

# Escenarios del cuerpo. La metamorfosis de LOÏE FULLER

Del 7 de febrero  
al 4 de mayo de 2014

Cuaderno 3  
3 euros





Eugène Druet  
*Loïe Fuller bailando*

Impresión sobre gelatina de plata  
Musée Rodin © musée Rodin, Paris

Pensar en la obra de Loïe Fuller desde la danza contemporánea, en sus relaciones con las ideas, el movimiento, la tecnología y los campos magnéticos excéntricos e interdisciplinarios, en definitiva, pensar el universo Fuller en un texto breve con motivo de una exposición es una tarea compleja que requeriría mucho más espacio y varias exposiciones.

La influencia de Fuller en el arte contemporáneo ha sido enorme. Hasta el día de hoy sigue siendo una “artista de artistas”, una creadora capaz de motivar e incentivar el pensamiento creativo de otros creadores en territorios interdisciplinarios.

En esta exposición, bajo una pauta cronológica, se ha optado por hacer un relato fragmentado, ordenando las ideas y enunciados implícitos que subyacen en la obra de Fuller que podrían poner un cierto orden en la comprensión caleidoscópica de su obra.

Este “pensamiento fracturado”, influenciado en su estructura por el de los simbolistas, y en especial por Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, estaría compuesto por un relato fragmentado que nos permite ordenar las ideas y enunciados implícitos que subyacen en la obra, compleja y trascendente, de Fuller: breves reflexiones, comentarios y apuntes, así como ensayos, citas y poemas que visualizan el campo de tensiones suscitadas por su obra. Un pensamiento en movimiento.

Faltaría un estudio sobre las herencias y repercusiones de su obra en la cultura artística de nuestros días, pero este tema sería objeto de otra exposición. La diversidad de ángulos y la riqueza de lecturas e interpretaciones que suscita el legado de Loïe Fuller acreditan la importancia y trascendencia de esta artista.

# Sobre Loïe Fuller

## AURORA HERRERA

Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*,  
París, L'Oeil d'or, 2002, p. 47.

¿Qué es la danza? Movimiento.

¿Qué es Movimiento?

La expresión de una sensación.

¿Qué es Sensación?

El resultado que produce sobre el  
cuerpo humano una impresión o  
una idea que percibe el espíritu.

Sally R. Sommer, "Loïe Fuller",  
*The Drama Review*, 19-1 (marzo de 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. Y ella bailaba luz, color,  
vestuario y el cuerpo se fundía por  
el movimiento hacia el interior de una  
imagen visual. Fuller conceptualizó  
una imagen en movimiento hecha por  
iluminación multicolor, jugando en  
un movimiento de sedas perpetuo.

Abordar la figura de Loïe Fuller en profundidad sería objeto de un copioso libro que, a la manera de la *Odisea*, relataría un viaje extenso por la biografía, antecedentes, inquietudes, obras, inventos, curiosidades, reveses, influencias y amistades de una artista de gran trascendencia tanto en su época como para el futuro del arte. Ese libro fue escrito por Giovanni Lista en 1994.

Loïe Fuller fue bailarina, coreógrafa, iluminadora, inventora de efectos visuales, comisaria de arte, cineasta y empresaria y, desde muy joven, se convirtió en una leyenda viviente, desarrollando su trabajo de forma alternada entre Estados Unidos y Europa. Son muchos los aspectos suscitados y posteriormente tratados sobre su persona y obra en todo el mundo; son muchas las exposiciones de arte moderno a nivel internacional que incluyen algún testimonio, ya sea filmado o fotografiado, de sus creaciones. En España, la aparición de su figura en el panorama expositivo llegó a finales del siglo xx, cuando su obra fue incluida en colecciones y exposiciones de arte como pieza fundamental para la construcción y comprensión del corpus artístico contemporáneo.

Fuller ejerció una gran influencia sobre los artistas de su tiempo. De ella hablaban con admiración Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Auguste Rodin, Arthur Symons, Henri de Toulouse-Lautrec, Marie Curie, Camille Flammarion, los hermanos Lumière, Georges Méliès, Koloman Moser y Giacomo Balla, entre otros. Su influencia durante su vida en los círculos simbolistas, en los artistas que se adscribieron al Art Nouveau, en el círculo de los futuristas y en los primeros cineastas así lo acredita. Y no se ha perdido con el paso del tiempo, pues este tipo de personaje ejerce su influjo a través de su vida con un espíritu propio, poderoso y ejemplar.

La capacidad de trascendencia de Fuller se forjó desde el primer momento de su existencia y, a la manera de la figura de un caballero andante, llevó consigo novedades técnicas, saberes científicos, patentes o incluso la administración de negocios de la corte europea por todo el mundo.

Fuller reconoció la energía dinámica que alberga el espacio escénico y rompió con cualquier discurso lineal que pudiera producirse en el escenario. Mezcló el cuerpo en movimiento, la envoltura que producía la luz sobre éste, el espacio en el que se desarrollaba, el color y el poder de la emoción y la expresión en estado puro, creando una nueva fórmula que trascendía las ideas de su tiempo y que ha llegado hasta nosotros con gran fuerza.

En 1908 Loïe Fuller escribió su autobiografía, *Ma vie et la danse*, donde recoge gran parte de los acontecimientos de su época, vida y obra. Plagada de datos y pensamientos sobre la danza y los saberes científicos de su época, así como de impresiones personales, esta obra se formula como un documento indispensable para la comprensión de la figura de Fuller. La singularidad de este texto puede describirse mediante un dato, entre otros muchos: Isadora Duncan, a la que prácticamente dedica el capítulo veinte entero de su autobiografía, no es citada en ningún momento por su nombre.

Como hemos señalado, en 1994 Giovanni Lista publicó su libro *Loïe Fuller : danseuse de la Belle Époque*, un vasto y completo estudio sobre la figura y obra de la artista. Para su realización manejó un gran número de fuentes primarias y secundarias, archivos y bibliografía. El libro recoge numerosos datos biográficos que resultan fundamentales a la hora de recorrer la vida de Fuller. La biografía que aquí se presenta proviene esencialmente de esta monografía.

Otras especialistas en la obra de Loïe Fuller, como Rhonda K. Garelick, Ann Cooper Albright, Felicia McCarren, Elizabeth Coffman, Sally R. Sommer o Brygida Maria Ochaim, así como los trabajos de investigación realizados en la Bibliothèque nationale de France, el Musée Rodin de París o la New York Public Library, nos permiten establecer y constatar un recorrido vital, siempre escaso, por la figura de Loïe Fuller.

Mary Louise Fuller, conocida como Loïe Fuller, nace en 1862 en Fultonsburg, un pueblo del estado de Illinois cercano a la ciudad de Chicago.



*Loïe Fuller niña con su padre*

Impresión sobre gelatina de plata  
The Jerome Robbins Dance Division,  
The New York Public Library for the Performing Arts,  
Astor, Lenox and Tilden Foundations

Vive su primera experiencia artística con dos años y medio en el Progressive Lyceum de Chicago, donde recita una poesía, demostrando, desde tan corta edad, una clara disposición escénica. Con cuatro años logra sus primeros papeles en compañías de teatro de aficionados. A los doce años declama a William Shakespeare en un recital dramático en la Academy of Music de Chicago.

Hasta los veintidós años, Loïe Fuller desempeña pequeños papeles, declamando, recitando poesías o tocando instrumentos como el banjo.

En 1884 abandona el teatro para dedicarse a la ópera y el canto; recorre las óperas y academias de Chicago y Nueva York y en 1887 debuta como bailarina en un espectáculo de variedades.

En 1889 contrae matrimonio con el empresario americano William B. Hayes, al que pronto abandona. Ese mismo año funda su propia compañía y comienza su primera gira por Estados Unidos, las islas Bermudas, las Antillas y Jamaica.



Faber  
Loie Fuller, 1902

Impresión sobre gelatina de plata  
The Jerome Robbins Dance Division,  
The New York Public Library for the Performing Arts,  
Astor, Lenox and Tilden Foundations

A finales de 1889 le ofrecen el papel de Mercy Baxter en la representación de *Caprice* que se estrena en el Royal Globe Theatre de Londres. Esta obra de Howard P. Taylor, que se desarrolla en cuatro actos, anima a Fuller a visitar Europa. En ese momento, Londres es uno de los grandes “puertos” de entrada de información, cultura y futuro del mundo.

En 1889 Fuller ingresa en la Gaiety Theatre Company, donde realiza papeles de poca importancia y recibe sus primeras lecciones de danza, ya que hasta ese momento no había recibido clases profesionales. Se inicia en la “danza de la falda”, relacionada con el can-can y con bailes de vodevil.

En otoño de 1891 regresa a Estados Unidos, donde interpreta el papel de Imogene Twitter en la obra *Quack Medical Doctor* de Fred Marsden, representada en la Opera House de Boston. Fuller plantea una idea brillante para su papel en una escena de hipnosis. Se coloca una gran camisa con mangas muy largas y anchas que permiten mover con facilidad brazos y manos. Un juego de luces de colores en movimiento que se proyectan sobre la vestimenta enfatiza la puesta en escena, creando un ambiente hipnótico y sorprendente. Esta interpretación supone el comienzo de toda la futura investigación de Fuller en el campo escénico y abre un nuevo campo de experimentación coreográfica en el campo de la representación.

En la anterior representación se encuentra el germen de las innovaciones planteadas medio año después en la llamada “danza serpentina”, cuyo campo experimental no se basa en una reinterpretación de la antigüedad –como sería el caso de su colega Isadora Duncan algunos años después, siguiendo la línea de trabajo por la que muchos historiadores y filósofos abogaban en la época– sino en la introducción de nuevas formas de ver la realidad y de entender el cuerpo y el movimiento. Así, a principios de 1892, Fuller presenta su nueva danza, que es bautizada como “danza serpentina” por Rud Aronson, empresario que contrata a Fuller para el Boston Theater.

Loïe obtiene un éxito extraordinario gracias a su originalidad y al asombro que produce su espectáculo en los espectadores. Tras romper con el empresario Aronson, intenta obtenerla patente de la danza, pero el mismo año del estreno de la danza serpentina ésta es plagiada por la bailarina Minnie Renwood Bemis.

En otoño de 1892 Mabelle Stuart representa la danza serpentina en los Folies Bergère con el consentimiento de Fuller. La aparición de numerosas imitadoras –algunas de ellas con el consentimiento de la propia Fuller– no ha hecho más que comenzar. Aunque esta circunstancia contribuye a una enorme difusión de su trabajo, a la vez distorsiona en muchas ocasiones la naturaleza esencial de su obra.

Fuller se interesa por las investigaciones sobre materiales de carácter fosforescente, sales radioactivas y experimentos con rayos X que se llevan a cabo en una de las empresas de Thomas Alva Edison en Nueva Jersey. Ahí conoce de primera mano las experiencias basadas en las cajas de luz tipo *back light*, cajas con tapa transparente y pintadas en su interior con aceites radioactivos que emiten luz, produciendo efectos sorprendentes. Loïe explica a Edison que quiere trabajar con ese tipo de materiales y efectos en el campo de la escenografía. Comienza así una larga trayectoria de experimentación basada en el poder de la luz y en los materiales impregnados con sustancias radioactivas emisoras de luz.

En 1892 Fuller y su madre fijan su residencia en Francia, concretamente en el Grand Hôtel de París. Así, transcurridos treinta años desde de su nacimiento, abandona su universo nativo y decide convertir Europa, y en especial París, en su universo elegido. Aunque volverá en numerosas ocasiones a Estados Unidos, el vínculo que establece a partir de ese momento con París –su contrato con Édouard Marchand, el director de los Folies Bergère; las nuevas amistades; el acceso a círculos culturales y de la sociedad europea desconocidos por Loïe hasta entonces...– marca un cambio de etapa en su vida, tanto de carácter profesional como personal.

El 5 de noviembre de 1892 se produce el estreno oficial de la danza serpentina en París. Asistida por un equipo de 27 técnicos en iluminación y electricidad, Fuller representa cuatro obras: *La serpentina*, *La violeta*, *XXXX* y *La mariposa*.



Loïe Fuller

Impresión fotográfica  
Musée Rodin © musée Rodin, Paris



Langfier

*Loïe Fuller: la danza serpentina*

Albúmina

Musée Rodin © musée Rodin, Paris

Durante los meses de representación de esta primera temporada, Loïe, que encuentra en la naturaleza una gran fuente de inspiración, introduce en su espectáculo nuevas representaciones, que titula *La rosa*, *Los cálices* y *El pensamiento*. La aceptación pública de su espectáculo es enorme y Fuller empieza a deslumbrar a los círculos artísticos —especialmente los simbolistas—, culturales y mundanos de la época.

En 1893 Fuller desarrolla una actividad frenética tanto en el escenario como en el campo de la investigación. Así, presenta cuatro patentes de vestuario y dispositivos escénicos en Europa y Estados Unidos. La primera es una combinación nueva de vestimenta especialmente diseñada para la danza teatral. La segunda, una puesta en escena basada en un suelo retroiluminado que permite un nuevo tipo de atmósfera. La tercera, una decoración sobre paredes blancas con clavos con cabezas de piedra facetada que reflejan y descomponen las luces que se proyectan sobre ellos. Por último, una escena construida con cristales tratados que se intersecan y producen una suerte de caleidoscopio en las paredes y el fondo.

La visibilidad que le da su trabajo en los Folies Bergère permite que Fuller acceda a los círculos de la aristocracia de París, donde residen por esas fechas princesas de distintas cortes europeas. La relación que mantendrá en el futuro con miembros de la aristocracia será determinante para la financiación de parte de sus espectáculos, así como para la publicidad de éstos.



En verano de 1893, Loïe viaja a Nueva York, donde presenta en varios teatros, entre ellos el Garden Theatre, sus danzas y proyecciones mediante linterna mágica, en las que abunda en nuevas exploraciones escénicas con la luz. Con ocasión del primer aniversario del estreno de su danza serpentina en los Folies Bergère, Fuller regresa a París, donde introduce en su espectáculo nuevas danzas, como *La danza de las nubes*. Su actividad dentro del ese programa de otoño también le permite incrementar su repertorio con nuevas concepciones escénicas, como, por ejemplo, *La danza de las hadas*, en las que aparece con el cuerpo de ballet de su compañía. Forman parte de ésta Madame Martins, Mercedes I, Vleminck, Brocard, Mercedes II y Delorme. Se trata de una temporada muy fructífera que acaba con la ruptura del contrato con el empresario de los Folies Bergère, Édouard Marchand. Posteriormente, Fuller emprende una gira por Londres, Bruselas, Amberes y numerosas ciudades del norte de Europa.

En 1895 regresa a París y presenta en la Comédie-Parisienne la obra *Salomé*, una pantomima lírica en dos actos de Charles H. Meltzer con escenografía de Georges Rochegrosse. Al finalizar la obra representa nuevas danzas serpentinadas: *La danza negra*, *La danza del sol*, *La danza blanca*, *La danza de la rosa*, *La danza del lirio*, *El saludo al sol*, *Los relámpagos* y *La tormenta*.

Finaliza 1895 con una gran gira por Gran Bretaña. Fuller sigue creando nuevas interpretaciones: *La noche*, *El firmamento*, *El lirio del Nilo* o las *Danzas misteriosas*, entre otras.

A principios de 1896 regresa a Estados Unidos y pasa una larga temporada entre Boston y Nueva York, donde presenta sus nuevas danzas de los últimos años.

El laboratorio de Thomas Alva Edison, que Fuller había visitado años antes, cierra como consecuencia de las enfermedades que las sustancias de tipo radioactivo, nefastas para el personal, causan a los investigadores. Lejos de intimidar a Fuller en su carrera como investigadora, esta circunstancia la lleva a concebir la creación de su propio laboratorio, que finalmente logrará poner en funcionamiento varios años después, en 1905, en París.



Reutlinger, París  
Loïe Fuller, 1890-1920

Postal  
Colección del Maryhill Museum of Art

Sus espectáculos cada vez son técnicamente más sofisticados y necesitan de la asistencia de una media de hasta doce electricistas técnicos en iluminación. En 1897, en una nueva aparición en los Folies Bergère, donde presenta *La danza del lirio* y *La danza del fuego*, Fuller llega a contar con un equipo de 38 técnicos en iluminación. El tamaño del equipo y los aparatos, la gestión de montaje y la supervisión nos dan una idea del peso tecnológico que requieren sus representaciones. Para Fuller la simbiosis entre danza, teatro y tecnología es pues indisoluble; cien años después, sus teorías permanecen en la más absoluta actualidad.

En 1897 conoce a la que sería su compañera, productora y coordinadora durante el resto de su vida, Gabrielle Bloch, conocida como Gab. Ese año, Fuller también abandona el célebre Grand Hôtel—vivir en lujosos hoteles era una costumbre muy extendida entre los artistas de la época, aunque en muchas ocasiones éstos esuvieran muy por encima de sus posibilidades económicas— y se traslada junto a su madre a una residencia privada en el número 24 de la calle Cortambert de París. En el jardín de esta casa se producen obras como *La danza de Miriam*, *La danza de la locura*, *La danza de las flores* y *La danza de la ceguera*.

Durante este fin de siglo Fuller actúa en los más renombrados teatros de París. Es de resaltar su actuación en el teatro Olympia, donde en 1899 presenta *Las sílfides*, *La danza del oro*, *Luces y tinieblas* y *El arcángel*. Para ésta última representación patenta varios dispositivos a base de espejos que, por reflexión, multiplican las imágenes y las convierten en una suerte de “irrealidad”. La repercusión de su trabajo es enorme y Fuller es conocida y venerada, tanto en Europa como en América, por escritores, pintores, escultores, inventores, científicos... En definitiva, por todos aquéllos que empiezan a conformar la sociedad del espectáculo.

En 1900, con ocasión de la Exposición Universal de París, se construye un pabellón dedicado a Loïe Fuller y al uso que ésta hace de la electricidad. El pabellón está destinado a albergar representaciones teatrales y a exponer objetos. Diseñado por Henri Sauvage, incorpora esculturas como la de la entrada principal de Pierre Roche, gran admirador de Fuller, y supone un exponente crucial en el debate sobre estructura y paramento que se establece en la arquitectura adscrita al Art Nouveau.

En él se representan danzas tanto de Fuller como de la compañía japonesa de Otojiro Kawakami y su mujer Sada Yacco. Es la primera vez que una compañía japonesa viaja a Occidente con ocasión de un acontecimiento tan relevante como una Exposición Universal. La influencia que ejerce Sada Yacco en el panorama artístico occidental es enorme y ésta llega a ser considerada por muchos historiadores de la danza contemporánea como una pionera con una influencia decisiva en bailarinas como Ruth Saint Denis.

El conocido transformista Leopoldo Fregoli también actúa como invitado en el pabellón. Sus espectáculos consisten en una trama teatral dentro de la cual va cambiando de voz, de vestuario y de registro –todo ello de manera frenética–, hasta llegar a dar vida a docenas de personajes distintos.



*Loïe Fuller bailando*

Prueba de impresión  
Musée Rodin © musée Rodin, Paris

Además de ejercer como productora, Fuller ilumina espectáculos como *La geisha* y *el caballero* y *La china*. Dentro del mismo programa también presenta sus “danzas luminosas” –*El firmamento*, *Luces y tinieblas*, *La danza del fuego* y *El lirio*– poniendo el énfasis en el poder de la electricidad y de la iluminación en la simbiosis danza-tecnología. Todo el mundo de la cultura visita el pabellón de Fuller, contribuyendo a consolidar su leyenda.

El comienzo del siglo xx supone la cumbre artística de Loïe Fuller. En 1901 estrena en el Coliseum Theatre de Londres las grandes danzas musicales místicas: *El vuelo de las mariposas (radio)*, *La danza de los mil velos*, *La tempestad sobre el mar*, *Naufragios perdidos*, *La ribera de la muerte*, *El fuego de la vida*, *Ave María* y *El país de las visiones*.

Tras conocer a Isadora Duncan, Fuller la invita a formar parte de su compañía, que pronto empezará una gira por Europa del este. Fuller sigue colaborando con Sada Yacco y viaja por toda Europa, presentando nuevas danzas, como *La danza fluorescente* o *La tempestad*.

En enero de 1902 Fuller y la *troupe* de Sada Yacco y Otojiro Kawakami presentan por primera vez a la compañía de jóvenes bailarinas de Loïe en la interpretación de sus nuevas creaciones: *Las danzas fluorescentes*, *Las grutas*, *La tempestad*, *La danza del fuego* y *El lirio*.

Fuller organiza tres espectáculos para lanzar la carrera de Isadora Duncan, a la que acoge como su protegida. No obstante, tras ser presentada en los círculos culturales de Viena y obtener suficientes contactos propios, Duncan abandona la compañía. Fuller, que se considera traicionada, anula su gira, rompe el contrato con Sada Yacco y disuelve la compañía.

En 1903 Fuller divide su trabajo principalmente entre Estados Unidos y Bucarest, último destino de la gira recientemente suspendida. Allí conoce a una mujer que será determinante en su vida, la reina María de Rumanía, con la que entabla una estrecha y duradera amistad. Creadora, mecenas y activadora cultural, la reina María ayuda a Fuller como empresaria y como mediadora cultural. También realiza labores de mecenazgo en sociedades públicas y privadas y apoya campañas de ayuda a enfermos y heridos de guerra.

Fuller presenta en Rumanía nuevas creaciones inspiradas en la música de Frédéric Chopin y Charles Gounod: *La danza fúnebre*, *La danza de la religión*, *La danza del miedo*, *La danza de la ceguera*, *La danza de la timidez* y *La danza de los martirios*.

De regreso en París, utiliza los nuevos dispositivos escénicos que ha patentado –en especial el dispositivo de espejos– en las representaciones de las danzas *En el espacio*, *El agua* y *La casa de las mariposas* ofrecidas en el teatro Marigny.



Loïe Fuller y las musas  
“Noche en el Mont Chauve”, ca. 1914-1919

Impresión fotográfica  
The Jerome Robbins Dance Division,  
The New York Public Library for the Performing Arts,  
Astor, Lenox and Tilden Foundations

Viaja a Estados Unidos, donde, en su faceta de comisaria, promueve la obra de Auguste Rodin.

En 1904 realiza una gira por América Latina que incluye actuaciones en La Habana, Buenos Aires, Montevideo, São Paulo y Rio de Janeiro.

Ese mismo año, al regresar a París tras su gira americana, prepara un homenaje al matrimonio Curie, por el que siente una enorme admiración como consecuencia de su trabajo con el radio y la radioactividad, que tanto seducen a Fuller como materia creativa. Así, presenta en la casa de los Curie sus danzas luminosas, en especial aquella que titula *La danza del radio*, para la que cuenta con una amplia cuadrilla de técnicos electricistas e iluminadores que durante dos días montan un aparato escénico improvisado. Según las hijas del matrimonio Curie, en especial Eva Curie, toda la familia queda altamente sorprendida no sólo por los trucos e ilusiones ópticas que incorpora el espectáculo sino por el uso de materiales de tipo radioactivo para las imprimaciones de Fuller en bordes de la indumentaria utilizada en las coreografías, como cintas, mangas, etc.

En 1904 Fuller crea una nueva compañía de baile con la que viaja por toda Europa hasta 1906 junto a su equipo técnico y sus decorados. De esta etapa data la puesta en escena de *Las mariposas*.

En 1905 instala su soñado laboratorio de investigación en París apoyada por numerosas amistades, sobre todo por científicos, que la asesoraron e instruyen en la práctica investigadora, como el astrónomo Camille Flammarion, el matrimonio Curie o Charles Henry, cuya *Introducción a una estética científica* tanto influye en Fuller.

El 9 de noviembre de 1907 estrena *La tragedia de Salomé* en el Théâtre des Arts de París, un drama lírico mudo que incluye *La danza de las perlas*, *La danza del pavo real*, *La danza de la seducción*, *La danza de las serpientes*, *La danza del acero*, *La danza de la plata* y *La danza del miedo*.

En 1908 muere su madre, Dalilah Fuller, cuyo papel en la vida de Loïe había sido decisivo, apoyando con su ayuda y presencia todas las iniciativas de su hija.



Loïe Fuller con su madre, ca. 1907

Impresión fotográfica  
The Jerome Robbins Dance Division,  
The New York Public Library for the Performing Arts,  
Astor, Lenox and Tilden Foundations

Ese mismo año se edita la autobiografía de Fuller, *Quinze ans de ma vie* [Quince años de mi vida]. A finales de año presenta en la Opera House de Boston una serie de ballets inspirados en danzas indias, chinas, japonesas y griegas, así como pastorales.

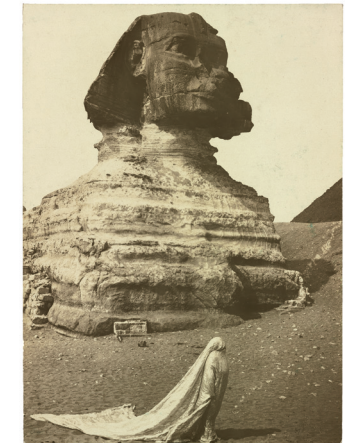
A finales de 1908 la Opera House de Boston le encarga el estudio de nuevas propuestas de iluminación para las óperas *Fausto*, *Rigoletto* y *Lohengrin*.

Durante los años que restan hasta que comience la Primera Guerra Mundial, Fuller viaja a numerosos países y alterna un trabajo frenético entre América y Europa representando numerosas obras junto a su compañía en los mejores teatros, salas y casinos del mundo. Su reconocimiento y popularidad aumentan día a día.

En 1912 pone en escena dos extractos de *Los nocturnos* de Claude Debussy —*Las nubes* y *Las sirenas*—, así como las obras *La danza de las manos* y *El gran pájaro negro*, alternando las representaciones en espacios interiores y al aire libre.

En 1913 conoce a la condesa Armande de Polignac, compositora y autora de teatro, con la que establece una fuerte amistad que se traslada también al trabajo; entre los numerosos poemas sinfónicos que componen juntas cabe destacar “Las mil y una noches”. Existen muchos testimonios fotográficos de representaciones de Fuller en jardines de residencias de la aristocracia francesa, entre ellos el de la condesa, donde la compañía de Loïe representa sus coreografías en un entorno natural.

En 1914 la compañía de Fuller adopta el nombre de los Ballets Fantásticos de Loïe Fuller y emprende una gira por Egipto.



Loïe Fuller bailando bajo la Esfinge, ca. 1895-1915

Impresión fotográfica  
The Jerome Robbins Dance Division,  
The New York Public Library for the Performing Arts,  
Astor, Lenox and Tilden Foundations

El 14 de julio Fuller da una fiesta en la última plataforma de la Torre Eiffel, donde presenta *La danza del sol*, inspirada en el antiguo Egipto. La Primera Guerra Mundial ha comenzado. A finales de año se traslada a Estados Unidos, donde imparte conferencias y dona el dinero que obtiene con sus galas a soldados caídos y enfermos de la guerra. Una llamada de socorro de la reina María de Rumanía sobre la situación de su país moviliza a Fuller a reunir fondos para los soldados rumanos que han sido heridos en el frente. La situación en Europa es crítica.

Durante la Primera Guerra Mundial Fuller compra los fondos de Théodore Rivière propiedad de su viuda y los promociona junto a la obra de Rodin. Uno de sus objetivos es crear el primer museo de Rodin en América.

En 1914 conoce a otra mujer de gran importancia en su vida, Alma de Bretteville Spreckels, casada con el magnate americano del azúcar del mismo nombre, con quien entabla una estrecha amistad. A través de ella se producirá el encuentro con Samuel Hill que posteriormente sería decisivo para su labor de mediadora cultural. Hill, procedente de una familia cuáquera, era un prestigioso abogado que en el momento de conocer a Fuller centraba sus intereses en las comunicaciones por tren y carretera en la costa oeste de Estados Unidos. La empresa de Fuller es compleja: pretende convencer a Hill de que compre obras de arte de Rodin y Théodore Rivière, entre otros, con el fin de crear un museo en Cleveland (Ohio) que lleve su nombre.

Al finalizar la guerra Fuller regresa a París, donde forma una nueva compañía de bailarinas. En 1920 regresa a la escena del teatro Olympia de París, donde se hace cargo de la iluminación del espectáculo de variedades *El velo fantástico*.

El 1 de julio de 1920 estrena en París *El lirio de la vida*, obra de tipo fantástico basada en un cuento escrito por la reina de Rumanía. Posteriormente realiza una adaptación cinematográfica de la obra que se proyecta en numerosos teatros y cinematógrafos.

Fuller viaja a España en varias ocasiones junto a su compañía: en febrero de 1901 visita el Teatro Novedades de Barcelona; en 1921 estrena en el Gran Casino del Sardinero de Santander *Las danzas luminosas y de conjunto*; a principios de los años veinte actúa en el Gran Casino de San Sebastián en dos ocasiones, así como en el Teatro Eslava y el Teatro Coliseum en Madrid y en el Teatro Romea de Murcia, donde comparte cartel con Raquel Meller. Desde 1895, las filmaciones de su danza serpentina pueden verse en los primeros cinematógrafos españoles, como el Teatro Eldorado o el Saloncito Edison de Barcelona.

1925 es un año muy difícil para Fuller, tanto en el orden personal como empresarial, que supone el comienzo de su ocaso vital. En enero se somete a una mastectomía radical como consecuencia de un tumor cancerígeno. Fuller llama a Harry C. Ellis, fotógrafo que la había immortalizado en numerosas ocasiones, para que fotografíe diferentes momentos de su proceso post-operatorio, en un acto significativamente ególatra y a la vez muy simbólico, dejando ver las profundas cicatrices de su pecho mientras la asisten sus médicos. En paralelo, Fuller atraviesa graves dificultades económicas que la obligan a vender a su amiga Alma de Bretteville parte de su patrimonio artístico; particularmente la obra que había adquirido a la viuda de Théodore Rivière. Una vez recuperada de la intervención, se dedica en cuerpo y alma a fundar el museo de Samuel Hill en Goldendale (estado de Washington), hoy llamado Maryhill Museum of Art.

Ese mismo año se celebra en París la Exposición de Artes Decorativas e Industriales. En el teatro de la exposición, Fuller presenta *Sobre el mar inmenso*, con música de Claude Debussy. A finales de 1925 presenta en el Théâtre des Champs-Élysées de París su último espectáculo, *El hombre de arena*, que contiene los números *El hombre de arena y sus brujos*, *El vivero*, *La noche*, *El hombre de arena y sus hijos*, *Las nubes*, *La luna*, *El país del fuego*, *La mar de las tempestades*, *Las estrellas* y *Las puertas de la luz*.



Loïe Fuller tras ser operada de un tumor en el pecho, 1925

Impresión fotográfica  
The Jerome Robbins Dance Division,  
The New York Public Library for the Performing Arts,  
Astor, Lenox and Tilden Foundations

En 1926, Fuller invita a María, reina de Rumanía, a visitar Estados Unidos con motivo de la inauguración del museo de Samuel Hill. Durante su estancia en el continente ambas visitan juntas varias ciudades norteamericanas.

En 1926, en el contexto de la Exposición Universal de Filadelfia, Fuller presenta un gran espectáculo con su compañía, al que asiste la reina.

En esa misma gira su compañía también presenta en la Metropolitan Opera House de Nueva York *El lirio de la vida*, un espectáculo basado en un cuento escrito por la reina María de Rumanía, que asiste a la representación. No obstante, durante la estancia de la reina en Estados Unidos surgen numerosos problemas, tanto personales como económicos, entre Fuller y María de Rumanía que, finalmente, a finales de 1926, pondrán fin a su larga amistad.

Durante esta última etapa, Fuller se lanza una vez más a la aventura cinematográfica, concibiendo el cine como un laboratorio de ideas cinéticas. No obstante, *Visiones de sueños*, basada nuevamente en un cuento de la reina María de Rumanía, en 1924, y *Las incertidumbres de Coppélius*, basada en un cuento de Hoffmann, quedan inacabadas.

El delicado estado de salud de Fuller y las posibles metástasis en el pulmón, que afectan a su sistema inmunodepresor, presagian un final cercano. Loïe Fuller muere el 2 de enero de 1928 a causa de una neumonía. Gabrielle Bloch, que posteriormente se convertirá en la compañera de Eileen Gray, asume la dirección y coordinación de la compañía de Fuller, que se escinde en dos grupos. Paradójicamente, esta circunstancia contribuye aun más a la divulgación de la obra de de Fuller por todo el mundo a través de una serie de representaciones que se prolongan hasta 1950.



*Loïe Fuller bailando*

Impresión fotográfica  
Musée Rodin © musée Rodin, Paris

# Escritos sobre la danza LOÏE FULLER

Traducidos a partir de textos publicados en Loïe Fuller, *Ma vie et la danse*,  
París, L'Oeil d'or, 2002, pp. 171-179.

---

## L A D A N Z A

La naturaleza es nuestra guía y nuestra mayor maestra.

Pero no la observamos.

No existen dos cosas que sean de la misma naturaleza ni exactamente iguales; el espíritu que las mueve es el mismo, pero cada cosa responde a su manera a la gran fuerza motriz de la naturaleza, a esa parte de nosotros mismos que es divina.

Las hojas se mueven en armonía con el viento, pero cada hoja se mueve a su manera.

Las olas del mar no son nunca iguales y, sin embargo, conviven en armonía.

Debemos advertir, por tanto, que la ley del impulso es una cosa, mientras que la ley de la armonía es otra cosa distinta.

Por sí sólo, el “ritmo de la naturaleza” no es armonía; armonía es el gran conjunto formado por multitud de pequeños detalles que se mueven como si fueran música. En la danza, el ritmo de los pies es un detalle, el movimiento del cuerpo y de los brazos es otro detalle, la posición de la cabeza, la mirada... Todo ello es necesario para formar un gran conjunto.

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. Pero perfección significa algo “absolutamente igual a la naturaleza”, donde el instinto y la espontaneidad son los únicos maestros. El ojo, más penetrante que el oído; el ojo, cuya capacidad no conoce límites, que ve sin límites en el horizonte, la capacidad física más elevada, más grande, de la que goza el ser humano. El ojo puede ver más música de la que el oído alcanza a escuchar. Hoy la danza está en su alfabeto y hemos alcanzado el momento en el que la música se encontrará con sus orígenes.

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.

Pero, para alcanzar la perfección, la danza, el movimiento, deben partir del desarrollo de una libertad expresiva absoluta.

Por hermoso que sea, un movimiento, realizado y repetido con determinado ritmo, no es más que el reflejo de la verdad.

Una bailarina famosa inspira a las artes para que la copien. Ella no debe ser la copia. La misma danza, vista una y otra vez, debería ser como las hojas del árbol, que nunca son exactamente iguales.

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.

---

## L A D A N Z A U L T R A V I O L E T A

Poco tiempo antes de que falleciese, visité al profesor Curie en su laboratorio municipal de París para observar algunos experimentos que me interesaban.

Para empezar, estaba el aparato eléctrico de “alta frecuencia”; pero no es de eso de lo que vamos a hablar.

Otro de sus muchos experimentos era aquél en el que trabajaba con el rayo de luz denominada “ultravioleta”. Pese a proceder de un proyector de sesenta amperios –un sistema de 220 voltios–, el rayo que brillaba en el espacio no podía verse a simple vista. Toda esa radiación era invisible si no se colocaba un objeto en su trayectoria. Pero, cuando se hacía, el objeto se iluminaba maravillosamente.

Así, aunque los espacios son penetrados por rayos de luz que emanan de multitud de grandes soles invisibles, sólo podemos ver esos rayos cuando un objeto intercepta e ilumina una pequeña parte del rayo.

Por ejemplo, en nuestro propio sistema solar, donde hay un único sol, vemos el deambular espacial de Neptuno, de Venus, Mercurio, Júpiter y Marte, incluso de la Luna, a través de la luz que recibimos de los rayos del sol en nuestra atmósfera.

Así, cuando interponemos un objeto en la trayectoria de la luz, aparecen innumerables rayos que lo iluminan, como si la luz lo penetrase.

El violeta se llama “ultravioleta” cuando ese color es doblemente intenso y doblemente invisible.

Para demostrarme la radiación y la importancia de los rayos de luz ultravioleta, el profesor Curie colocó un vaso transparente lleno de agua en la trayectoria del rayo. Ambos, el vaso y el agua, se iluminaron con una luz azul oscura.

Luego dejó caer en el agua unas partículas de polvo que descendieron lentamente, sin mezclarse, hacia el fondo del vaso; entonces pude ver cómo esas partículas de polvo no sólo conservaban su integridad, sino que, aunque estaban iluminadas, no lo estaban en color violeta, como se hubiera podido pensar.

Este experimento me impresionó sobremanera, ya que lo natural hubiera sido que la luz coloreada imprimiera su color en todo lo que tocaba o, de no ser así, que imprimiera otro color; por ejemplo, si el objeto fuese de color dorado, el color violeta debería transformarlo en un rojo vivo.

Naturalmente, si el objeto fuera blanco, lo atravesaría un rayo de luz violeta, de un precioso color violeta. Pero esas partículas de polvo, que parecían azufre, no experimentaron ningún cambio mientras se precipitaban hacia el fondo del vaso, atravesando los rayos violetas.

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.

Y le pedí al profesor Curie que me diese un poco de ese polvo, lo cual hizo.

Relatar aquí el laborioso trabajo que siguió, y para el que recurrí a la ayuda de los químicos más eruditos de nuestra época, carece de interés. Basta con decir que conseguí mi propósito.

Y para demostrar que se están proyectando rayos de luz ultravioleta sobre el vestido tengo un pañuelo que se va transformando de un color a otro mientras el vestido se resiste a cualquier cambio de color y permanece insensible a todos los rayos de luz.

Y éste es el motivo por el que, aunque el vestido no se torne nunca violeta, esta danza se llama “La danza ultravioleta”.



El alfabeto consiste en caminar, pero hay varias formas de caminar.

Correr, pero hay diferentes formas de correr.

Brincar, saltar, rebotar, girar, retorcerse, balancearse, deslizarse, aprender a mantener el cuello y la cabeza libres y, por encima de todo, libertad gestual de brazos y manos.

Expresiones que deben estar en armonía con el resto: caer, arrodillarse, tumbarse, rodar, lanzar, empujar, tirar... Todo esto compone el abecedario de la danza.

Al principio el lenguaje es sencillo. Se asemeja a la combinación de las letras del abecedario en las frases más cortas. Pero tan sólo esto ya es un gran avance. Luego vienen los gestos más importantes, los gestos más grandes y los gestos nobles. Y así hasta alcanzar las cotas de expresión más elevadas.

Ese punto en el que podemos representar la expresión de la Madre a los pies de la Cruz, esperando el amanecer para entregar su alma a su hijo crucificado, es la cota más alta que pueda alcanzar la expresión humana.

O la resignación de Cristo, la más elevada cota de expresión divina.

Con el ritmo se formaría la danza.

Con ritmo me refiero a una serie de expresiones combinadas que forman una cadencia, una frase de gran música espiritual.

Al añadir el ritmo necesario, se obtienen expresiones unificadas, como la cadencia de una melodía suave.

Éste es el lenguaje de la danza.

Una vez que una bailarina ha abandonado el escenario, el esbozo de su danza debería tener, si pudiéramos verlo, una simetría tan perfecta como una pieza de encaje.

Por ejemplo: para ser redondo, un círculo debe estar completo. Así deberían ser las formas y los ritmos de los movimientos y las figuras con los que la danza deja su huella en el escenario.

No hacer nada, y hacerlo bien, debería ser algo necesario en las luces y las sombras de una bailarina, como un momento de silencio en una orquesta o un instante de calma en un vendaval.

Deberíamos conocer sus deseos, lo que quieren decir, y luego hacerlo.

El cuerpo, que por inexperiencia expresa muy mal al principio lo que siente la bailarina, os maravillará con sus resultados una vez que incorpora los “efectos” y el “tiempo”.

Para aprender a caminar se necesita tiempo, del mismo modo que para aprender a sostener una pluma. El tiempo, la paciencia, la voluntad, la persistencia y el esfuerzo logran expresar el alma; de la misma manera que la semilla necesita tiempo para convertirse en un árbol.

El abecedario, el alfabeto de la danza, es el movimiento en el caos. Poco a poco, los movimientos se intensifican y, con el tiempo, sorprenden a todo el mundo.

La multitud cree que la danza se asienta sobre el sentido musical.

Una gran bailarina no necesita música, porque la música limita sus movimientos y no le proporciona plena libertad; y hasta la bailarina más grande necesita la mayor cantidad de libertad posible.

El talento sigue aquello que hacen otros; el genio crea algo nuevo, algo jamás visto, jamás conocido.

Pero todo se crea a partir de cosas que ya existen, juntando esto y aquello; porque cada cosa que vemos o conocemos, o que no vemos y no conocemos, proviene de la tierra negra que pisamos y de los dedos y el cerebro del ser humano.

Rembrandt dio al mundo una nueva escuela de pintura, pero se sirvió de cosas antiguas.

El talento se sirve únicamente de las creaciones de los demás y, sin embargo, nos coge por sorpresa; cuando la sorpresa remite, el tiempo nos muestra en el horizonte la diferencia entre el efecto que producen en nosotros la sorpresa y la verdad.

En la danza, como en cualquier otra cosa, está el talento y el gran talento y está el genio. A menudo confundimos lo uno con lo otro, pero el tiempo nos descubre la verdad, porque el tiempo es el horizonte de la visión.

En el reino de la danza, comenzamos primero por los niños. Ellos son su abecedario y nos descubren lo bello que debe ser el lenguaje una vez que se aprende el alfabeto. Para dar forma a una danza de expresión sentida, la expresión de esa sensación en movimientos con ritmo; eso sería una danza.

Una bailarina puede adoptar una pose, como las que vemos en las vasijas, pero sería más oportuno apreciar lo que representa la bailarina, en la vasija, y luego expresarlo como uno lo siente; sería también más verdadero, más real.

Un niño puede expresar el amor por una flor.  
Una madre puede expresar el amor por su hijo.  
Un niño puede expresar la alegría.  
Una mujer puede expresar el éxtasis.  
Una mujer puede expresar la pena.  
Un niño puede expresar la tristeza.  
Un niño puede expresar el placer del movimiento.  
Una mujer puede expresar la alegría de la paz.  
Una mujer vieja puede expresar la tranquilidad.

Y para transformar todas esas sensaciones en danza, es decir, en una música virtual, en música para los ojos.

Para bailar –bailar-bailar-volver a bailar-sentir-volver a sentir-pensar y poder–, pero sin estudiar los movimientos, y que cuando alguien te pregunte cómo lo has hecho, respondas: “No lo sé, porque no sé lo que he hecho, sólo he hecho lo que sentía”.

---

## E L P Á J A R O N E G R O

Es un hecho que el negro permanece siempre negro, pero es interesante saber que, en contraposición a este hecho natural, nada descompone más profundamente y más completamente las moléculas de aire que el color negro. Pero la riqueza de sus miríadas de colores no puede concebirse ni apreciarse salvo cuando se examina al microscopio un trozo de tela negra, de seda o de cuero, que esté expuesto al sol. Y para ello se requiere un microscopio que tenga una lente que deje pasar los rayos de sol. Se produce entonces una doble descomposición de las moléculas del aire y cada una de las partículas más pequeñas que componen la tela aparece rodeada por un arcoíris que cambia a cada instante, mostrando la belleza de multitud de colores inimaginables.

Aunque este mundo de colores microscópicos –que no pueden apreciarse a simple vista en el infinito de la naturaleza– es maravilloso, también he observado que los rayos de luz que se han transformado en efectos, que han tomado formas, pueden reflejarse; y que, a partir del negro, los rayos de gran fuerza pueden producir tonos oscuros de gran riqueza. Una vez explicado este principio, es posible apreciar la maravillosa grandeza de la realidad.

Para agrandar la superficie en la que el público puede ver y juzgar esta prodigiosa ley de la naturaleza, demostramos todo esto en la danza llamada “El gran pájaro negro”.

# Beware of Imitations!

## ¿Cómo podemos hoy bailar un homenaje a La LOÏE



Vídeo digital, 15 minutos

Dirección y cámara: La Ribot.  
Música y piano: Carles Santos.  
Director de fotografía: Valentín Álvarez.  
Ayudante de fotografía: Javier López.  
Directora de arte: Soledad Seseña.  
Efectos especiales: Camilo de Martino.  
Directora de producción: Paz Santa Cecilia.

Nos sumergimos sin escafandra en la inmensidad de la caja negra, una de sus grandes aportaciones, la más abstracta, la más trascendental. Loïe Fuller suprimió de la escena lo concreto. Propuso un espacio escénico de experimentación donde la abstracción, convertida en negro infinito, permitiría a sus herederos continuar el trabajo durante todo el siglo XX, y aun en el XXI. Loïe Fuller introdujo en la escena los grandes inventos del momento: la electricidad, la fluorescencia, la química y los colores impresos. De manera sutil, este fondo negro dialoga con el simbolismo de su época al tiempo que proyecta el futuro.

Un siglo y medio más tarde, ensayamos otra experimentación de luz y movimiento tecnológicamente sintetizada. Las posibilidades actuales resuelven de un plumazo aquellos primeros pasos. Una pequeña cámara portátil y una pantalla de plasma reducen un siglo de experimentaciones escénicas y cinematográficas. Dos pequeños instrumentos, domésticos y al alcance de cualquiera.

Del mismo modo que las varillas, con vaporosas sedas, actuaban como una extensión de los brazos de La Fuller, una ligera cámara, llevada en mi mano como una prótesis, se convierte en extensión artificial de mi cuerpo. Del mismo modo que ella pintaba el espacio bajo los efectos de la luz, mi cuerpo lo observa, como una buceadora en los abismos, y es la cámara la que revela sus cualidades sonoras y visuales.

En esta película hay dos cuerpos: el de Carles Santos tras el piano y el mío tras la cámara. El primero, concreto, visible, incluso alegórico, experimentando al piano como si éste fuera una ballena, un monstruo al que Santos trata de dominar como el capitán Ahab. Por otro lado mi cuerpo casi invisible, como una proyección mental del espacio en movimiento, gracias a la cámara-periscopio.

---

La Ribot, diciembre de 2013

# Intermitencias del asombro

## ANA



“Nothing’s for Something”, del colectivo Fieldworks / Heine Avdal y Yukiko Shinozaki  
© Kurt Van der Elst

La obra de Loïe Fuller sucedió, ante todo, como una experiencia escénica compartida en vivo. Por esta razón resulta casi inevitable que la exposición dedicada a la artista norteamericana vaya acompañada de un programa escénico que proponga un acercamiento a su obra desde lo teatral. Evidentemente, no se trata de emprender un proceso arqueológico de restauración; asumimos que la experiencia de principios del siglo xx no se puede repetir a comienzos del xxi.

Lo que sí podemos hacer es indagar en las resonancias, directas e indirectas, y de esta manera actualizar esa fisura que abre el encuentro con lo escénico para movilizar nuestra percepción y pensamiento, nuestro sentir. Esta propuesta nos devuelve a un motor fundamental de la obra de La Fuller, quien, al igual que la mayoría de los movimientos de la modernidad, buscaba abrir nuevas maneras de ver el mundo que ayudaran a redefinir la responsabilidad del individuo en la sociedad.

A lo largo del ciclo “Intermitencias del Asombro” nos acercaremos a la obra de Loïe Fuller de un modo tangencial, desde prácticas y lenguajes presentes en la creación actual que abordan cuestiones latentes en su trabajo y que a veces las encarnan desde posicionamientos diferentes, desde una reflexión crítica enraizada en nuestro presente. Propuestas que nos permiten crear puentes con los trabajos de Fuller como pionera e investigadora de la electricidad, la luminiscencia y la puesta en escena desde la caja negra. La relación de Fuller con la danza como movimiento y la imagen en movimiento dio lugar a un maravilloso caleidoscopio anamórfico en el que lo cinético y la transformación continua escribían una narración que ya no era lineal, que no respondía a un cuerpo y un orden definido y enmarcado dentro de las proporciones clásicas, sino que podía contar desde lo abstracto, desde la discontinuidad o la fragmentación.

De lo que se trata es de dialogar desde nuestro presente con esas puestas en escena que a principios del siglo pasado rompieron los parámetros de percepción de espacio y tiempo a los que estaba habituado el espectador y lo trasladaba a un lugar que escapaba de la gravedad para transcurrir en un “siempre” y un “ahora”. Un lugar donde lo visible y lo no visible, lo real y lo fantasmagórico, creaban un tejido escénico que se adentraba en lo intermedial, poniendo en diálogo al hombre y la máquina, y se arrojaba a la tecnologización y la instrumentalización de los cuerpos y la naturaleza, jugando con lo artificial y con el efecto, rompiendo los límites disciplinares para crear un espectáculo total que ponía al espectador en contacto con el emerger de las formas materiales e inmateriales.

### EL ASOMBRO

Al adentrarme en los trabajos y el contexto de Loïe Fuller, lo primero que me golpeó fue la relación con el asombro, un asombro producido por ese surgir del movimiento y la forma desde las sombras hacia la luz, para volver a desaparecer en la oscuridad, que convertía sus puestas en escena en el lugar de la aparición; la aparición como algo fugaz, intermitente y en constante transformación que convocaba lo misterioso y lo primigenio del emerger de las formas, las luces y las sombras del ser y de la naturaleza. Desde el despliegue del potencial del “acto del movimiento”, Loïe Fuller convocaba en el espectador su capacidad de asombro, devolviéndole ese lugar en el que se hace partícipe de la maravilla.

Inmediatamente me cuestioné dónde reside hoy el asombro y cómo nos relacionamos con él desde las prácticas y lenguajes de la creación escénica actual.

¿Desde dónde nos relacionamos con esa boca abierta? O, más bien, ¿es lícito mirar el mundo hoy con la boca abierta si no es desde el espanto y el horror? ¿Es posible reivindicar esa mandíbula colgante como un espacio de resistencia y vida o tenemos que cerrarla?

¿Podemos reivindicar espacios de deslumbramiento, fascinación, encantamiento, efecto e ilusión como lugares de descubrimiento en los que habitar por la pura alegría y potencia del existir, y abrir, desde ahí, otros espacios de percepción y de relación con los afectos que no sólo habiten en la razón, en lo nítido de lo visible?

¿No tendremos también que exponer, desvelar y resistir los efectos del asombro cuando responde al uso de mecanismos que reproducen estos efectos desde el poder, al servicio del sometimiento a una visión y organización burguesa del mundo? Un mundo en el que la mecanización y reproducción de la imagen nos dejan más que deslumbrados, cegados, saturados, neutralizados, bajo una luz y un aleteo de imágenes totalizadores que insisten siempre en decirnos que lo real es sólo lo visible, lo sólido, útil, y definido; un mundo que olvida la fragilidad, lo inútil, la pérdida, negando el misterio y la capacidad de revelación de lo invisible.

Durante la construcción de este ciclo estas preguntas han permitido que la figura de Loïe Fuller se haya convertido no sólo en ese cuerpo-pantalla/caleidoscopio de formas y colores en movimiento, sino también en pantalla sobre la que cuestionar activamente nuestro acercamiento al asombro, al no-saber, al cuerpo como lugar y potencia, a la forma y los conceptos de lo puro. Nos han permitido preguntarnos sobre el movimiento como acto y acción, sobre lo cinético entendido como progreso, sobre la relación con la ficción y el “efecto” del efecto; interrogarnos sobre cómo queremos habitar, desde lo íntimo y lo político, los espacios de luz y de sombras, dejando existir lo borroso, lo que no sabemos nombrar, adentrándonos en esa intermitencia entre aparición y desaparición entendida como pasaje “entre” que nos permite asombrarnos y vislumbrar otros posibles.

Las propuestas que podremos ver en el ciclo activan lenguajes y prácticas escénicas muy diferentes, pero todas comparten ese trabajo sobre la aparición, la imagen y la forma como algo procesual, fugaz y cambiante que es más una criatura de paso que un lugar fijo.

**Carlos Marquerie**, a través de su poética de la imagen y la palabra, se adentra en una dramaturgia de la luz y la sombra como algo político, comprometido e implicado que señala la ocupación de la luz por el poder y permite que desde la oscuridad resuenen las pequeñas luces que son espacios y voces de resistencia, creando maravillosas constelaciones de destellos y reflejos en movimiento que recuerdan las de Fuller pero que no buscan la evasión en las formas puras, sino que señalan la necesidad de un acercamiento a lo humano, a lo próximo, a la intermitencia entre la aparición y la desaparición.

**Patricia Caballero** presenta dos propuestas que se acercan a lo escénico desde lugares muy diversos. “Chronoscopio” abre el espacio a una danza de los objetos con una puesta en escena casi instalativa en la que las corrientes de aire y los aparatos son los actores que, a través del juego con la gravedad y la suspensión, animan y humanizan los objetos, creando paisajes en movimiento que nos adentran en un viaje poético de transferencias en el que la presencia del sujeto es casi una ausencia. Por otra parte, “Aquí gloria y después paz (marzo 2014)” es una danza regalo en la que el sujeto, su historia, su entrega a través del despliegue de acciones y relatos propios o prestados, que dejan ver la imperfección humana, son la base desde la que se trascienden los límites de la identidad. Se trata de una danza que convoca el misterio en un espacio compartido con el espectador, fluctuando entre una entrega al movimiento por momentos casi extática y el aquí más próximo.

En su obra “Shapeless”, desde un cuerpo desvelado y un movimiento expuesto en su accionar (opuesto a ese cuerpo velado e ilocalizable de La Fuller, pero que igualmente nos coloca ante una metamorfosis continua), **Charlotte Vanden Eynde** establece un diálogo con la forma a través de la búsqueda de la no-forma, de los espacios que escapan a la definición, para adentrarse en lo caótico e intangible dejando que el cuerpo sea el lugar del acontecimiento y el movimiento el despliegue del puro acto.

Con su obra “Nothing’s for Something”, el colectivo **Fieldworks / Heine Avdal** y **Yukiko Shinozaki** nos coloca ante el asombro y la fascinación desde la activación del efecto mágico a través de elementos aparentemente sencillos y cuerpos cotidianos que convocan un descubrir casi infantil que, desde el juego y el humor, abre cuestionamientos en relación a lo que se oculta tras lo visible. Se trata de una puesta en escena en la que los cuerpos y todos los elementos del teatro se ponen en movimiento, transitando de un estado a otro, de una materia a otra, rozando a veces lo hipnótico en esa insistencia por hacer visible lo invisible.

**Sofía Asencio (Societat Doctor Alonso)**, comisaria de una de las sesiones de proyecciones de trabajos audiovisuales, parte de conceptos que para ella resuenan en la obra de Fuller, centrándose sobre todo en dos estados: la conmoción y la transustanciación.

**Paula Caspão** ha trazado el otro programa audiovisual dejando que su mirada sobre Fuller se vea guiada por sus propias investigaciones y prácticas, relacionadas con las teorías de los afectos y lo intermedial.

**Jaime Conde-Salazar** nos hablará de “Apariciones, revelaciones y epifanías” en una propuesta que juega con el propio formato de la conferencia para poner en movimiento nuestros preconceptos respecto a ésta, tratándola como un espacio escénico para reflexionar sobre el teatro y sobre la caja negra como tecnología para producir apariciones; sobre lo que traspasa el límite y se hace visible; sobre la música como visión reveladora y los juegos sinestésicos.

**Fernando Quesada**, en su conferencia “Arabescos de lo cotidiano”, juega con estos dos términos a través del trazado de un dispositivo discursivo en forma de arabesco, entendido como adorno, como algo realizado con esfuerzo y esmero en un serpenteo y repetición que intentan capturar la forma y que no tienen más utilidad aparente que el placer, desencadenando una reflexión sobre la utilidad de lo inútil o la productividad de lo superfluo.

En “¿Has visto alguna vez fuego en La Casa Encendida?”, **Playdramaturgia** y **Jaime Conde-Salazar** nos invitan a otro acercamiento a la documentación sobre Loïe Fuller: tres itinerarios contruidos a partir de un cuestionario sobre elementos presentes en los trabajos de la artista y trazados desde la memoria de personas que habitan La Casa Encendida a diario como lugar de trabajo. Los itinerarios están contruidos únicamente por materiales del archivo de la propia Casa.

**Patricia Caballero** compartirá sus prácticas de movimiento en el laboratorio titulado “El estado de danza: conversaciones con la luz y la gravedad”, en el que propondrá a los participantes tomar el cuerpo como mapa y vehículo para trazar y cruzar un puente entre la danza interna y la externa, entre lo que se ve y se dice y lo invisible, lo impensable.

En definitiva, se trata de una serie de encuentros concebidos desde lo escénico como medio o temática en los que dialogar con el fantasma y el legado de Loïe Fuller y convocar el asombro como un otear, como un cuestionar y relacionar continuo entre la oscuridad y la luz que intenta vislumbrar otras formas en la experiencia que se reubiquen en el presente.

## LA CASA ENCENDIDA

Director  
José Guirao Cabrera

Directora de Cultura  
Lucía Casani Fraile

Coordinadora de Cultura  
Mónica Carroquino Rodríguez

Departamento de Exposiciones  
*Coordinación*  
Yara Sonseca Mas  
*Gestión y producción*  
María Nieto García  
Vanessa Casas Calvo

Departamento de Escénicas  
*Coordinación*  
Maral Kekejian Hernando

Programación audiovisual  
Beatriz Navas Valdés

EXPOSICIÓN  
Escenarios del cuerpo.  
La metamorfosis de Loïe Fuller

Comisariada por  
Aurora Herrera

Diseño  
Estudio Aurora Herrera

Montaje  
TEMA

Iluminación  
Intervento

Agradecimientos  
Marta González Orbegozo,  
Mercedes Ildefonso,  
Helena López de Hierro,  
Museo del Traje y  
Fundación Juan March

CUADERNO  
Diseño  
José Duarte

Edición de textos  
Exilio Gráfico

Traducción  
Polisemia

Impresión  
Brizzolis

ISBN  
978-84-616-8247-8

DL  
M-2613-2014

## Intermitencias del asombro

### Cine

Del 4 de marzo al 1 de abril

Martes 4 y 18 de marzo y 1 de abril  
a las 20.00 h

**Tatsumi Hijikata: Summer Storm**  
1973

Director: Misao Arai  
Sesión propuesta por Sofía Asencio  
(Societat doctor Alonso)

Martes 11 y 25 de marzo y 8 de abril  
a las 20.00 h

**Intermitencia hacia la  
intermedialidad. Entre efecto  
y afecto**

Recopilación propuesta por  
Paula Caspão

### Conferencias

Del 5 al 19 de marzo

Miércoles 5 de marzo a las 19.00 h  
**Arabescos de lo cotidiano**

Por Fernando Quesada

Miércoles 12 de marzo a las 19.00 h  
Por Paula Caspão

Miércoles 19 de marzo a las 19.00 h  
**Apariciones, revelaciones  
y epifanías**

Por Jaime Conde-Salazar

### Espacio de documentación

Del 6 de febrero al 30 de abril  
de 10.00 a 22.00 h

**¿Has visto alguna vez fuego  
en La Casa Encendida?**

Concebido por Playdramaturgia  
y Jaime Conde-Salazar

### Artes escénicas

Del 4 de marzo al 1 de abril

Jueves 6 y viernes 7 de marzo  
a las 22.00 h

**Entre la luz y la sombra  
(Freedom)**

Carlos Marquerie  
(duración: 1h 30 min.)

Jueves 13 y viernes 14 de marzo  
a las 22.00 h

**Chronoscopio y Aquí gloria  
y después paz (marzo 2014)**

Patricia Caballero  
(duración: 1h 40 min. con pausa)

Del lunes 17 al viernes 21 de marzo  
de 17.30 a 20.30 h

**Laboratorio de movimiento.**

**El estado de danza:  
conversaciones con la luz  
y la gravedad**

Sábado 22 y domingo 23 de marzo  
a las 22.00 h

**Shapeless**

Charlotte Vanden Eynde  
(duración: 50 min.)

Viernes 28 y sábado 29 de marzo  
a las 22.00 h

**Nothing's for Something**

Fieldworks / Heine Avdal y  
Yukiko Shinozaki  
(duración: 65 min)

---

### Exposición

**Escenarios del cuerpo.**

**La metamorfosis de Loïe Fuller**

Del 7 de febrero al 4 de mayo

Espacios A, B y C

### Ciclo

**Intermitencias del asombro**

### Cine

Del 4 de marzo al 1 de abril

### Conferencias

Del 5 al 19 de marzo

### Artes escénicas

Del 4 de marzo al 1 de abril

### Espacio de documentación

Del 6 de febrero al 30 de abril

### Taller

**En torno a las exposiciones:**

**Loïe Fuller. Investigadora de la luz**

**Sábados 22 de febrero,  
22 de marzo y 5 de abril  
de 11.00 a 13.30 h**

**Para niños de 6 a 9 años**

Loïe Fuller fue mucho más que una afamada bailarina y coreógrafa; llegó a convertirse en una investigadora científica al servicio de la escena. Hacía algo más que bailar; con ella comenzó en cierta manera el espectáculo. Partiendo de sus innovaciones lumínicas y escenográficas, nos acercaremos con los alumnos a la manera en la que revolucionó el escenario jugando con la luz y las telas infinitas de su indumentaria. Y, en el proceso, veremos cómo su cuerpo desaparecía, cómo se producía la metamorfosis.

---

### La Casa Encendida

Ronda de Valencia, 2

28012 Madrid

T 902 430 322

[www.lacasaencendida.es](http://www.lacasaencendida.es)

### Horario

De lunes a domingo,

10.00 a 22.00 h

Cierre de salas de exposición

a las 21.45 h

[facebook.com/lacasaencendida](https://facebook.com/lacasaencendida)

[twitter.com/lacasaencendida](https://twitter.com/lacasaencendida)

[youtube.com/lacasaencendida](https://youtube.com/lacasaencendida)

[vimeo.com/lacasaencendida](https://vimeo.com/lacasaencendida)

[blog.lacasaencendida.es/](https://blog.lacasaencendida.es/)

