactante, la de Baker, primera vedette negra en triunfar, la superó con su exotismo, sensualidad desinhibida, humor e ingenuidad. Sus espectáculos frívolos también atraían a todo tipo de artistas e intelectuales. "Un cruce sin precedentes entre cultura alta y baja" (Lemke, 1998, p. 110).

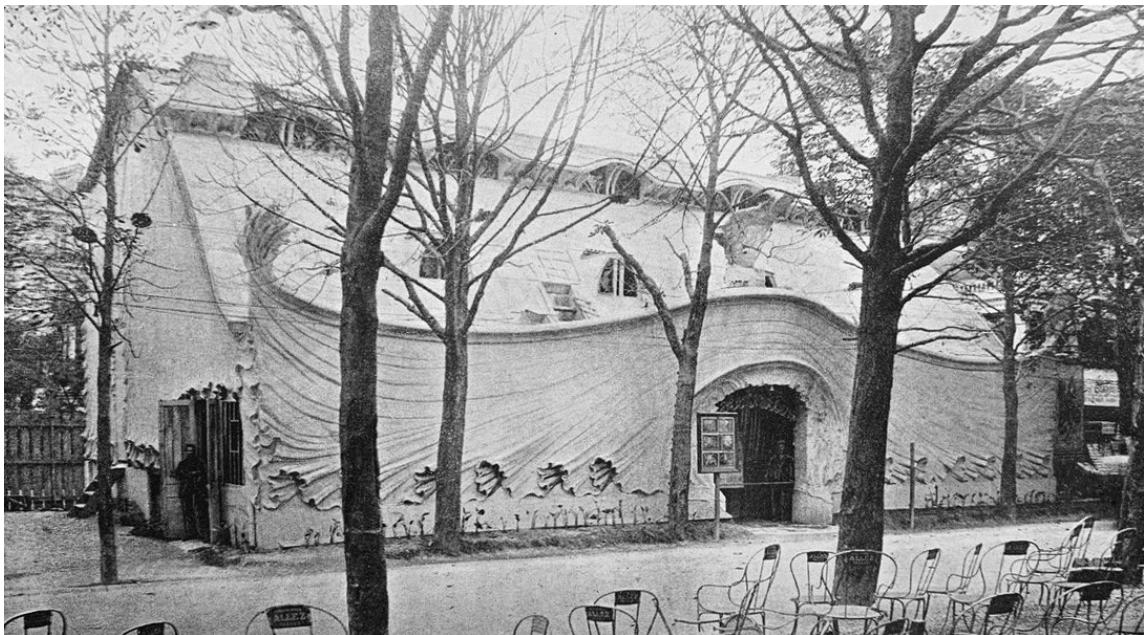


Figura 3

Henri Sauvage, Théâtre de la Loïe Fuller, 1900

Fuente: Cité de l'architecture & du patrimoine, *Gazette des Beaux-arts* (fotógrafo desconocido).

París seguía siendo la capital artística del mundo, con un ambiente liberal y hedonista que favorecía todo tipo de experimentos. Es preciso señalar que, cuando la *Exposition des Arts Décoratives et Industriels Modernes* se celebró, en el momento álgido del *art déco* y de los inicios del racionalismo en arquitectura, el *art nouveau*, que tanto se había interesado por Fuller, ya se consideraba una superada manifestación artística del XIX. A pesar de sus limitaciones, “la Baker”, se convirtió rápidamente en otro fenómeno de masas, de hecho llegó a ser la artista más cotizada de Europa. Como en el caso de Fuller, el *movimiento* caracterizaba por completo sus espectáculos, aunque con dinamismos muy diferentes: espasmódicos y acelerados, totalmente opuestos a la suavidad, elegancia y sofisticación de Loïe: “Parecía que cada parte de su cuerpo se movía en una dirección diferente... Sus pies tropezaban entre sí, mientras que las chicas del coro llevaban el paso perfectamente. El efecto era una burla de la idea misma de un coro...” (Citado por Rose, 1989).

A semejanza de Loïe Fuller, multitud de artistas plásticos la representaron, en dos o tres dimensiones, con materiales exquisitos como las piezas de Franz Hagenauer (Figura 4), reproduciendo una estilizada estructura corporal opuesta a la de Loïe, puesto que la joven Baker era una mujer esbelta, de cabeza pequeña y piernas largas. Al respecto, la descripción del crítico de espectáculos (sin firma) en el diario *ABC* sobre su actuación en Madrid en 1930, es ilustrativa:

¿Una gran belleza? No es esto precisamente, dejando a salvo la obligada galantería. Josefina (sic) Baker es bella, pero hay otras muchachas bailarinas bellísimas, que no acertarán nunca a comprender su popularidad. ¿Es una gran bailarina? Sí lo es, pero no como pudiera creerse (...) había quien esperaba una aparición celestial de color de ébano, y lo que apareció fue un verdadero demonio de color no muy oscuro, pero fragante de gracia, de intención y de una rara femeidad (sic). El charlestón de la Baker (...) es el descoyuntamiento, el frenesí, lo

estrambótico, lo absurdo. Sería un verdadero baile de negros, de negros de verdad —aunque la Baker no dejó de serlo— si no fuera porque lo presenta estilizado, elegante, sin un punto de grosería (“Presentación de Josefina Baker”, 1930, p. 42).

Siguiendo las tendencias *decó*, la *geometrización* de los movimientos de la figura de la *vedette negra* se materializó, entre otros soportes gráficos, en los carteles publicitarios, tal y como había sucedido treinta años atrás con Fuller. Captando el interés de diseñadores que trabajaban con metales pulidos y maderas exóticas, Josephine Baker untaba su cuerpo y cabello con aceites, potenciando el color y brillo de su piel, como una escultura viva de ébano pulido (Figura 5). El punto de atención era, más que sus rasgos exóticos, un cuerpo transformado en objeto móvil, como una escultura dinámica. De hecho, en gran parte de los dibujos, pinturas o esculturas y lo mismo que en Fuller, su rostro es casi irreconocible o está idealizado, siendo los ángulos imposibles de sus extremidades los que intentaban plasmar, con geometrías radicales, las líneas del *art déco*. El cubismo también se sentía atraído por ella, en realidad, es difícil encontrar un solo artista de aquellos tiempos que no se fijase en Josephine Baker. Las abundantes citas dan una idea de la fascinación provocada: “Alta, piel de café, ojos de ébano, piernas de paraíso, una sonrisa para acabar con todas las sonrisas... Es la Nefertiti de hoy en día” (Pablo Picasso); “La mujer más sensacional que nadie ha visto o verá” (Ernest Hemingway).



Figura 4

Karl Hagenauer, Escultura de Josephine Baker en latón y madera. 1925

Fuente: Galerie Hagenauer, Wien.

Figura 5

Dora Kallmus, Fotografía de Josephine Baker, 1927

Fuente: Leopold Museum, Viena.

Baker y las esculturas móviles de Calder

Entre 1927 y 1929, poco después de llegar a París, el escultor Alexander Calder (1898-1976) trabajó con pequeñas piezas metálicas, la génesis de su trascendente obra posterior. Sorprendía Calder al afirmar: “pienso mejor en alambre” o “dibujo con metal”, proponiendo infinitos puntos de vista para sus obras. El desencadenante de tales ensayos, juegos infantiles con *tinta tridimensional*, combinación de dibujo y escultura (Cotter, 2008), era precisamente Josephine Baker, a quien dedicó no menos de cinco composiciones. “En Baker, Calder encontró una musa moderna (...) eminentemente adecuada para el borde satírico de sus primeros experimentos figurativos” (Taylor, 2015, p. 37) (Figura 6).

Los alambres simbolizaban mejor las formas de Baker que las esculturas convencionales en las que la materia compacta define los volúmenes. Es muy posible que, observando sus movimientos frenéticos e imprevisibles, Calder se plantease dar un salto importante para superar la estaticidad de la escultura aportando movilidad con el alambre. De hecho, sus primeras esculturas cinéticas, sus conocidos *móviles*, datan de 1931. “Calder pretendía que el cuerpo de alambre flexible fuera libre para temblar, balancearse y girar a voluntad, en paralelo a la agilidad y sensualidad de las actuaciones de la *Venus de ébano*” (Marter, 1998, p. 55). “Las figuras de alambre de Calder siempre se mueven, pero la adición de estas formas giratorias amplifica las sensaciones transmitidas por las vertiginosas actuaciones de Baker” (Taylor, 2015, p. 34).



Figura 6

Alexander Calder, *Escultura en alambre: Josephine Baker IV*, 1928

Fuente: Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle.

Baker y los arquitectos

La relación de Baker con la arquitectura fue realmente pasiva, muy distinta por tanto a la de Fuller, acorde la primera con la idea de las musas como entes simplemente inspiradores y lejana de un

clasicismo griego que las imaginaba como consejeras dispuestas a socorrer a los artistas en apuros, tal y como se ha comentado. En cualquier caso opuesta al papel activo y creativo de Fuller en el diseño de la arquitectura de interiores.

La revista *L'Esprit Nouveau* (1920-25), codirigida por Le Corbusier y Amédée Ozenfant, atendía a las artes en un sentido amplio y sin prejuicios. Buscando siempre la provocación, incluían al *music-hall* entre la arquitectura, literatura, cine, música, etc., como un arte moderno, nuevo y vital, un concepto iconoclasta que rompía con espectáculos clásicos que consideraban obsoletos². En 1926, un amigo de Chaux-de-Fonds encargó a Le Corbusier una serie de cincuenta acuarelas sobre el *music-hall* de París (Casali, 2004, p. 138). Dibujó precisamente a Josephine Baker (Figura 7), embelesado por "su erotismo e ingenuidad". Ese primer contacto visual fue derivando en una especie de fijación obsesiva hacia ella, tal y como reflejó, en 1997, en unos dibujos humorísticos poco conocidos, el arquitecto noruego Sverre Fehn³ (Figura 8).



Figura 7

Le Corbusier, Acuarela de Josephine Baker. 1926

Fuente: 50 aquarelles de Music-Hall ou le "QUAND-MÊME" des illusions. Foundation Le Corbusier.

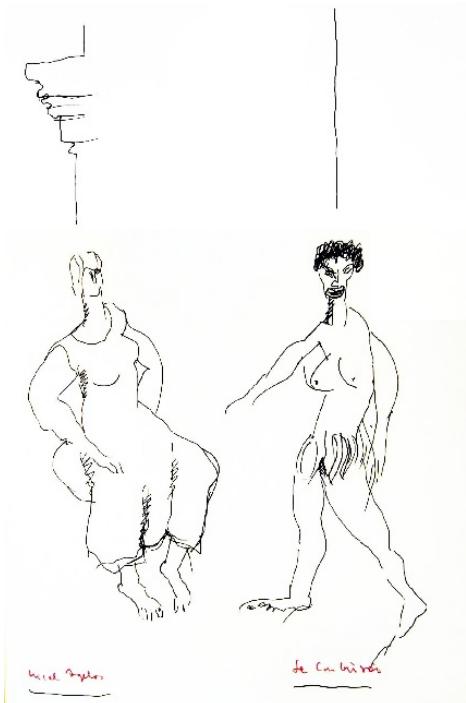


Figura 8

Sverre Fehn, Dibujo de Miguel Ángel y Le Corbusier, 1987

Fuente: Fjeld, Per Olaf: *Sverre Fehn. The Pattern of Thought*, p. 138.

Le Corbusier llegó a conocerla tres años más tarde, en Montevideo, a bordo del trasatlántico *Giulio Cesare*. "Sin un átomo de vanidad, de pose. Nada, el más milagroso fenómeno de naturalidad" comentaba Le Corbusier (1929) en una carta a su madre. De aquel viaje resultaron una gran cantidad de dibujos de Josephine Baker, vestida o desnuda, como pretexto para su libro *Precisiones* (1930),

donde trataba de curvas cóncavas y convexas, escrito a partir de sus conferencias en Argentina, escrito en la travesía. Más adelante, el arquitecto esbozó para ella la escenografía completa de un ballet, especificando con detalle toda la puesta en escena (Casali, 2004, p. 145). En sus memorias, publicadas en 1976, Josephine recordaba cómo, en el barco, la hacía confidente de sus utopías urbanísticas, aunque la limitada preparación de la diva le impediría comprender la repercusión de sus propuestas:

Él disfrutaba oyéndome tararear mis canciones favoritas cuando paseábamos juntos por la cubierta del barco y yo estaba fascinada por su conversación sobre ciudades del futuro, alfombradas en verde para los peatones, con el tráfico circulando por rampas sobreelevadas... (Baker y Bouillon, 1976, p. 82).

Más trascendente para la arquitectura del siglo XX fue que una mujer pudiese inspirar por sí sola una valorada obra de vanguardia, y que esto sucediese en los tiempos del intransigente funcionalismo. Loos “fascinado por la cultura del cabaret y la extravagancia del *music-hall*” (Jules-Rosette, 2007, p. 150), desarrolló en 1927-28 el que siempre consideró uno de sus mejores proyectos, un poético y rendido homenaje a Josephine Baker. La conocida como Casa Baker, no construida, fue diseñada por un arquitecto *en función* de una mujer “La casa que Adolf Loos proyectó en 1928 respondiendo a la supuesta solicitud de Josephine Baker es una carta de amor... la carta de un amante que ni siquiera necesita ser enviada. Incluso es posible que no se tratase de un encargo real.” (El-Dahdah y Atkinson, 1995, p. 76).

En la planta del proyecto de Loos, destacan dos elementos por su tamaño y disposición (Figura 9): una larga escalinata, más propia del escenario glamuroso de un gran teatro parisino que de una residencia, permite imaginarla apareciendo en escena, como la gran diva que era, para recibir a sus invitados como a los asistentes a una función teatral. Por otra parte, la enorme piscina interior, iluminada cenitalmente, estaba rodeada de ventanales perimetrales. De alguna manera, también el movimiento sensual de Baker estaría presente en esta arquitectura. Analizando tal proyecto, pensado para un imaginativo *voyeur*, El-Dahdah y Atkinson (1995, p. 79) se refieren irónicamente a la escalera central como “un mecanismo escenográfico que anticipa la captura del movimiento de Josephine, bailando arriba y abajo de las escaleras...”

En una cierta relación con el concepto loosiano del *Raumplan*, la organización interna del edificio, se distribuiría en este edificio como un movimiento escalonado de espacios en función del estanque central, concatenando las estancias a su alrededor. En la poética memoria del proyecto, el arquitecto la imaginaba nadando desnuda, admirada a través de los ventanales de vidrio de la piscina, como una atracción erótica. El cuerpo de la bailarina, flotaría así como un pez exótico dentro de un gran acuario, transformándose en un objeto de deseo para el observador (Figura 10). La casa sería, en verdad, un vestido geométrico de hormigón, diseñado por Adolf Loos para cubrir el cuerpo de una mujer que le fascinaba. A pesar de todo, ninguno de los dos rendidos arquitectos dejó huella en una estrella tan rodeada de admiradores. En su autobiografía, Josephine Baker apenas se refiere a Le Corbusier más que para comentar puntualmente sus conversaciones del transatlántico y ni siquiera menciona a Loos...⁴

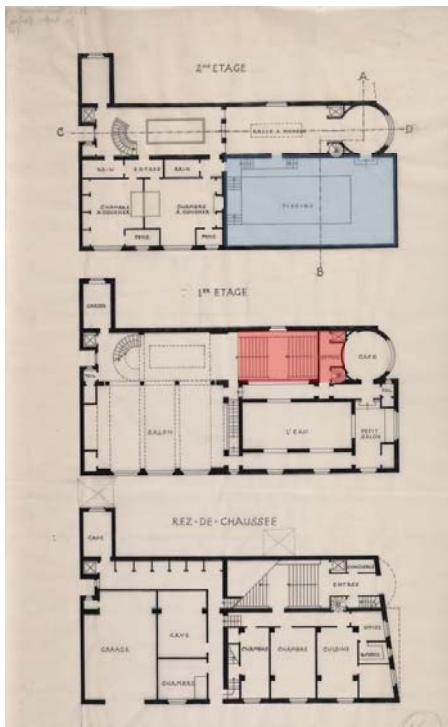


Figura 9

Adolf Loos. *Plantas de la casa Baker, París. 1927. Piscina (azul) y escalinata (rojo).*

Fuente: El Dahdah & Atkinson (1995) *The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure.*

Figura 10

Stephen Atkinson (1995), *Reconstrucción infográfica de la Casa Baker. Piscina desde los ventanales.*

Fuente: El Dahdah & Atkinson (1995). *The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure.* p. 85.

Conclusiones

Con unos treinta años de diferencia, Loie Fuller y Josephine Baker se dieron a conocer en el lugar adecuado, París, cuando ésta era la capital internacional del arte y en dos momentos oportunos, aunque histórica y socialmente muy diferentes. La primera, a finales del XIX, cuando estaba cambiando el papel de la mujer en la sociedad, coincidiendo con la aparición del sufragismo. La segunda, mucho más tarde, en los frívolos años posteriores a la I Guerra Mundial. Una diferencia en el tiempo que supuso que no tuviesen realmente una red de contactos comunes en la escena artística parisina, salvo casos puntuales como Pablo Picasso.

Los impactos de ambas sobre el público, a todos los niveles, fueron abrumadores, sus respectivos bailes sobre el escenario fueron reproducidos, gráficamente y con excelentes resultados, por grandes cartelistas que trasladaron su imagen a la calle, lo que aumentó su popularidad entre clases medias y bajas. Más discutible, a la vista de las reseñas consultadas, eran las opiniones de unos críticos desconcertados que no entendían como el arte del siglo XX pudiese cambiar tan drásticamente, siendo habitual que estableciesen comparaciones entre estas nuevas danzas, basadas en la libertad de movimientos y el rigor académico del ballet clásico.

Fuller y Baker recordaban a las musas que inspiraron en cada época a los artistas, tal y como ha sucedido con tantas mujeres a lo largo de la historia. En ambos casos, su conexión con el arte fue más allá de las transcripciones artísticas de sus figuras, puesto que favorecieron campos de creación relacionados con el concepto de *movimiento*, inspirando obras de nuevas generaciones de artistas. Siendo evidente que la danza es, en sí misma y por definición, *movimiento*, también lo es que ambas mujeres aportaron una interpretación personal y sugestiva del mismo. Su impacto fue sustancial en creadores que buscaban algo diferente: básicamente, la captación del *movimiento* en el *art nouveau* y su estilización geométrica en el *art déco*.

Ambas han sido estudiadas como personajes mediáticos desde su eclosión en el cambio de siglo. Aunque el interés ha sido muy variable desde entonces, menos habitual es compararlas entre sí, como se ha planteado aquí. Analizando en paralelo su influencia, surgen interesantes coincidencias y divergencias. Destaca claramente que el *movimiento* innovador y sugestivo de sus danzas, sutil en Fuller y vertiginoso en Baker, realzado por sedas iluminadas en una o vertiginosas danzas exóticas en la otra, era el punto real de atención común para unos artistas que captaban sus diferentes dinamismos, para materializarlos sobre distintos soportes. Se trataba, en el fondo, de una ruptura con el clasicismo anterior, de modelos estáticos, para interesarse por otros más dinámicos.

Loïe Fuller fue innovadora y experimental en la danza y la escenografía, integrando su arte con el diseño de los espacios y la tecnología, “en la imaginación de los franceses, Fuller estaba más cerca de Edison que de Josephine Baker” (Garelick, 1998, p. 116). Más de cien años después y desde una visión feminista actual, una serie de investigadoras contemporáneas la reivindican como precursora de la danza moderna y de los efectos especiales. En cuanto a Josephine Baker, la obra escultórica de Calder y su evolución hacia experimentos de móviles en metal probablemente no existiría sin ella. Si nos remitimos a los contactos puntuales de las dos mujeres con la arquitectura, tampoco se habrían proyectado dos obras emblemáticas del *art nouveau* y del racionalismo, aunque su participación fuese muy diferente: la de Fuller, diligente, explorando a través del diseño arquitectónico nuevas posibilidades para su arte. La de Baker, estimulando la fantasía de un proyecto racionalista planteado desde un punto de vista “irracional”, en realidad un monumento rendido a la sensualidad.

Referencias bibliográficas

- Baker J. & Bouillon, J. (1976). *Josephine*. Nueva York: Harper & Row.
- Casali, V. (2004). Le Corbusier, Josephine Baker e il Music-Hall. En *Massilia: anuario de estudios lecorbusieranos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Caws, M.A. (2001). *Mallarmé in Prose*. New York: New Directions Corporation.
- Colomé, D. (1989): El indiscreto encanto de la danza. Madrid: Turner.
- Cotter, H. (2008). Calder at Play: Finding Whimsy in Simple Wire. En *The New York Times - Art & Design* (16/10/2008).
- Current, R. N. & Current, M. E. (1997). *Loïe Fuller: Goddess of Light*. New York: Northeastern University Press.
- El-Dahdah, F. & Atkinson, S. (1995). The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure. En *Assemblage*, 26, pp. 72-87.
- Fjeld, P. O. (2009). *Sverre Fehn. The Pattern of Thoughts*. New York: The Monacelli Press.
- Fuller, L. (1908). *Ma vie et la dance*. Paris: L'Oeil d'or. (R. 2002)
- Gabaldón, L. (1895). Los éxitos. Miss Fuller. En *ABC*. 27 de abril, p.14.
Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-18950427-14.html>
- Gálvez, M.A. (2012). *Materia Activa: La danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica*. (Tesis doctoral. UPM Madrid, España). Recuperada de <http://oa.upm.es/19714/>
- Garelick, R. (1998). *Dandysm, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. Princeton: Princeton University Press.
(2007). *Electric Salome: Loïe Fuller's Performance of Modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- Gómez, M C. (2007). *Centro de danza: arquitectura y movimiento*. Tesis doctoral. Quito: Universidad San Francisco de Quito. <http://repositorio.usfq.edu.ec/handle/23000/449>
- Gunning, T. (2003). Loïe 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*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 75-91.
- Harding, M. (2020). The American Modern Dancer - Loïe Fuller and Isadora Duncan.
En *Proceedings of GREAT Day*. Vol. 2019, Article 5.
- Herrera, A. (2014). Sobre Loïe Fuller. En *Catálogo de la exposición: Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de Loïe Fuller*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Jules-Rosette, B. (2007). *Josephine Baker in art and life*. Chicago: University of Illinois Press.
- Le Corbusier. (Carta a su madre, 17 de noviembre, 1929). R2-1-60. París: Fondation Le Corbusier.
- Lemke, S. (1998). *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Oxford: Oxford University Press.
- Llorente, M. (2013). Apropiaciones espaciales de la danza: del espacio privado al espacio público
En *Arte y Ciudad - Revista de Investigación* nº 3 (I). pp. 367-385
- Loos, C. (1985). *Adolf Loos, Privat*. Viena: Herman Böhlaus.

- Marter, J. (1998). The Engineer behind Calder's Art. En *Mechanical Engineering*. Dec. 1998. 120, pp. 53-57.
- Martínez de la Riva, R. (1927). La vida y muerte de Isadora Duncan. En ABC. 2 de octubre, p. 80.
Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19271002-79.html>
- Mather, M. (2017). *Empowering the Female Machine: Remapping Gender Dynamics in Technologically Augmented Dance*. (Tesis doctoral. Concordia University, Montreal, Canadá).
Recuperada de https://spectrum.library.concordia.ca/982248/1/Westby_PhD_S2017.pdf
- Pessis, J. & Crepineau, J. (1990). *Les Folies Bergère*, París: Fixot.
- Rasmussen, S.E. (2020). *La experiencia de la Arquitectura*. Estudios universitarios de arquitectura, 5. Barcelona: Editorial Reverté. ISBN: 9788429121056
- Rose, P. (1989). *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*. París: Doubleday.
- Sembach, K. J. (1991). *Modernismo. La Utopía de la reconciliación*. Berlín: Benedikt Taschen.
- Sommer, Sally R. (1975). Loïe Fuller. En *The Drama Review*, 19-1 (marzo, 1975), p. 54.
- Spalink, A. (2010). *Loïe Fuller and Modern Movement*. PhD Thesis Master of Arts. Bowling Green State University. Theatre and Film.
Recuperado de <http://docplayer.net/34625796-Loie-fuller-and-modern-movement-angenette-spalink-a-thesis.html>
- Taylor, A. (2015). Calder's carnival. En *Alexander Calder: Performing Sculpture*. Achim Borchardt-Hume. New Haven: Yale University Press.
- Un ingenio de esta corte. La vida breve. (1928). En ABC. 15 de enero, p.71.
Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19280115-71.html>

Notas

- ¹ En este pabellón, Pablo Picasso asistió a actuaciones de Loïe Fuller. Su espectáculo ha sido considerado como una probable inspiración para el cuadro *Las señoritas de Avignon* (1907).
- ² En los tres primeros números, el *music-hall* aparecía en la portada entre los temas tratados por *L'Esprit Nouveau*, autodenominada como “Revista mundial dedicada a la estética de nuestro tiempo, en todas sus manifestaciones.”
- ³ Fehn, premio Pritzker en 1997, conoció personalmente a Le Corbusier y representó con ironía la obsesión de éste hacia la *vedette*. En un dibujo poco divulgado, Le Corbusier aparece como el *alter ego* de Josephine Baker y una línea recta, En contraste, Miguel Ángel es esbozado como una matrona bajo una cornisa clásica (Figura 8). En otro boceto, Fehn, también “victima del hechizo” anota: “Estaba pensando en Josephine Baker. Durante un tiempo la dibujé constantemente.”
- ⁴ Según la biografía de Claire Loos, tercera esposa de Adolf Loos, Josephine Baker, amiga de su marido, no sabía realmente que él era un arquitecto cuando, tratando de impresionarla según Claire, le propuso proyectar su casa.