

## SEIS VECES ISADORA

El 14 de septiembre de 1927, Angela Isadora Duncan [California, 1877] fallece como consecuencia de un accidente automovilístico. Uno de los extremos de la bufanda –inmensa e iridiscente– que le envuelve el cuello, se enrosca en el eje posterior de una goma del auto en que viaja, la expulsa del vehículo y la estrella contra el pavimento (NYT, 1927). A eso de las diez de la noche, estrangulada y arrastrada sobre una calle de Niza, se despide del mundo Isadora Duncan, considerada por muchos como la creadora de la Danza Moderna (INF, 2014).

Una muerte tan aparatosa sella el ciclo fatídico de la vida de Duncan. El incendio de su hogar constituye su primer recuerdo. Revive la experiencia el 17 de marzo de 1899, cuando las llamas devoran el hotel Waldorf y reducen a cenizas, también, su escuela de danza. Esto sin contar que el 19 de septiembre de 1927, la incineración es el destino de su cadáver. Así como el fuego, el agua tampoco le resulta tan benévola. El 14 de octubre de 1898, su padre, Joseph Duncan, fallece en el naufragio del S.S. Mohegan, y quince años más tarde –19 de abril de 1913– el carro que transporta a sus hijos Deirdre y Patrick se precipita hacia el río Sena, en donde ambos se ahogan junto a su nodriza Annie Sim. La fatalidad continúa al año siguiente [1914], cuando Duncan da a luz a un hijo que cesa de respirar a las

pocas horas. Se agrava dos años antes de su propia muerte, ya que el 27 de diciembre de 1925, su último esposo, el poeta ruso Sergei Alexandrovich Yesenin encuentra –como ella– su fin en el cuello: se ahorca de la tubería en una habitación del hotel Angleterre, a la edad de 30 años (*Chronology*, 2004; NYT, 1927; NWE, 2013).

Como con la tragedia, su vínculo con el arte comienza mediante el contacto con la naturaleza. Aun cuando poco después de nacida, sus padres se divorcian por causa de la bancarrota que acontece al señor Duncan, y aun que, a la edad de cinco, su familia se muda quince veces en dos años (*Chronology*, 2004), a Isadora la marca el escenario costero que da cuerda a sus pies. “Yo nací cerca del mar y he notado que todos los grandes acontecimientos de mi vida han ocurrido cerca del mar”, comenta, “Mi primera idea acerca del movimiento, del baile, ciertamente provino del ritmo de las olas...”. Ese espíritu conmuta en su cuerpo la danza y la erótica: “Nací bajo la estrella de Afrodita... quien también nació en el mar” (Duncan, 1928).<sup>1</sup>

En sus orígenes, el agua le entrega “un arte performativo más expresivo, personal e individual. [Isadora viste] ondulantes túnicas anchas, [baila descalza] piezas que no fueron compuestas para danza específicamente... [Además,] se inspira en arte e imaginería procedentes de la Grecia antigua y del

Renacimiento, así como reconoce [en la danza] la gravedad y el peso” (INF, 2014). En otras palabras, Duncan se hace discípula de las fuentes primarias: el viento y la marea. Fluye con ellas su fuerza vital: rebasa el momento y, todavía hoy, trasciende los tiempos.

### **Leyenda que no murió**

En 1979, asoma la mano de Catalino “Tite” Curet Alonso [Guayama, 1926], “uno de los compositores puertorriqueños más prolíferos del pentagrama popular, [cuya] extensa obra [prodiga] clásicos discográficos” (Santiago, 2014). Además de la salsa, cultiva la balada, el pop, el merengue, el neo-folklore y la música navideña, así como produce piezas por encargo, algunas destinadas a competencias (Santiago, 2014). Curet Alonso labora también como letrista, reportero para prensa escrita y mantiene por años el programa *Tropicalísimo*, transmitido por Radio Universidad de Puerto Rico (Salazar, 1995; Santiago, 2014). Esto aparte de la labor que ejerce durante treinta años para el Servicio Postal de los Estados Unidos (Salazar, 1995; Gurza, 2003).

Nacido en Puerto Rico un año antes de la muerte de Isadora Duncan, no existe forma de que él presencie espectáculo alguno de la bailarina. Es por iniciativa de Jerry Masucci, quien desea homenajearla en voz de Celia Cruz, que Rafael Viera, gerente de promoción de Fania Records, le encomienda la pieza al compositor (Viera, 2012; Díaz, 1981).

Curet Alonso re-compone el cuerpo des-compuesto: resucita a Isadora Duncan. Como consecuencia, Celia Cruz canta —a quien danza— la músicaailable:

Quando bailó se liberó tal vez.

Auténtico fue el mensaje de Isadora.

En cada amor, una pasión vivió  
y a nadie se encadenaba, Isadora.

(Curet Alonso, 1979).

Resalta la letra la libertad, la autenticidad, la vida pasional y el furor artístico de Duncan. A través del escritor y mediante el carácter popular de la salsa, se eterniza a la bailarina como “leyenda” —“ídolo; persona admirada con exaltación” (DRAE, 2014)— en el imaginario puertorriqueño.

Una alusión al dato de que Isadora aprende las artes del movimiento con las fuentes de la naturaleza, se camufla en la “pureza que no mentía” (Curet Alonso, 1979). De igual manera, las “muchas razones” que “bailaban” “en su piernas”, concuerdan con las propias palabras de Duncan (1928): “Si pudiera decir lo que [algo] significa, no hubiese necesidad de bailararlo”.<sup>2</sup>

Para la crítica venezolana Ana Díaz (1981), la canción de Curet Alonso, así como el resto del álbum *Cross Over* (Fania All Stars, 1979) constituye un fiasco de la empresa discográfica. En su artículo “La industria cultural arremete con la salsa”, argumenta que:

...la letra de la canción no se corresponde con lo que fue en realidad Isadora Duncan... La Duncan fue asidua colaboradora de la post revolución rusa... El 7 de noviembre de 1921... bailaba en presencia de Vladimir Illich Lenin... [E]staba casada además con el poeta soviético Sergei Esenin (Díaz, 28-29).<sup>3</sup>

Según la crítica, la canción filtra ideologías al omitir dicha faceta de la vida de Duncan. “[S]e reduce a hacer un homenaje sentimentaloides a la labor de Isadora como bailarina y como una de las primeras mujeres que luchó por la liberación femenina en los Estados Unidos” (Díaz, 1981).

A este respecto, conviene apuntar la diferencia de registro existente entre la música, sobre todo *popular*, y el eslogan o la propaganda. Tales divisiones las conocía y dominaba Curet Alonso: “garantía de melodías elegantes, letras cuidadas, marcadas por el refinamiento psicológico

y el compromiso social, con abundantes denuncias de injusticias” (Manrique, 2003). Dicha peculiaridad del compositor inspiró a Rubén Blades “en su proyecto revolucionario de cargar con contenidos la música tropical”.

En ese mismo espíritu, las rupturas realizadas por Duncan –desde muy niña– a los estándares del baile en su época, aunadas a los pronunciamientos explícitos en sus coreografías, proveen sobrados motivos para interpretar que la composición de Curet Alonso no resulta “sentimentaloide” como dictamina Díaz, sino celebratoria. Isadora habita múltiples espacios políticos que no resulta obligatorio enumerar siempre que se menciona su nombre, ello sin olvidar la naturaleza contradictoria de la cual ningún ser humano está exento.

Atisbemos la intimidad, por ejemplo. La demanda de Díaz no le exige al compositor visibilizar la bisexualidad de Isadora Duncan (Vickers, 1994; BEAP, 2011-2012). En torno a esta faceta, Díaz corre el mismo telón heteronormativo privilegiado por Curet Alonso (1979), puesto que, en lo que respecta a Duncan, este asegura que “el hombre fue su pasión”. Cualquier persona interesada en los estudios de género –como Díaz lo está en la política– pudiera imponer un reclamo similar.

### **La bailarina**

Simultáneamente con Curet Alonso, para la músicaailable aparece como acompañamiento –de mano de Rosario Ferré– “La bailarina”. Aunque esta pieza no focaliza a Duncan, sí la sitúa en segundo plano con respecto a “la bailarina de vocación truncada en el poema... a quien no quieren dejar danzar”, para luego apostrofar a la creadora de la Danza Moderna “como hada madrina y madre ancestral” (Cortés-Vélez 2014b). Varias frases resultan cónsonas a lo que sobre Isadora se conoce: “una ira larga y roja”, “bandera que deshilacha el viento”, “te envuelves”, “te envolvías en la ira

bailando”... establecen una sinécdoque en la cual hallan simbiosis Duncan y su bufanda. Sin embargo, ya identificada en escena la danzante de Ferré, el baile “le proporciona... la oportunidad de experimentar un cierto tipo de libertad que se deja entrever como casi libertinaje” (Vilches 106), precisamente lo que Isadora representa para su época.

Salvo tales palabras adjudicadas a las bailarinas en *Vuelo del cisne* –también de Ferré, como se indica antes al calce– y que se acuñan al personaje lírico, este ensayo obvia establecer vínculos ulteriores a dicha novela debido al distanciamiento que, de Isadora, procuran las primeras.<sup>4</sup> De hecho, su perspectiva se opone radicalmente a ella cuando, al evocar la renuencia de Duncan a calzar zapatillas de punta, Masha –la protagonista– la contradice con una justificación etérea: “su exiguo roce [el de las zapatillas] con el piso... [hace] posible la trascendencia espiritual” (citado por Vilches 102; Ferré 2002:34).

Detalle singular del poema en cuestión estriba en la intertextualidad bíblica. Se advierte una relación trinitaria entre la bailarina –innombrada–, Isadora y Salomé<sup>5</sup>. Expresiones como “te sirvieron un banquete” (Ferré 147) y “Herodes, en su cumpleaños, dio un banquete” (Marcos 6:21), se emparentan; ello sin contar que, en Ferré, se comienza cantando la ira, y la ira de Herodías, madre de Salomé, la conduce a pedirle a su padre la cabeza de Juan el Bautista (Mateo 14:8; Marcos 6:24-25; Haag, et al 1775-76). Finalmente, la decapitación del profeta (Lucas 9:9), el estrangulamiento de Duncan, y los guiños de Ferré (147-148) al lector –“abrieron la puerta y la cabeza rodó fuera”; “tus zapatillas dagas por el banquete/rebanando mandíbulas”– remiten a la intención de erradicar ese miembro vinculado a “la luz astral... la mente y la vida espiritual... la imagen del mundo... el cielo” (Cirlot 119). En el curso de las culturas, “la decapitación

marca el instante en que el hombre advierte la independencia del principio espiritual respecto a la totalidad vital representada por el cuerpo” (Cirlot 119, 168). En el caso de Isadora Duncan, musa evocada en el poema, la libertad de sus pies refleja la ruptura de paradigmas que le habita la cabeza. Por eso, se paraliza a los unos desnucando a la otra.

De regreso a la conmutación entre banquete y baile, en los tiempos bíblicos “el banquete iba acompañado con las más diversas expresiones festivas: música, danza, bebidas, manjares... en todas ellas había sacrificios” (Alves 85) [subrayado mío]. Dando por sentado que baile deviene en “‘rito rítmico’, intento de modificar por el movimiento y la sacudida una situación estática” (Cirlot 105), la bailarina de Ferré:

gritando no puedo  
vomitando carteras tacos joyas  
/guantes  
arrastrando [s]u ira por las calles  
gritando aunque [l]e duela y el  
/niño llore...

(Ferré 147)

...protesta contra la imposición social, encuentra en el sangrado de sus pies “los bordes de la locura”, y se adentra al banquete para dejar su corazón allí donde se sirvió, en bandeja de plata, la cabeza de un profeta. En forma y fondo, la alegoría de Ferré invierte los poderes en la historia bíblica y eleva a Isadora al reino de la metáfora, tropo que redundante en profecía, puesto que, en la figura retórica, efigie y lenguaje rebasan la llana explicitud de los mortales.

### **Cambalache**

En *Brevis et Acidum* –Premio Nacional de Teatro 2012 del PEN Club de Puerto Rico– nos espera la comedia “Cambalache”, obra de resurrecciones, anacronismos y fogosidad desde cuyo comienzo pulsa el tango que la bautiza. La canción recita: “La vida fue y será una porquería... El siglo veinte es un despliegue de maldad...

Cualquiera es un señor, cualquiera es un ladrón...”, mas en la singular línea “Allá en el horno nos vamo’ a encontrar”, el tango retrotrae el motivo de la muerte como elemento igualador de la condición humana. De ese horno, representado por una pila de libros que comienza a incendiarse, brotan Cyrano de Bergerac, Adolfo Hitler, Frida Kahlo e Isadora Duncan.

En dualidades masculinas y femeninas, el primer binomio lo constituyen Cyrano y Hitler—quien confunde al anterior con Dios—y el segundo lo instaaura Frida, asistida por Isadora.

Si se encabuya la trama centrándola en Duncan como eje, resaltarían tres aspectos que Difffoot maneja magistralmente: 1) las dosis justas de inserciones biográficas en diálogos y acotaciones, 2) la danza como lenguaje, y 3) la erótica.

Aquí un repaso de varios datos de la bailarina, revueltos o sugeridos: *ISADORA va al centro del escenario y baila una danza griega* [35]; *[ISADORA] ¡Un poeta!* [39]; *¡Me fascina la poesía! Mi último marido era poeta, un poeta ruso* [40]; *[FRIDA] Es gringa, de California* [40]; *[ISADORA] Perdí a mis hijos en el Sena* [43]; *[ISADORA] En mi niñez...el fuego que acabó con todo y nos dejó en la miseria...el abandono de mi padre y...los sacrificios de mi madre* [57]; *Añoro el mar...me enseñó a bailar* [58]; *Cabello suelto, pies descalzos fueron mi rebelión. Pero las tragedias llegan sin avisar* [66]; *¡Adiós, amigos, me voy a la gloria!* [69].

El recuento biográfico se complementa con la cinética corporal. *ISADORA danza constantemente* [34]. Frida le pide: “Dora, Dorita, baila para mí” [35] y, más adelante, *ISADORA contesta con movimientos de danza moderna* [36]. Esta respuesta remite al baile como comunicación: danzar lo inefable.

En Difffoot, Isadora personifica la pasión, lo cual no sorprende, pues —como se cita al inicio— ella, como Afrodita, nació del mar. El amor romántico que le profesa

Cyrano de Bergerac, tanto como el erotismo bélico que le manifiesta Adolfo Hitler, parecen con la polaridad del cortejo estándar de la masculinidad hegemónica. El asedio de uno y la cacería del otro, atizados por el estereotípico papel de coqueta adjudicado a Duncan [38, 41], refuerzan aquella idea de que “el hombre [solamente] fue su pasión” (Curet Alonso, 1979).

Sin embargo, contrario al compositor, el dramaturgo enriquece la obra al presentar el deseo entre mujeres, valiéndose de una amplia gama de notas o expresiones. La envidia inicial de Kahlo muta hasta destapar su sentimiento verdadero. Frida la acaricia [36]. “¡Isadora, vuelve a mí!”, le ruega “celosa” antes que la bailarina, sumisa, se le acerque [39]. Cuando Cyrano le expresa a Frida: “Ella (Isadora) me ha rechazado”, la respuesta de esta es simple: “A mí también” [51]. Agraciadamente, “Cambalache” revive el símbolo legado por Curet Alonso y le valida otro estrato político –aportación que, lamentablemente, la próxima muestra no supera.

### Las naves quemadas II<sup>6</sup>

Dotada de instantes poéticos altísimos, contrapesados ante una prosa llana y, en ocasiones, enciclopédica, esta escritura de Marioantonio Rosa (2013) retorna al “mar imantado y corpóreo bajo la longitud de la Bahía de San Francisco”, escenario que “acompañaría [a Isadora Duncan] para siempre”. Evoca “una danza primigenia [que] le brinda celajes y artilugios, desbocados y brillantes” (Rosa 52), e incluso refrasea a Curet Alonso (1979). El soneo reza:

Isadora *formó* la **liberación**.

Isadora Duncan, **leyenda** que no murió.

Rosa (2013) enuncia: “*ocurrió* la **liberación** que la llevaría a la **leyenda**” (Rosa 53).

El escritor poetiza la tragedia vinculada a la bailarina: “su vida fue un anillo de naves quemadas” (Rosa 53), y erradica con sensibilidad la contradicción existente en torno a su despedida a los amigos: “Esa noche del 14 de septiembre, bien vestida y llena de luna, dijo unas palabras” –declara–. “Ella supo lo que dijo” (Rosa 54). El autor cierra glorioso un relato cuya estructura colinda con el artículo informativo y la prosa poética. Quien lee se enfrenta a un experimento literario en que convergen el poeta, el periodista cultural y el crítico de Rosa.

Sin embargo, dos deméritos laceran este escrito. El primero radica en los juicios machistas/misóginos que se vuelcan sobre la misma persona que pretende ensalzar. Rosa (2013) se refiere a Benoît Falchetto, con quien viajaba Isadora, como “su consorte de turno”, y en torno a ella expone: “su cama talentosa era bisexual”, juicios de valor tradicionalmente empleados por el dominio patriarcal/heterosexista para marcar la libertad sexual femenina, exiliar a la mujer del “Charmed Circle” y desterrarla hacia los “Outer Limits” (Rubin, 1984). Aunque, contrario a Curet Alonso y Díaz, Rosa no invisibiliza, ni silencia la erótica de Duncan, sí le desploma encima el eufemismo aplastante de la oficialidad. La sepulta “en un oráculo...sabroso para las conjeturas” (Rosa, 52).

El segundo fallo consiste en la apropiación de citas directas extraídas de Wikipedia<sup>7</sup>. Rosa (52) presenta al “guapo mecánico italiano Benoît Falchetto, a quien ella irónicamente había apodado ‘Bugatti’”, con las palabras exactas que utiliza el artículo “Isadora” publicado en dicha referencia. Igual sucede cuando Rosa afirma la afinidad de Duncan por:

las expresiones artísticas de la Grecia clásica, y muy especialmente los vasos decorados con figuras danzantes. De ellas adoptará

algunos elementos característicos de su danza, tales como inclinar la cabeza hacia atrás como las bacantes. (Rosa 53; Wikipedia, 2014).

Finalmente, el también profesor de literatura define “Expresionismo” como “la deformación de la realidad para expresar de forma más subjetiva la naturaleza y el ser humano, dando primacía a la expresión de los sentimientos más que a la descripción objetiva de la realidad” (Rosa 53). Dicha acepción reproduce íntegramente parte del artículo *wikipédico* (2014), y no acusa recibo de ello, situación que amenaza seriamente la fiabilidad de la voz narrativa, tratándose de citas tan amplias contenidas en un texto tan breve.

### **La bufanda de Isadora**

La encarnación más reciente de Duncan en el corpus textual boricua, germina en “La bufanda de Isadora”, cuento de Dinorah Cortés-Vélez (2014).

Entra la bailarina al auto “convertible” que ha de “convertirse” en su verdugo. Se despide de los amigos y, acto seguido, la narración registra su terrífica apoteosis. Paulatinamente, la prosopopeya anima a la bufanda y establece su fusión con Isadora:

Parecen crecerle brazos, que eleva al aire, a manos abiertas, sobre una negra cabellera recogida en un peinado a trenzas cosidas; la frente, adornada por una diadema de perlas. La barbilla, levemente elevada en suave careo con un cielo arracimado de estrellas como público enardecido. La cintura ligeramente arqueada, dando paso a la curva melosa de las asentaderas erguidas en forma de ce delicada (Cortés-Vélez, 2014).

Fundidas bufanda e Isadora, aflora la tragedia. “Un halo siniestro” relampaguea en la belleza del fular que “danza... crea...

se agita...”. Entonces, como el mundo, como la rueda trasera del vehículo, gira la estola: “[queda] pillada entre el radio y el eje de la llanta trasera del lado del pasajero... adquiere el aire tenebroso de una mano estranguladora” (Cortés-Vélez, 2014).

Igual que Diffoot y Rosa, Cortés-Vélez (2014) entreteteje el relato con eventos específicos sobre la crianza, el arte y el final de Duncan: el agua [“la naturaleza es su pulso”, “las olas del mar Mediterráneo de Niza”], divinidades helénicas [“una diosa griega, ebria de placeres del vino y de la carne”], la bufanda, el Bugatti... Aun así, Cortés-Vélez se distancia radicalmente de Rosa en que sostiene la altura lírica y la lleva a feliz término.

En la columna titulada “Un cuento, dos puntos de vista”, Ramos Collado (2014) comenta: “la bufanda cobra vida: castiga a la sensual bailarina al quebrar su cuello, clásica imagen del falo. ¡Qué bello cuento tan misógino! La misoginia, aunque bella, misoginia se queda”.

Sin embargo, la fiabilidad de su lectura pelagra por cuatro motivos. En primer lugar, como subraya José Borges (2014) en la misma nota, “La bufanda de Isadora” “ofrece una interpretación artística de *un hecho* violento”, por lo cual la obra de Cortés-Vélez no procede de la mera imaginación, sino que recrea estéticamente la tragedia *real* acaecida a Duncan, como especie de narración elegíaca que mitifica su fallecimiento. En segunda instancia, el cuento no provee herramientas para catalogar, final y firmemente, tal suceso como “castigo”. Tercero, Ramos Collado reduce sin éxito una propuesta literaria a tres oraciones. Además, si en “Cambalache”, *HITLER, molesto, toma a ISADORA por el cuello* [63] y luego *persigue a ISADORA, toma la bufanda y, de un tirón, le rompe el cuello* [69], y, en “Las naves quemadas II”, Duncan muere de la misma forma, ¿por qué no estamparles también a Diffoot y a Rosa la etiqueta de misóginos? Sencillamente, porque tampoco les aplica.

En fin, si ponderamos que Cortés-Vélez es la autora de *El arca de la memoria* –novela que entroniza y dignifica el linaje femenino de una familia– de *Cuarentena y otras pejugueras menstruales* –cuya esencia la hilvana con orgullo la menstruación–, y, por encima de ello, se distingue como sorjuanista, adherirle el sello de la misoginia resulta precipitado.

Ejerciendo su derecho a réplica, el 17 de mayo de 2014, Cortés-Vélez publica la “Carta a Isadora Duncan” en la sección “Página 0” de *El Post Antillano*, cuyo tono discurre por la admiración, el descubrimiento y el conflicto, hasta explayarse en la autoapología, aunque después de detallar un riguroso análisis de conciencia. La polémica oculta se liquida en:

Que se entienda bien, cara amiga, no trazo aquí una relación de causa y efecto entre tu gloria artística y tu desenlace fatal, ni mucho menos sugiero que el mismo constituya algún tipo de ‘castigo’ por tu sensualidad hermosamente indómita. Lo que quiero poner de relieve es que te atreviste a vivir muy plenamente y que la manera en que se aúnan, en tu muerte, belleza...y horror... nos causa especial espanto... (Cortés-Vélez 2014b).

Cuando Cortés-Vélez destapa el prelude a su relato, alude a un epígrafe original que no alcanza la versión definitiva: el poema “Fever 103”, de Sylvia Plath, y la correspondiente traducción que Rosario Ferré hace de él en “Las bondades de la ira”. Su revelación, aunada al análisis que Gallardo Saborido (5-6) efectúa acerca de la alusión a Duncan en Plath y Ferré, demuestra –fuera de dudas– que, más allá de los campos de investigación o los sinsabores, ya existe un espacio pluridimensional e inagotable para la creadora de la Danza Moderna.

## Conclusión

Isadora Duncan no solo ejerce vivir: se transubstancia y sobrevive. Su honestidad e integridad artística peregrinan junto a las pérdidas más demoledoras. No empece a esto, el aura que envuelve su muerte taladra dimensiones temporales e impacta a aquellos a quienes traspasa su historia. Entre los identificados allende los océanos, se halla el pueblo puertorriqueño, del cual se yerguen Tite Curet Alonso y Rosario Ferré para izar y entronizar a Duncan –en música y literatura– como antorcha flameante sobre las generaciones posteriores. Como la música, la creatividad literaria enciende e inmortaliza el mito en otros autores de nuestro país.

Hoy, Isadora no es menos ella y más nosotros. Única en su género, remerge en los demás. Ninguna transformación afecta su esencia. Ella danza aún por las escuelas de baile amparadas por su nombre (INF, 2014), así como inspira nuevas perspectivas estéticas e intelectuales. Su recuerdo provoca espacios artísticos, dialógicos y disciplinarios; de afinidad y disensión; de renovación. Se vuelve tránsito de conocimientos e, incluso, le provee la oportunidad a este servidor de poner a prueba el propio pensamiento.

Por esta deuda impagable, nace un texto adicional que continúa la plática. He aquí la sexta Isadora Duncan en una danza de letras que Puerto Rico eterniza.

## NOTAS

1 I was born by the sea and I have noticed that all the great events of my life have taken place by the sea. My first idea of movement, of the dance, certainly came from the rhythm of the waves. I was born under the star of Aphrodite, Aphrodite who was also born on the sea...” (Isadora Duncan, 1928).

2 “If I could tell you what it meant, there would be no point in dancing it” (Isadora Duncan, 1928).

3 Dicho perfil de Duncan coincide con el de Nuria, la bailarina rusa que coprotagoniza la novela *Vuelo del cisne*, de Rosario Ferré, de quien se dice al principio que “bailaba para el zar y su familia en lujosos salones” (Vilches 102).

4 “[E]l ballet europeo que aparece en *Vuelo del cisne* contrasta con el baile espontáneo de Duncan, la cual bailaba semidesnuda y descalza” (Medina Rivera 9-10).

5 He aquí otro punto de contacto entre Biblia, literatura y música. Vale añadir que Salomé también se registra en la canción homónima de Chayanne (“Salomé”. *Atado a tu amor*. Nueva York: Columbia. 1999. CD.).

6 Publicado originalmente en el blog del autor: Rosa, Marioantonio. “Las naves quemadas II: Isadora Duncan.” *Transparente Norte*. Web. 15 abr. 2013. <<http://transparentenorte.blogspot.com/2013/04/las-naves-quemadas-ii-isadora-duncan.html>>. Sin embargo, el análisis que nos ocupa se remite a la fuente incluida en “Referencias”.

7 Como puede inferirse de la “Carta a Isadora Duncan” [“tuve que realizar, en aquel entonces, una búsqueda en la red... Entre las entradas que surgieron, finalmente di con tu apellido”] y de su cuento, Cortés-Vélez (2014b) también consultó en algún instante la misma fuente que Rosa (2013). La apreciación que se realiza en este artículo solo pondera la administración de materiales al momento de elaborar una pieza estética original.

## BIBLIOGRAFÍA

Alves, Herculano. *Símbolos en la Biblia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2008. Print.

*Biblia de Jerusalén: Edición latinoamericana*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, S.A., 2007. Print.

Borges, José & Lilliana Ramos Collado. “Un cuento, dos puntos de vista”. *El Nuevo Día*. 27 abr. 2014: n. pag. Print.

Cirlot, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. Print.

Cortés-Vélez, Dinorah. “La bufanda de Isadora”. *Revista Trapecio: Los mejores cuentos contemporáneos de Puerto Rico*. Universidad del Sagrado Corazón, 21 abr. 2014. Web. 8 ago. 2014a. <<http://revistatrapecio.com/2014/04/21/la-bufanda-de-isadora-cuento-de-dinorah-cortes-velez/>>.

---. “Carta a Isadora Duncan”. *El Post Antillano*. 17 may. 2014b. Web. 8 ago. 2014. <<http://elpostantillano.net/pagina-0/historia/10259-dinorah-cortes-velez.html>>.

Curet Alonso, Catalino “Tite”. “Isadora”. En: *Fania All Stars: Cross Over*. 1 ene. 1979. Fania. Disco fonográfico de vinilo. JC 36109. Web. 1 oct. 2014. <http://especiales.primerahora.com/titecuret/isadora.php>.

Díaz, Ana. “La industria cultural arremete con la salsa”. *Comunicación: Estudios venezolanos de comunicación* 32.1 (1981): 25–32. Caracas: Centro Gumilla. PDF.

Diffoot, Miguel. “Cambalache”. *Brevis et Acidum*. San Juan: Editorial Tiempo Nuevo, 2012. 23–72. Print.

Duncan, Isadora. *My Life*. Nueva York: Horace Liveright, 1928. Print.

Encore Arts Programs (EAP). (2012). *The Berkeley Rep Magazine*. Retrieved from <http://www.berkeleyrep.org/season/11112/5846.asp#tabbed-nav=program>.

Ferré, Rosario. “La bailarina”. *Papeles de Pandora*. Nueva York: Vintage en Español, 2000. 146–148. Print.

---. *Vuelo del cisne*. Nueva York: Vintage en Español, 2002. Print.

Gallardo Saborido, Emilio J. “Feminismos de las dos orillas: Rosario Ferré y Sylvia Plath”. *Espéculo: Revista de Estudios*



*Literarios* Año XII.36 (2007): *Universidad Complutense de Madrid*. Web. 4 nov. 2014. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/dorillas.html>>.

Gurza, Agustín. "Catalino Curet Alonso, 77: Puerto Rican Songwriter behind Series of Salsa Hits." *Los Angeles Times* 8 ago. 2003; *Los Angeles Times*. Web. 14 ago. 2014. <<http://articles.latimes.com/2003/aug/08/local/me-tite8>>.

Haag, H., A van den Born, & S. de Ansejo. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder, 2000. Print.

*Isadora Now Foundation (INF)*. "Who Was Isadora?". Elyssa Dru Rosenberg, <http://isadoranow.org/>. Web. 2 nov. 2014. <<http://isadoranow.org/who-was-isadora/>>.

Manrique, Diego A. "Tite Curet Alonso, compositor". *El País*, 8 sept. 2003; Web. 11 oct. 2014. <[http://el-pais.com/diario/2003/08/09/revistavera-no/1060380024\\_850215.html](http://el-pais.com/diario/2003/08/09/revistavera-no/1060380024_850215.html)>.

Medina Rivera, Antonio. "La aniquilación de las bellas artes y de la aristocracia en las obras de Rosario Ferré." *Selected proceedings of the Pennsylvania Modern Language Conference* (2003): 75–87. PDF.

Morita, Jun (Adm.). "Chronology." *Isadora Duncan's Web Links*. Web <<http://www11.plala.or.jp/i-duncanslinks/>>.

*New World Encyclopedia*. "Sergei Yesenin". UPF/IIFWP, Paragon House Publishers. Web. 1 oct. 2014. <[http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Sergei\\_Yesenin](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Sergei_Yesenin)>.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Web. 4 nov. 2014. <[www.rae.es](http://www.rae.es)>.

Rosa, Marioantonio. "Las naves quemadas II: Isadora Duncan". *Revista Inopia*. 1 oct. 2013: 52–54. Print.

Rubin, Gayle. "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". In: *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove, Michele Aina Barale,

and David M. Halperin, 3–44. New York: Routledge, 1993.

Salazar, Norma. "Entrevista a Tite Curet Alonso." *Semanario Claridad* 16 sept. 1995; Reproducida en: *Herencia Latina.com*. Web. 11 oct. 2014. <[http://www.herencialatina.com/Mon\\_Rivera\\_2/Entrevista\\_Tite.htm](http://www.herencialatina.com/Mon_Rivera_2/Entrevista_Tite.htm)>.

Santiago, Javier. "Tite Curet Alonso: Compositor." *Primera Hora: n. pag. Especiales: Biografía*. Web. 11 oct. 2014. <<http://especiales.primerahora.com/titecuret/biografia.php#>>.

*The New York Times*. "Isadora Duncan, Dragged by Scarf from Auto, Killed; Dancer Is Thrown to Road While Auto Riding at Nice and Her Neck Is Broken". 15 sept. 1927: 1. Web. 1 oct. 2014. <<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9C06E1D81E3BE233A25756C1A96F9C946695D66CF>>.

Vickers, Hugo. *Loving Garbo: The Story of Greta Garbo, Cecil Beaton, and Mercedes de Acosta*. London: Random House, 1994. Print.

Viera, Richie. "Los 25 de Tite Curet Alonso." *Mambo Inn*. Web. 1 oct. 2014. <[http://www.mambo-inn.com/index.php?option=com\\_content&id=66](http://www.mambo-inn.com/index.php?option=com_content&id=66)>.

Vilches, Patricia. "La violencia pública/intima hacia la subjetividad del cuerpo femenino en Julia Álvarez y Rosario Ferré". *Taller de Letras*. No. 32 (2003): 99–112. PDF.

Wikipedia. "Isadora Duncan" y "Expresionismo". *Wikipedia.org*. Web. 30 jul. 2014. [https://es.wikipedia.org/wiki/Isadora\\_Duncan](https://es.wikipedia.org/wiki/Isadora_Duncan) y 1 oct. 2014 <https://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo>.