

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



Universidad de Alcalá

Nº 9, 2005

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



Universidad
de Alcalá

Servicio de publicaciones
2005

Director

Delfín Colomé

Consejo de Redacción

Xoán Carreira
Jaime Conde-Salazar

Secretaria de Redacción

Maria José Manzaneque

Consejo Editorial

Lynn Garafola (Nueva York, EE.UU)
Claudia Celi (Roma, Italia)
Javier Suárez-Pajares (Madrid, España)
Janet Adshead-Landsdale (Surrey, Gran Bretaña)
Marta Carrasco (Sevilla, España)
Nélida Mones (Barcelona, España)
José Antonio Sánchez (Madrid, España)

CAIRON, Revista de Ciencias de la Danza está abierta a cualquier sugerencia, comentario, contribución o propuesta en la dirección

Aula de Danza
Universidad de Alcalá
C/ Basílios s/n
28801 Alcalá de Henares
Tel. 918834646
e-mail: marijose.manzaneque@danza.fguia.es

© Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

I.S.S.N.: 1135-9137
Depósito legal: M-858-1996
Imprime: Ulzama Digital

* Los textos firmados son de la exclusiva responsabilidad del firmante y no constituyen necesariamente opinión de la editorial, consejo de redacción o dirección de la revista.

ÍNDICE

	Pag
Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas.....	5
BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO – Universidad de Oviedo	
La Bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes.....	43
J. G. MESSERSCHMIDT – Investigador de Danza	
Sobre el suelo/ Bajo tierra	75
JAIME CONDE-SALAZAR – Universidad de Alcalá	
RESEÑAS	
A pesar del comunismo.....	89
DELFIN COLOME	
En la cocina de la historia.....	95
JAIME CONDE-SALAZAR	

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA RECONSTRUCCIÓN DE DANZAS HISTÓRICAS¹

BEATRIZ MARTÍNEZ DEL FRESNO

Reconstruir, conservar, restaurar

En una primera aproximación la idea de reconstruir danzas históricas sugiere diversas asociaciones y analogías. Evidentemente la *reconstrucción* es un paso necesario para la *conservación* de repertorios de otras épocas y en ese sentido puede hacernos pensar en la *restauración* de cuadros o muebles, así como en las técnicas empleadas para la conservación de libros antiguos y documentos en papel o en otros soportes. También podemos asociarla con la *reconstrucción de los hechos* en un proceso judicial, con la *rehabilitación* de un edificio destruido o incluso con la *reconstrucción de un país* tras una guerra o una catástrofe.

Tras esta variedad de supuestos hay algo común pero también diferencias sustanciales. Si reconstruir es *volver a construir*, esto implica suponer que el objeto al que se aplica esa acción ha estado roto, incompleto o destruido por un tiempo.

La realidad es que la misma palabra —reconstruir— puede remitir a acciones muy diversas: unir fragmentos que estaban separados, añadir elementos que habían desaparecido, quitar lo que otros habían añadido, ordenar o ensamblar las piezas, completar un objeto al que le falta alguna parte, limpiarlo, etc.

¹ Estas reflexiones, parten de mi experiencia como profesora de la asignatura de *Historia de la Danza* en la Universidad de Oviedo desde 1996, y como directora e investigadora de dos proyectos de investigación: *Bases documentales para una historia de la danza española en el siglo XV* (DGES PS95-0079) desarrollado entre 1996 y 1999, y *Temas cervantinos en la danza europea (siglos XVIII al XX)* (MCYT BHA2000-0177-C02-02), desarrollado entre 2000 y 2003. La motivación directa para emprender este trabajo surgió de mi participación en las I Jornadas de Estudio sobre Danza de los siglos XV y XVI celebradas en la Universidad de Valladolid en el año 2003. Agradezco a Cecilia Nocilli aquella invitación así como algunos ratos de charla e intercambio que han sido muy enriquecedores. Con todo, mi texto no se centra específicamente en la reconstrucción de danzas de los siglos XV y XVI sino que tiene una perspectiva más general, siempre relativa al marco histórico occidental desde el Renacimiento hasta el siglo XX.

Como la construcción y la reconstrucción pueden referirse también a cosas inmateriales es posible que impliquen la determinación de un orden estructural (por ejemplo al "construir una teoría") o de un orden cronológico con suposición de causas y móviles de las acciones (al "reconstruir los hechos" en un proceso judicial).

Cuando se trata de conservar o preservar, las acciones se encaminan a luchar contra los efectos del tiempo, por ejemplo, manteniendo los objetos a una temperatura y humedad adecuadas, protegiéndolos de hongos y bacterias, o aislando los de la acción humana (de la respiración, del contacto físico o del robo mediante vitrinas). Algunos objetos se preservan introduciéndolos en una especie de sancta sanctorum, cribando el contacto, evitando el acceso y la manipulación de los mismos, impidiendo por tanto su uso y despojándolos de su función.

En las artes plásticas restaurar suele significar restablecer la cualidad material de las cosas que se supone tuvieron en un momento determinado. En cambio en la música o la danza restaurar una pieza suele consistir en revivirla y reinscribirla en el repertorio, lo que pasa no sólo por su *recuperación* sino también por su *reinterpretación*. Claro que no siempre se dan procesos tan puros. A veces nos conformamos con guardar en una caja fuerte los manuscritos, "cambiando el muerto de lugar", o volvemos a escribir una pieza de danza o de música con otros códigos (la transcribimos) y en el mejor de los casos hacemos copias de la nueva transcripción y la editamos. Si lo que se reproduce es simplemente una copia de la fuente o una reescritura de la misma, pondremos a disposición de los estudiosos un *plano* de la pieza pero puede ponerse en duda que la hayamos reconstruido. Si editamos una interpretación en soportes sonoros o audiovisuales podremos permitir a un cierto público disfrutar de la experiencia, aunque ésta resulte forzosamente modificada, tanto desde el punto de vista de la interpretación como del formato y de la recepción.

En cualquiera de los casos, la acción de reconstruir opera con objetos, materiales e ideas, a veces partiendo de testimonios y evidencias parciales, y sobre los que se cree haber reunido información suficiente para hacer una *recomposición* que devuelva al objeto su ser "original".

Quizá no quede nada material de un edificio demolido y sin embargo es posible volver a construirlo a partir de planos, fotografías, información sobre los materiales, la decoración, etc. Pero la ironía de la reconstrucción está en su propio fundamento porque si ese mismo edificio se hubiera conservado, probablemente habría sido a costa de dejar que el tiempo hiciera sus efectos, despintándolo y derrumbándolo, o bien con sucesivas intervenciones en su estructura y su decoración, restaurando sus materiales, limpiando la piedra y, como la historia ha demostrado en tantas ocasiones, *actualizándolo* con espacios añadidos, nuevas fachadas, decoraciones, tabiques y redistribuciones, ventanas, calefacción, micrófonos, alarmas, etc.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

Pretender alcanzar la cualidad verdadera y original de las obras artísticas o de los objetos culturales es en cierto modo un espejismo y habría que preguntarse por qué se produce esa obsesión por hacer estático lo dinámico, por fijar lo mutable, por impedir que el tiempo haga sus efectos y por conservar lo perecedero. Es evidente que esta acción proyecta sobre los objetos del pasado valores que les eran ajenos, pero esto es algo que ha sucedido siempre. Como bien ha señalado Josep Ballart: "El uso de objetos, el desuso, el reuso y el cambio de uso son procesos normales que afectan en todas partes las relaciones individuo-objeto y que se producen desde el principio de los tiempos como la propia arqueología ha demostrado"².

La danza como *artefacto* cultural

Una amplia gama de objetos se valora hoy como *patrimonio* histórico, arqueológico o cultural. Sea en el campo del arte (edificios, monumentos, esculturas, pinturas), como en el de las antigüedades (muebles, joyas, tapices), en el de la archivística (documentos, libros históricos, manuscritos), o en el de la *cultura material* (casas, utensilios domésticos o de trabajo, vestidos, tumbas, armas, etc.). Pero los objetos no son históricos en sí mismos sino sólo manifestaciones que es necesario interpretar para que sirvan de puente entre los seres humanos actuales y quienes los crearon y utilizaron en otros tiempos.

¿Es la danza un objeto del pasado comparable a los ejemplos que hemos mencionado? El atractivo de contemplar directamente los residuos materiales de otras épocas como cosas reales y tangibles es en nuestro caso mucho menos inmediato y sólo se cumple si se ha reconstruido previamente la danza en cuestión. Podemos contemplar objetos que son testimonios parciales de ella —un traje, un grabado, un manuscrito o una partitura musical— pero no podemos observar el movimiento directamente. La danza pertenece en realidad a lo que se ha dado en llamar *patrimonio intangible*.³

² Josep BALLART: *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel, 1997, p. 19.

³ Pensando sólo en aquellas manifestaciones culturales que se han mantenido vivas hasta hoy la UNESCO define el patrimonio intangible como "el conjunto de formas de la cultura tradicional y popular o folclórica, es decir las obras colectivas que emanan de una cultura y se basan en la tradición. Estas tradiciones se transmiten oralmente o mediante gestos y se modifican en el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva. Se incluyen en ellas las tradiciones orales, las costumbres, las lenguas, la música, los bailes, los rituales, las fiestas, la medicina tradicional y la farmacopea, las artes culinarias y todas las habilidades especiales relacionadas con los aspectos materiales de la cultura, tales como las herramientas y el hábitat". (<http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/>).

Ante la política conservacionista de objetos o bienes culturales del pasado cada vez más firme en nuestros tiempos, se ha ido ensanchando el concepto de cultura material. Por ejemplo se ha ampliado para incluir no sólo los *artefactos* (objetos fabricados) sino también los *ecofactos* y los *biofactos* (modificaciones del paisaje natural, cultivos, plantas y animales condicionados por la actividad humana) al igual que cualquier representación física de la cultura, como sería el cuerpo humano, que evidentemente no es posible conservar ni restaurar en el sentido tradicional.

Hace ya tiempo que James Deetz definió el cuerpo como parte del entorno físico, "de manera que cosas como un desfile o un baile, así como todos los aspectos de la kinesia —movimiento humano— caben dentro de la definición". Además este antropólogo contempla los habituales objetos en estado sólido, pero también otros en estado líquido —como los estanques de un jardín— y gaseoso —hay gas en los globos de aire caliente o en las luces de neón. Ha sugerido incluso que "el habla es parte de la cultura material, precisamente un ejemplo destacado de la misma en estado gaseoso. Las palabras son en definitiva masas de aire a las que el aparato fonador ha dotado de forma de acuerdo a unas reglas adquiridas culturalmente"⁴.

De este modo el cuerpo puede considerarse también un objeto cultural (aunque requiera una reconstrucción virtual), y las danzas y el movimiento humano en general se consideran manifestaciones del entorno físico de una cultura determinada. En analogía con el estado "gaseoso" del habla podríamos clasificar a la música en la misma categoría porque es indudable que se hace con masas de aire conformadas por aparatos fonadores o sonadores según unas reglas adquiridas culturalmente.

Más allá de las diferencias entre visiones de la cultura material, tipos de objetos y sus estados —sólidos, líquidos o gaseosos—, es importante subrayar que si la cultura tiene que ver con la manera de actuar de un grupo social, los objetos se convierten en testimonios de esas acciones (porque son resultado de ellas o porque intervienen en las actividades), pero también nos interesan, y mucho, las acciones en sí mismas como algo central del comportamiento cultural. El acto y el artefacto son dos aspectos de una misma realidad.

Ya en 1972 un cierto número de Estados miembros había manifestado su interés por la salvaguarda del patrimonio intangible. En 1997 se definió el concepto de patrimonio oral de la humanidad y se decidió crear una distinción internacional. Desarrollando la convocatoria de 1999, en 2001 se proclamaron por primera vez 19 obras maestras del patrimonio oral e inmaterial (4 americanas, 3 africanas, 6 asiáticas, 5 europeas y 1 árabe). Los cinco galardonados europeos fueron: el Misterio de Elche (España), los cantos polifónicos de Georgia, la ópera de marionetas de Sicilia, la fabricación artesanal de crucifijos y su simbolismo en Lituania, y el espacio cultural y la cultura oral de Smeiske (Federación de Rusia).

⁴ James DEETZ: *In Small Things Forgotten: An Archaeology of Early American Life*. Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday, 1977, pp. 24-25. Citado por BALLART, pp. 26-27.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

Peter Burke ha definido la cultura como "un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, y de formas simbólicas a través de los cuales se expresa o se encarna"⁵, señalando como formas simbólicas "espectáculos y objetos" entendidos en un sentido muy amplio.

En realidad el concepto de *artefacto cultural* se aplica hoy de una manera extensa, no sólo a los objetos tradicionales y tangibles sino también a los intangibles, y siempre considerando que el artefacto cultural tiene una doble naturaleza e implica tanto aspectos materiales como ideales (conceptuales o simbólicos) bien proyectados sobre el objeto en si —su uso, las actividades para las que se emplea, su carácter de herramienta con dimensión significativa, etc.—, o bien en un sentido metafórico identificando como artefactos realidades más complejas —tales como la ciudad, la nación, el imaginario televisivo, la perspectiva como sistema de representación plástica, la ciencia, etc.—.

Quiere esto decir que los discursos, la música, el teatro o la danza pasan a ser objetos o artefactos culturales de primer rango y es su reconstrucción lo que permite acceder hoy al modo en que las sociedades del pasado actuaban y se representaban a sí mismas. No obstante, la reconstrucción de las acciones y de los espectáculos exige un gran esfuerzo de imaginación y rigor, porque sólo a través de testimonios indirectos podemos llegar a intuir su movimiento.

Precisamente la reconstrucción coreográfica hace tridimensional lo que en la mayoría de los documentos (sean textos, imágenes, notaciones, fotografías o partituras) se presenta sólo en dos dimensiones, incorporando el espacio y el tiempo a la interpretación holística y multisensorial que caracteriza a la danza.

Reconstrucción o re-construcción

Pasando a un plano más concreto podríamos entender la reconstrucción de una danza histórica como una interpretación fiel de los pasos y gestos descritos en una fuente conservada, con un desarrollo espacial y dinámico apropiado y de acuerdo con la música. Sin embargo y aun suponiendo que ese trabajo pueda hacerse con las suficientes garantías surge la duda de si es sólo una lectura literal lo que se puede reconstruir a través del movimiento o si se trata también de incorporar a los artefactos culturales del pasado su función y su sentido.

⁵ Peter BURKE: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, pp. 25-26.

Está claro que en las artes interpretativas es difícil separar con una línea divisoria clara la parte material y el sujeto artístico o cultural. En la música o en la danza reconstruir o restaurar no significa sólo recomponer objetos materiales —aunque pueda ser necesario hacerlo con instrumentos, vestidos y decorados, incluso con documentos como las propias partituras musicales o coreográficas, que frecuentemente se rescriben— porque el discurso artístico no existe como tal mientras la pieza no se interpreta, si la *acción* no se ejecuta con intermediación de instrumentos musicales o corporales.

Si se aspira a actualizar la experiencia histórica, es necesario *revivir procesos* difíciles de aprehender, hay que moverse en conceptos de tiempo y espacio específicos, aproximarse a los valores, a los símbolos y a las funciones de los objetos o de los gestos en un momento determinado.

Para ello es conveniente contar con intérpretes que se asemejen a los del momento histórico al que nos remitimos. En la música suelen utilizarse instrumentos de época o réplicas de ellos, pero en la danza no es posible contar tan fácilmente con "cuerpos originales" que son resultado de un modo de vida, un tipo de alimentación, unos ideales de belleza y unas normas de etiqueta que pueden diferir mucho de las actuales.

¿Es fácil conseguir que los bailarines y bailarinas del siglo XXI parezcan cortesanos del Renacimiento y se muevan como ellos? A. Feves explica que después de haberse entrenado durante años para estar en forma, tonificar sus músculos y tener una línea corporal esbelta, los intérpretes actuales han de acostumbrarse a bailar con ropas aparatosas y pesadas —entre 9 y 18 kilos de peso, lo que influye en el tiempo que consume cada movimiento— y deben esforzarse para fingir un alto nivel de colesterol, aparentar el porte y la complejión de la época con almohadillas y rellenos que les hagan más obesos. El cuerpo de nuestro tiempo se interpretaría en las cortes de entonces como demasiado delgado y por tanto indicaría pobreza⁶. Y al igual que ocurre con los intérpretes de la música histórica, los bailarines deben hacer grandes esfuerzos para liberarse de reflejos automáticos, tanto técnicos como expresivos, adquiridos a través de su formación y de la práctica de otros repertorios (por ejemplo, librarse de la colocación *en dehors* es un verdadero problema para las bailarinas clásicas).

Pensando en la reconstrucción fiel de otros repertorios, surgen muchas otras preguntas: ¿Podríamos hoy revivir la experiencia de establecer una relación personal, comprobando a través de la danza si la persona amada está sana y huele bien, como apunta Arbeau al principio de su tratado⁷? ¿Deberíamos hacer bailar al auténtico rey en

⁶ Angene FEVES: "Reconstruction"; "Use of Historical Notations". En: *International Encyclopedia of Dance*, Selma Jeanne Cohen (ed.). New York: Oxford University Press, 1998, vol. 5, pp. 322-325.

⁷ Thoinot ARBEAU [seudónimo de Jehan TABOUROT]: *Orchésographie, et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honnête exercice des dances*. Lengres, 1589, f. 2v. Ed. facs. Langres: Dominique Guéniot, 1988.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

su corte para que la auto-representación fuera verdadera en una obra del siglo XVII? ¿Hemos de buscar una Odette baja y gruesa —lo que hoy nos parece Pierina Legnani— para hacer el papel de solista de *El Lago de los cisnes* como en 1895?

Y, lo que es aún más complejo, el desarrollo estricto de ese deseo de reconstrucción integral implicaría poder contar con un público cuyos parámetros culturales y perceptivos fueran también semejantes a los de un contexto determinado. Hasta qué punto se puede o se debe adiestrar a la audiencia para conducir su percepción es otro problema.

Varios niveles de reinterpretaciones sucesivas se van incorporando al producto final. Si se concibe la reconstrucción como *revival* hay que considerar como mínimo cuatro. El primero es la de la persona que recomponer la pieza (con qué fuentes cuenta, cómo las interpreta, cuál es su experiencia previa, qué objetivos tiene su reconstrucción). El segundo tiene que ver con los intérpretes coreográficos y musicales, que inevitablemente cierran a su modo los mensajes del reconstructor o reconstructora. El tercero depende de los medios de producción (espacio, vestuario, luces, etc.). Y la cuarta reinterpretación es la que hacen los receptores.

Claro está que en este proceso suelen intercalarse más elementos, por ejemplo si la persona que reconstruye no dirige de la producción, si hay un notador o notadora que describe la pieza, si el producto final se filma, si unas notas al programa condicionan la percepción, si la crítica hace ciertos énfasis, etc.

Cambiemos ahora de hipótesis y escribamos re-construcción en lugar de reconstrucción. Pensaremos entonces que se trata de dar sentido a piezas procedentes de un periodo y un contexto cultural determinado, pero siempre con la conciencia de estar aproximándonos a un repertorio "muerto" que inevitablemente reviviremos desde nuestra visión de aquella época presentándolo como un discurso completo y con unos objetivos precisos de rendimiento científico, artístico, cultural, comunicativo, comercial o recreativo. Desde este punto de vista no es posible transportar objetiva y literalmente el original a nuestros tiempos (lo que hace unos años pretendían un tanto ingenuamente los defensores más puristas de la *auténticidad*) porque en el proceso inevitablemente se produce una reinterpretación.

La re-construcción —sea material o imaginaria, práctica o teórica— toca de cerca, en ese sentido, el fundamento mismo del conocimiento histórico, que establece narrativas de los hechos o describe estructuras históricas desde los parámetros del "presente". Una serie de presentes sucesivos condicionan y a la vez estimulan la aproximación de los historiadores a un tema o a una época. Esto dota de una cualidad cambiante y dinámica al conocimiento histórico, lo que hace a su potencial teóricamente infinito pero también convierte a la disciplina en algo verdaderamente complejo. En definitiva si la historia no es más que una representación del pasado, reconstruir danzas históricas es re-presentar las acciones de otras épocas.

Danzas históricas

Saltemos ahora a la segunda parte de la expresión, es decir al concepto de danzas *históricas* o *antiguas*. Dentro del ámbito occidental lo asociamos, consciente o inconscientemente, a aquellas prácticas coreográficas (de participación o de espectáculo) que han desaparecido hace tiempo, a los repertorios anteriores al siglo XIX y particularmente a las danzas del Renacimiento y del Barroco. De ese modo el término se usa como equivalente a la expresión inglesa *Early Dance*, con la que se catalogan las fuentes y la bibliografía relativa al periodo 1400-1800.

La cronología de ese periodo suele hacerse comenzar en el siglo XV porque es a partir de entonces cuando está documentada la práctica coreográfica de algunos espacios europeos desde el manual de Domenico da Piacenza (compilado hacia 1445 o 1450), seguido por los de Antonio Cornazano y Guglielmo Ebreo, el Manuscrito de Bruselas, los tratados de Michel Toulouze, Robert Coplande (1521), Antonius de Arena, Fabritio Caroso, Cesare Negri y Thoinot Arbeau (1589), por señalar sólo a los más destacados maestros del Renacimiento, a los que sin duda podrían añadirse otros nombres y manuscritos.

En proporción el siglo XVII es más parco en información coreográfica, aunque contemos con tratados y manuales de François de Lauze (1623), Juan de Esquivel Navarro (1642), John Playford (desde 1651), Juan Antonio Jaque (ca. 1680), Lorin (ca. 1685, 1688) y Thomas Bray (1699 y ss.).

De las danzas del siglo de las luces ha quedado constancia en las diversas publicaciones y colecciones de Raoul-Augier Feuillet (1700 y ss.), Louis Pécour, Michel Gaudrau, Anthony L'Abbé, John Weaver, John Essex, Louis Bonin, Jacques Dezais, Gregorio Lambranzi, E. A. Jayme, Gottfried Taubert (1717), Kellom Tomlinson (1724, 1735), Pierre Rameau (1725), Giambatista Dufort (1728), Pablo Minguet (1752), De la Cuisse, Jean-Georges Noverre (1760), Gaspero Angiolini, Claude Marc Magny, Giovanni Andrea Gallini, Gennaro Magri (1779), Mal pied, Vincenzo Galeotti, Charles Compan (1787), etc.

A partir de estas fuentes y otras similares que se han ido redescubriendo muchos grupos y entidades trabajan repertorios de danza histórica (Historical Dance, Early Dance, Danse Ancienne, Danza Storica, Historischen Tanz), o bien se definen como expertos en danzas del Renacimiento (Renaissance Dance, Danse de la Renaissance, Danza Rinascimentale, Renaissance-Tanz), del Barroco (Baroque Dance, Danse Baroque, Belle Danse, Danza Barocca, Barock-Tanz), o identifican su especialidad bajo otros epígrafes más concretos como Court Dance, Minuet, Country Dances, etc. Globalmente dominan los repertorios europeos comprendidos entre los siglos XV y XVIII

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

(aunque también hay grupos que practican danzas medievales y repertorios del siglo XIX).

Frecuentemente se cierra el capítulo de las "danzas históricas" en el año 1800, pero esto supone considerar que el sistema de movimiento así como los repertorios y prácticas del siglo XIX han sobrevivido en el XX y en lo que llevamos del siglo XXI, por lo que aparentemente los dos últimos siglos quedarían fuera del proceso de reconstrucción.

Sin embargo, no es difícil advertir que si denominamos "históricas" a las danzas del pasado por el mero hecho de que ya no se practiquen, habría que añadir a ese corpus muchos otros repertorios de los dos últimos siglos. ¿No es igualmente histórica la coreografía de *La Sylphide* realizada por Taglioni en 1832 o *Le Sacre du Printemps* de Nijinsky estrenada en 1913? Fueron obras inscritas de lleno en sus respectivos momentos y contextos, que dejaron de interpretarse poco después de su creación y sólo han vuelto a recuperarse gracias a un trabajo de reconstrucción⁸.

La segunda pregunta que hemos de plantearnos es: Las coreografías que se han mantenido en repertorio transmitiéndose oralmente ¿han sufrido modificaciones?. Es indudable que han cambiado, en mayor o menor medida, y por lo tanto podríamos igualmente aspirar a reconstruir la versión del estreno, o una de sus diversas producciones históricas. Baste como ejemplo la existencia de al menos 4 versiones rusas de *El Lago de los cisnes* desde la de 1877 hasta la "definitiva" de 1895 (con coreografía de M. Petipa y L. Ivanov sobre la música revisada de Chaikovski), que luego sería objeto de numerosas modificaciones de forma llegan a computarse unas 70 versiones diferentes de la obra⁹.

⁸ *La Sylphide* de Filippo Taglioni (1832) se conoce hoy a través de la reconstrucción de Pierre Lacotte (montada por primera vez para la televisión francesa en 1971), porque la versión que había sobrevivido era la de Boumonville (1836).

⁹ *Le Sacre du Printemps* de Vaslav Nijinsky se hizo famosa por el escándalo de su estreno parisino, pero se olvidó después rápidamente. El público europeo conoció la obra a través de la coreografía creada por Maurice Béjart (Bruselas, 1959), que nada tenía que ver con la original y sólo se redescubrió tras la reconstrucción de Millicent Hodson que fue presentada por primera vez por el Joffrey Ballet (Los Ángeles, 1987). Véase Millicent HODSON: *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemps"*, Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press, 1996.

⁹ En 1920 Gorski introduce el personaje del bufón, confía los papeles de Odette y Odile a dos bailarinas y sustituye los tutús por túnicas a la manera de Isadora Duncan; en 1933 Vaganova distingue también los papeles de Odette y Odile y coreografía la escena, hasta entonces mimada, en que el cisne blanco explica su triste destino al príncipe. En las primeras décadas del siglo XX *El Lago* se conoce en Occidente sólo a través de fragmentos y versiones abreviadas (desde la de Pavlova en 1908 hasta la de Balanchine en 1951, pasando por las de Diaghilev, Lifar, Gsovski y otros muchos). Basándose en las notaciones de Stepanov, Sergeyev monta la versión completa por primera vez en Londres en 1934; luego la obra sufre añadidos y modificaciones por parte de numerosos coreógrafos: en la Unión Soviética se reinterpreta la historia como lucha entre el bien y el mal, lo que lleva a modificar el final para que el príncipe Siegfried

En tercer lugar hay que reparar en una bifurcación artificial construida *a posteriori*. En el Renacimiento y en el Barroco un alto porcentaje de los tratados explican repertorios practicados por los propios cortesanos, que hemos etiquetado como *históricos* pero también podríamos clasificar como *sociales*¹⁰. A partir del siglo XVIII en cambio la danza cortesana decae y se produce una separación entre los bailes sociales (de participación) y los teatrales (de espectáculo) debido a la profesionalización de los bailarines. A partir de entonces los historiadores de la danza y los reconstructores dejan de lado los bailes que practican los ciudadanos y la historia de la danza occidental se construye mirando al teatro, y especialmente al ballet, con mucha menos atención a los bailes sociales, algunos de los cuales han pervivido recreándose en repertorios populares (un ejemplo serían los bailes de tradición oral o folclóricos, otro la versión más o menos momificada de los llamados "bailes de salón").

En mi opinión la historicidad de las danzas no depende tanto de los límites cronológicos o sociales que se fijen —con uno u otro criterio— como de la voluntad y los medios con que los investigadores y los intérpretes se acercan a ellas. Y en principio podemos considerar que las danzas serán históricas si sus re-constructores se apoyan en el estudio crítico de las fuentes, si pretenden revivirlas en los términos del tiempo en que surgieron o se practicaron, si su búsqueda se apoya en un aparato crítico riguroso. Este tipo de trabajo puede hacerse con repertorios muy diversos.

trunfe sobre el mago Rothbart (así sucede en las versiones de Messerer, Lopoukhov, Grigorovitch). Valois, Ashton, Nureyev, Brühn, Alicia Alonso, Makarova, Baryshnikov, entre otros, fueron haciendo pequeños o grandes retoques.

Véase como un ejemplo concreto la comparación de dos versiones inglesas de 1959 y 1980 por Valerie A. BRIGINSKAYA: "Análisis de variaciones en coreografías y actuaciones: el pas de deux Acto II de *El lago de los cisnes*". En: Janet ADSHEAD y otros: *Teoria y práctica del análisis coreográfico* [1988]. Valencia: Centre Coreográfic de la Comunitat Valenciana, 1999, pp. 173-193.

Véase también Hélène CIOLKOVITCH: "Noureev—les deux versions du *Lac des Cygnes*". *Choreologica*, European Association of Dance Historians Journal, n. 1 (1998), pp. 49-63.

Más en general, Bruce FLEMING: "Text and transmission: how are ballets passed on from one generation to the next?", *DanceView*, vol. 14, n.º 2-3 (1997), pp. 7-11.

¹⁰ La división del repertorio comprendido entre los siglos XV y XVIII en danza "cortesana", "social" y "teatral" requiere precisiones ajustadas caso por caso. Véase Barbara SPARTI: "Early Dance Research and Performance. Past, Present and Future". En: *On Common Ground 2: Continuity and Change. Proceedings of the Second DHDS Conference, London, 14 March 1998*. Ed. by The Dolmetsch Historical Dance Society, pp. 5-26. En este interesante texto Sparti repasa 7 aspectos de la reconstrucción e investigación de las danzas históricas: la cuestión de la autenticidad, la representatividad de las coreografías conservadas respecto al repertorio practicado en cada época, la relaciones entre la música y la danza, las conexiones de la Historia de la Danza con otras disciplinas, la necesidad de revisar las tradiciones interpretativas heredadas, las ventajas y desventajas del investigador-intérprete, quién debe interpretar danzas históricas y cuáles de ellas.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

En cualquier caso puede ser ilustrativo saber que de las aproximadamente 400 referencias vinculadas a la materia combinada "Choreography—Reconstruction" contenidas en la base de datos de la Dance Collection of the New York Public Library for the Performing Arts, unas 80 contienen interpretaciones prácticas en soporte audiovisual. De éstas las más abundantes son las reconstrucciones de obras coreográficas del siglo XX, el segundo lugar corresponde al siglo XVIII, el tercero al XIX, y finalmente iría el siglo XVII seguido del XVI.

No es más que un ejemplo, y dado que se trata de los fondos de una biblioteca neoyorquina está claro que puede predominar en ella el interés hacia la obra de coreógrafos norteamericanos del siglo XX, pero el perfil de esa importante colección indica que el trabajo de reconstrucción coreográfica no sólo es pertinente para repertorios del periodo 1400-1800. Las creaciones de Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky, Doris Humphrey, Ruth St.-Denis, Martha Graham, George Balanchine y otros muchos han necesitado igualmente de un trabajo de reconstrucción para ser recuperadas, reinterpretadas y archivadas. Y lo mismo puede decirse de las coreografías de Filippo Taglioni, August Bournonville y Saint-León entre otros ejemplos del siglo XIX.

La transmisión del ballet ha sido oral y personal en más alto grado que otros géneros artísticos (como la literatura o la música), pero ¿qué decir de los bailes populares de otros tiempos? ¿Están fuera de la historicidad? ¿Es posible reconstruirlos? Este tema comparte muchos problemas con el objeto de la Etnomusicología, con el estudio de la música de tradición oral y de las músicas populares urbanas, y por lo tanto caería dentro de la Etnocoreología.

Diversos estudios han mostrado la necesidad de superar las divisiones tradicionales entre lo étnico y lo histórico: caben estudios etnológicos sobre temas históricos y es posible dotar de perspectiva histórica a los temas de cultura popular, además de que se tiende a constatar que las prácticas de los distintos estratos sociales, culturales y subculturales han estado mucho más interrelacionadas de lo que el planteamiento académico permitía suponer. Por lo tanto no tiene mucho sentido excluir del campo de la reconstrucción vastos repertorios por el mero hecho de haber sido practicados por grupos sociales no pertenecientes a las élites.

En todo caso, existen explicaciones por escrito de ciertos bailes populares (en positivo o en negativo) y de los más cercanos en el tiempo se conservan algunas filmaciones. Pese a las dificultades metodológicas a la hora de estudiar la cultura popular a través de testimonios de *otros* y de fuentes alternativas¹¹, no es imposible plantear el

¹¹ Véase Peter BURKE: Cap. 3: "Un filón inaccesible", en *La cultura popular...*, pp. 114-142. Burke señala que una buena parte de la cultura popular de la Europa moderna era oral y las "palabras se las lleva el viento". Por ello, aunque quisieramos ver estas representaciones tal y como las veían los artesanos y los campesinos, en realidad nos vemos forzados a conocerlas a través de los ojos de personas ajenas a ella. El

estudio y la búsqueda de información sobre bailes populares de épocas pasadas, desde el branle hasta el pasodoble, pasando por la contradanza, el fox o el tango. ¿Somos capaces de bailar como lo hacían nuestros abuelos? Está claro que no.¹²

Por lo tanto, creo que la reconstrucción de danzas históricas puede abarcar todos aquellos repertorios del pasado sobre los que sea posible recabar información, sean danzas teatrales o sociales, nobles o populares, urbanas o rurales, artísticas o recreativas, lo cual no quiere decir, evidentemente, que las mismas personas puedan ser expertas en repertorios tan diversos.

Las fuentes

Pese al carácter efímero del arte coreográfico se conserva un corpus importante de fuentes escritas y documentos que incluyen información precisa sobre ciertas danzas. Son especialmente abundantes las que proceden de algunos momentos y contextos pero en cambio falta información sobre otros períodos, territorios y estratos sociales. No hay que perder de vista que muchas de las fuentes históricas conservadas recogen principalmente danzas de la nobleza y de las cortes.

En principio parece obvio que cuando los o las especialistas reconstruyen danzas recuperan prácticas de un tiempo, un lugar y un contexto cultural y social y lo hacen a

mencionado autor comenta la utilidad y las limitaciones de 6 tipos de intermediarios: (1) escritores cultos como Villon y Rabelais; 2) sermones de frailes; 3) baladas y libretos populares; 4) recopilaciones de canciones e historias procedentes de la tradición oral; 5) juicios y confesiones de herejes y brujas; 6) tumultos y rebeliones, es decir acciones. Y además reflexiona sobre las aproximaciones indirectas a la cultura popular, tratando de los problemas planteados por: 1) el estudio de los documentos cuando lo que se trata de recuperar son las representaciones; 2) conocer las actitudes de artesanos y campesinos a través de los testimonios del clero, la nobleza o la burguesía; 3) el método iconográfico; 4) el método regresivo; 5) el método comparativo.

¹² Una útil recopilación sobre los bailes de participación es *An American Ballroom Companion: Dance Instruction Manuals, circa 1490-1920*, una colección digital de manuales de danzas sociales de la Library of Congress de Washington, a la que se puede acceder a través de Internet. En este archivo pueden consultarse directamente 203 tratados y se incluyen algunos fragmentos breves en video que ilustran pasos o coreografías de las diversas épocas. Bajo el título de Ballroom (bailes de salón) se agrupan fuentes de la danza cortesana histórica con otras de bailes sociales del siglo XIX y principios del XX (desde *Les basses danses de Marguerite d'Autriche*, ca.1490, hasta *Public dance halls, their regulation and place in the recreation of adolescents* de Ella Gardner, 1929). Basses danses, branles, gallardas, country dances, courantes, sarabandes, menuets, contradances, waltzes, one-step, tango, maxixe, etc., quedan agrupadas por un hilo común y a través del contacto directo las fuentes. La colección comprende también una sección de tratados "contra la danza" y otra de libros antiguos sobre historia de la danza.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

través de una tradición metodológica de estudio e interpretación de las fuentes que tiene ya una experiencia de más de veinte años¹³.

¿Qué fuentes son útiles para la re-construcción coreográfica? La tipología es muy variada. En otro lugar he afirmado que aunque muchas de las opciones metodológicas aplicables a la historia de la danza son semejantes a las de otras disciplinas, hay algunos problemas específicos: el hecho de que se trate de un lenguaje corporal, la escasez de fuentes directas, la transmisión oral, el carácter interpretativo y múltiple del arte a estudiar y su feminización en ciertos períodos de la historia occidental son factores entrelazados. Las fuentes escritas siempre han dejado constancia en alta medida de aquello que interesa a los grupos de poder. Como el cuerpo ha sido históricamente algo relacionado con el pecado, la inmoralidad o la sexualidad, en definitiva con una relación de tabúes, la información parcial que podemos obtener al respecto señala la necesidad de buscar fuentes alternativas para conocer lo que en una primera aproximación parece invisible¹⁴.

Del mismo modo que la historia de las mujeres permaneció oculta hasta hace pocos años, y que la cultura popular ha de rastrearse con un intenso trabajo de recopilación y criba de fuentes indirectas —en muchas de las cuales se alude por escrito a una cultura esencialmente oral y desde un punto de vista externo—, la historia del cuerpo y de los cuerpos en movimiento, es decir de la danza, requiere un esfuerzo suplementario durante el estudio o la re-construcción porque ha de empezarse resolviendo dificultades para establecer un *texto*.

El abanico de fuentes de la historia de la danza es muy extenso y por supuesto varía en función del repertorio que se trate de estudiar o reconstruir¹⁵. Además de las fuentes históricas generales, la gama de fuentes útiles específicamente para la reconstrucción de danzas puede cubrir un espectro tan amplio como el que sigue:

1. Fuentes *coreográficas*: todo tipo de materiales notados o partituras coreográficas, manuscritas o editadas; tratados y manuales de danza que describen la técnica. (Más adelante nos detendremos en los problemas de la notación).

¹³ Aunque pueden encontrarse precedentes y pioneros, fue a partir de la década de 1970 cuando la reconstrucción coreográfica a partir de las fuentes cobró un fuerte impulso, en parte por influencia del movimiento en torno a la Early Music.

¹⁴ Véase Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO: "Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación". En: *Actas de las I Jornadas de Danza e Investigación*. Barcelona: Los Libros de Danza, 2000, pp. 11-24.

¹⁵ Una primera aproximación a las fuentes de la historia de la danza es la de June LAYSON: "Dance history source materials". En: *Dance History. An introduction*. London [etc.]: Routledge, 1994, pp. 18-31.

2. Fuentes *musicales*: partituras o particellas; copias de repetidor con anotaciones coreográficas; instrumentos de la época; grabaciones sonoras en sus distintos soportes (fonógrafo de cilindros desde 1877, discos de gramófono, de 78, 45 y 33 rpm, cassettes, CDs, etc.).¹⁶
3. Fuentes *literarias*: descripciones verbales de la coreografía; textos cantados; textos literarios (alusiones o usos de la danza en novela, teatro...); libretos de ballet¹⁷; críticas, correspondencia, etc.
4. Fuentes *escenográficas y de atrezzo*: decorados, tramoya, iluminación, atrezzo, vestuario, zapatillas, pelucas, tocados y todo tipo de objetos utilizados en la danza o representación (espadas, bastones, cintas, etc.).¹⁸
5. Fuentes *iconográficas o visuales*¹⁹: planos de suelo y dibujos explicativos o ilustrativos de la coreografía; imágenes gráficas, pictóricas o plásticas, tapices, grabados, litografías, ilustraciones, dibujos, caricaturas, retratos de bailarines, pos-

¹⁶ Véase Ingrid BRAINARD, Julia SUTTON, Herbert SCHNEIDER, Noel GOODWIN y Roy M. CLOSE: "Music for Dance"; "Western Music". En: *International Encyclopedia of Dance* [en adelante abreviada como IED]. S. J. Cohen (ed.). New York: Oxford University Press, 1998, vol. 4, pp. 498-520. Yo misma he examinado las relaciones entre música y danza en Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO: "Música y Danza". En: *Campos interdisciplinares de la Músicología*. Begoña Lolo (ed.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, vol. 1, pp. 439-475.

¹⁷ Véase "Libretti for Dance". En: IED, vol. 4, pp. 172-178, voz redactada por Mark FRANKO ("Sixteenth- and Seventeenth-Century Libretti"), Judith CHAZIN-BENNAHUM ("Eighteenth-Century Libretti"), y Susan AU ("Nineteenth- and Twentieth-Century Libretti").

¹⁸ Se refieren a aspectos escenográficos diversas voces de IED, entre ellas, Malcolm McCORMICK: "Costume in Western Traditions" (vol. 2, pp. 233-251); Rouben TER-ARUTUNIAN: "Designing for Dance" (vol. 2, pp. 390-393); Susan AU: "Footwear" (vol. 3, pp. 46-48); Jennifer TIPTON: "Lighting for Dance" (vol. 4, pp. 186-197); Arnold ARONSON: "Scenic Design" (vol. 5, pp. 532-552).

¹⁹ Véase Marianne W. MARTIN, Melissa HARRIS y Elisabeth SUSSMAN: "Artists and Dance". En: IED, vol. 1, pp. 125-144 [el recorrido cronológico se inicia en 1760]; y Susan AU: "Prints and drawings", vol. 5, pp. 257-263.

Otros ejemplos de trabajos sobre fuentes iconográficas son los de J. K. CAVERS: "The iconography of the Pas de Quatre", *Dance Research*, vol. V, n. 1 (Spring 1987), pp. 65-69, y Sharon FERMOR: "On the question of pictorial 'evidence' for fifteenth-century dance technique", *Dance Research*, vol. 5, n.º 2 (1987), pp. 18-32.

Una visión de anotaciones personales y dibujos de coreógrafos puede encontrarse en Laurence LOUPPE (ed.): *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*. Paris: Dis Voir, 1994.

Véase también (aunque no trata específicamente de la danza) Peter BURKE: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

ters, carteles, postales; diseños de vestuario o de escenografía; fotografías desde 1839 (estáticas o en movimiento; cronofotografía a partir de 1872-77).²⁰

6. Fuentes *audiovisuales*: todo tipo de filmaciones; cine desde la década de 1890, sincronización de música e imágenes en 1920, cine sonoro desde 1927 aunque imperfecto; películas de 16mm desde la década de 1940; magnetoscopio o video desde 1972; grabaciones en video realizadas expresamente como medio de registro y archivo coreográfico; programas de televisión; películas de musicales; videodanza como soporte final de las obras (o grabaciones digitales en DVD)²¹. También entrarían en esta categoría las grabaciones de otras reconstrucciones que puede ser útil analizar.
7. Fuentes *orales*: información obtenida de la memoria de coreógrafos, bailarines, espectadores, críticos, etc. Cabe citar como ejemplo norteamericano el Oral History Archive y Oral History Project (entrevistas y conversaciones a bailarines y coreógrafos grabadas en cintas de audio y transcritas)²².
8. Fuentes sobre *actividades relacionadas*: etiqueta, esgrima, vestido, moda, mimo y códigos gestuales, commedia dell'arte, pintura, deportes, teatro, cine, etc. Por ejemplo, Esquivel afirma en sus tratado que los movimientos de la danza son los

²⁰ Sobre la fotografía como fuente para la historia de la danza véase Mindy ALOFF: "Photography". En: *IED*, vol. 5, pp. 175-188; e Inma ALVAREZ PUENTE: "La imagen del movimiento: danza fotografiada", *La Balsa de la Medusa*, n. 34 (1995), pp. 91-114.

²¹ Véanse en *IED* las voces "Film and video", vol. 2, pp. 597-612 (Virginia Loring BROOKS: "Documenting Dance"; Allegra Fuller SNYDER: "Ethnographic Studies"; Nancy Becker SCHWARTZ: "Coreography for Camera"); "Film musicals", vol. 2, pp. 612-629 (Jerome DELAMATER: "Hollywood Film Musicals"; Alison ARNOLD: "Bollywood Film Musicals"); y "Television", vol. 6, pp. 130-141 (Paula CITRON: "Dance on Television in Canada"; Bob LOCKYER: "Dance on television in Europe"; Brian ROSE: "Dance on Television in the United States").

Otros trabajos, algunos de ellos a favor o en contra de la grabación en video como sustituto o complemento de la notación, son los de Robert PENMAN: "Archives of the Dance (6): Making History: the BBC Television film and videotape Library 1937-1984", *Dance Research*, vol. V, n.º 2 (Autumn 1987), pp. 61-68; Joanne PAGE: "Documentation of danced performances: video-recording and movement notation", *Journal for the anthropological study of human movement*, vol. 6, n.º 1 (Spring 1990), pp. 21-28; William C. REYNOLDS: "Film versus notation for dance: basic perceptual and epistemological differences". En: *Hong Kong International Dance Conference (1990). International Congress on Movement Notation. Notation papers*, vol. 3, pp. 151-164; Virginia Loring BROOKS: "Movement in fixed space and time", *Ballett international*, vol. 16, n.º 3 (Mar. 1993), pp. 24-27.

²² Véase Stuart HODES: "Dance preservation and the oral history paradigm". En: *Dance Reconstructed. A Conference on Modern Dance Art, Past, Present, Future. Conference Proceedings* (New Brunswick, New Jersey, 1992). Barbara PALFY (ed.). State University of New Jersey, 1993, pp. 97-108.

mismos que los de las armas²³; en la reconstrucción de *Jeux* Millicent Hodson y Kenneth Archer utilizaron informaciones sobre los deportes y el tenis a principios del siglo XX²⁴, etc.

9. *Fuentes electrónicas e informáticas*: el ordenador ha comenzado a utilizarse para registrar coreografías a través de programas como Labanwriter, MacBenesh, EW Notator y otros, por lo que puede trabajarse con notaciones en soporte informático. Además existen vínculos entre la notación y la animación, como LifeForms, de cuyo desarrollo podrían quizás surgir reconstrucciones standarizadas en un futuro. De otro lado hay ciertos documentos que pueden consultarse ya a través de Internet, tanto textos como música, notaciones coreográficas, imágenes y videos. Un caso especial son las coreografías que algunos artistas contemporáneos han creado directamente para bailarines virtuales, como es el caso de Cunningham y Forsythe y de las que el soporte informático o multimedia es la única fuente²⁵.

Todo este abanico de fuentes puede clasificarse en auténticas y réplicas (para distinguir si se utiliza el documento u objeto original o bien una reproducción), primarias y secundarias (por la cercanía con el tema), por su soporte y código (literarias, coreográficas, musicales, visuales, sonoras, audiovisuales, orales, informáticas), o por su tipo y características concretas que dependen del carácter público o privado, de los condicionantes del medio en el que se publican, de su uso y finalidad, de la relación entre su autor y su receptor, etc. Por ejemplo, no se procesa de la misma manera la información contenida en un libro que la de un apunte personal, una carta, una entrevista o una crítica periodística.

En realidad cualquier clasificación que se proponga resulta problemática desde algún punto de vista y en muchos casos la misma fuente puede contener información de varios tipos. Por ejemplo un plano de luces es en realidad una fuente visual pero se refiere a la escenografía, una partitura es una fuente musical pero puede contener anotaciones sobre aspectos de la danza, una filmación puede ser una fuente complementaria de la notación o el único registro de una coreografía, una entrevista oral puede estar

²³ Juan de ESQUIVEL NAVARRO: *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones de honestas*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642, f. 9v. Ed. facs. Valencia: Librerías Paris-Valencia, 1992.

²⁴ Véase Kenneth ARCHER / Millicent HODSON: "Ballets lost and found: restoring the twentieth-century repertoire". En: *Dance History. An introduction*. London [etc.]: Routledge, 1994, pp. 98-116.

²⁵ Véase Laurence LOUPPE (ed.): *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*. Paris: Dis Voir, 1994, pp. 140-145 ("Systems of notation with computers").

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

recogida en una grabación sonora, etc. Otro problema es cómo clasificar las interpretaciones que se han presenciado en directo. En cuanto a los intérpretes, el espacio, el vestuario, la técnica y la construcción del cuerpo puede ser necesario recabar información en diversos lugares.

Cada uno de los tipos y cada una de las fuentes tiene unas reglas de interpretación y requiere un tratamiento crítico específico y riguroso para extraer la información apropiada, teniendo en cuenta formalismos, convenciones artísticas, modas y hábitos, condicionantes técnicos o estéticos, significados de ciertos lenguajes, y preguntándonos siempre por las posibilidades y limitaciones de los sistemas de registro y descripción que en cada momento se utilizaron y por los objetivos concretos de los intermediarios del mensaje que hemos de desentrañar (transmitido a través de sus ojos, sus plumas, sus pinceles, sus oídos, sus cámaras, sus valores o su sistema mental). También podemos preguntarnos por qué han quedado registradas esas informaciones y no otras.

Las fuentes visuales pueden contener escenas imaginarias, y no deben procesarse necesariamente como representaciones "realistas". Por ejemplo las litografías de bailarinas románticas suspendidas en el aire (descalzas y sin las zapatillas de punta que sabemos que utilizaban) no son realistas y sin embargo resultan muy interesantes para acercarnos al imaginario de la época y para comprobar hasta qué punto la ingratidez y la irrealidad eran valores proyectados sobre el nuevo estilo de ballet cuyas protagonistas eran monjas resucitadas, silfides, willis, y otros seres híbridos y fantásticos.

Muchas de las fotografías de bailarinas del siglo XIX son retratos estáticos (de cuerpo entero) pero además reflejan una pose artificial y rígida que se debe al largo tiempo de exposición requerido para fijar la imagen y al uso de estructuras de apoyo metálicas —ocultas, claro está, a los ojos del espectador— que les permitían mantenerse en una posición de difícil estabilidad. Si no se tienen en cuenta estos factores podríamos extraer conclusiones erróneas sobre la actitud corporal.

Algo parecido puede decirse de las limitaciones técnicas de las grabaciones sonoras más antiguas, que condicionan el tempo, la calidad timbrica y la instrumentación, o del movimiento rápido y entrecortado de las primeras películas. Con todas las reservas y consideraciones necesarias el análisis directo de esos documentos puede proporcionarnos sin embargo mucha información imposible de deducir de otro modo sobre la complejión física y las proporciones, las actitudes, el fraseo, la evolución espacial del movimiento, aspectos expresivos, dinámicos, etc.

Parece lógico suponer que para la reconstrucción de una danza en particular es necesario disponer de información suficiente sobre la coreografía, la música, el vestuario, la escenografía, la técnica y el cuerpo, y entender las relaciones entre todos estos elementos.

Conocer la técnica, los pasos, los gestos, los movimientos característicos de una época o un repertorio es imprescindible para desentrañar la coreografía de una pieza. Puede encontrarse información en tratados, manuales u otros documentos de la época, pero también es necesaria la práctica según una escuela interpretativa actual. Las reconstrucciones particulares se hacen de acuerdo con una tradición interpretativa, y a su vez las experiencias particulares van modificando —o deberían hacerlo— esas pautas de interpretación. Por obvio que parezca, quizás no esté de más señalar que los resultados de otros trabajos de reconstrucción también deberían entrar en el campo de estudio (en ese sentido, son verdaderos problemas la falta de difusión y la distribución ineficaz de filmaciones y videos importantes, que las bibliotecas y archivos tampoco facilitan a distancia por razones de derechos de autor y de edición).

La relación del movimiento con la música (tempo, ritmo, acentos, fraseo, estructura, repeticiones...) es tan importante para la interpretación coreográfica como para la musical porque la ejecución física de las danzas permite descubrir muchos criterios aplicables a la música en general.

Para aproximarse a la teorización corporal, a la complejión física y al adiestramiento de los intérpretes originales es deseable conocer su vida cotidiana, su alimentación, las demás actividades que practicaban, los modelos construidos a través de la educación, el vestido, la moralidad, etc., a partir de informaciones muy variadas.

Todo esto significa que es deseable manejar un número elevado de documentos a veces también muy dispersos y especializados.

Obviamente para la reconstrucción práctica es necesario disponer además de bailarines/as previamente adiestrados en ese estilo de danza, de unos músicos capaces de tocar a la manera de la época, de un espacio apropiado, y de un presupuesto suficiente para preparar y llevar a buen fin el trabajo, los trajes y otros detalles. Por eso es muy frecuente que los reconstructores sean también intérpretes, directores y profesores.

Así todo y suponiendo que contemos con recursos suficientes, aún nos quedaría resolver el problema de la significación. Por una parte determinar cómo entendemos el sentido global de esa pieza o algunos de sus aspectos particulares, decidir con qué medios técnicos lo vamos a desarrollar (si la música se amplificará, qué tipo de iluminación se va a usar, etc.), y sobre todo cómo dirigimos a un público actual y operar con códigos de significación extraños a nuestra época; a veces el esfuerzo de acercarse al imaginario histórico no va acompañado de una transmisión eficaz y puede no ser comprendido por la audiencia.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

Notación y reconstrucción

Si suponemos que el trabajo de reconstrucción ha de apoyarse en las fuentes, entre ellas ocupan el primer lugar las notaciones coreográficas.

Aunque hay otros medios de registro verbales, visuales y audiovisuales, los defensores de la notación coreográfica les achacan limitaciones. Las descripciones con palabras se consideran ambiguas y confusas²⁶ y los peligros señalados para las filmaciones son varios: recogen la información sólo parcialmente, los movimientos de cámara pueden interferir en la percepción de la coreografía y si no hay una notación escrita es casi imposible diferenciar la "obra" en sí de una interpretación en particular.²⁷

También hay que considerar (fuera del campo estricto de la notación) los dibujos, planos de suelo, signos y anotaciones diversas que han quedado como trazas del pensamiento y del proceso creativo, recreativo o mnemotécnico de los coreógrafos.²⁸

A diferencia de lo que sucede con la música occidental, cuya escritura está normalizada, la danza ha tenido a lo largo de la historia sistemas de notación muy diversos. Los documentos que podemos denominar partituras coreográficas —término no muy usual en español pero que sería el correspondiente a *dance scores* en inglés o *partitions chorégraphiques* en francés— son fuentes específicas dedicadas a la notación de

²⁶ "Why not word descriptions?", en Ann HUTCHINSON GUEST: *Dance Notation, the Process of Recording Dance on Paper*. Londres: Dance Books, 1984, pp. 12-14. Como ilustración humorística a la ambigüedad verbal se reproduce en la página 13 una viñeta procedente de un manual de Labanotación. Dos clientes están en una barbería tumbados en sendas camillas. Un niño les amenaza con una pistola de juguete y dice: "¡Manos arriba!". Los dos barberos que están de pie levantan los brazos en posición vertical, pero de los dos clientes que se encuentran tumbados uno levanta los brazos en la misma dirección que los barberos (formando un ángulo de 90 grados respecto a la línea de su cuerpo y de la camilla) y el otro en cambio los dispone en el plano horizontal (para el espectador). Han interpretado la orden de distinta manera, entendiendo algo tan sencillo como "arriba" de dos modos muy diferentes.

²⁷ No obstante el video o la filmación pueden ser documentos de gran importancia, especialmente cuando la grabación se ha hecho con la intención de preservar la coreografía, con varias cámaras fijas simultáneas, por expertos y con un montaje que permita acceder tanto a los planos generales como a los detalles particulares. Véanse las recomendaciones de "Documenting dance with video: findings" (<http://www.danceheritage.org>).

²⁸ Véanse, por ejemplo, Knud Arne JÜRGENSEN: *The Verdi Ballets*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1995, donde se estudian las diversas producciones de las danzas incluidas en las óperas de Verdi a partir de anotaciones diversas, y Laurence LOUPPE (ed.): *Traces of Dance. Drawings and Notations of Choreographers*. Paris, Dis Voir, 1994, donde a los ejemplos de notación conocidos —desde el Manuscrito de Cervera hasta el sistema de Eskhol-Wachmann— se añade la mención de procedimientos informáticos así como numerosas anotaciones y dibujos personales de coreógrafos del siglo XX (Nijinsky, Laban, Mary Wigman, Merce Cunningham, Trisha Brown, Bob Wilson, Lucinda Childs, Dana Reitz, Dominique Bagouet, Philippe Découfflé, Anne Teresa de Keersmaeker, Daniel Larrieu y Jean-Marc Matos).

la danza y del movimiento, que desde el siglo XV hasta hoy han ido ajustándose a pautas muy diversas.²⁹

Antes de entrar en detalles resulta importante señalar que, a diferencia de lo que sucede en la literatura o en la composición musical, generalmente los coreógrafos no crean escribiendo, quizás debido a la implicación global del cuerpo en la danza. Sólo raramente escriben ellos mismos su obra según un sistema normalizado, por lo que actualmente los notadores —de cuya decisión puede depender incluso la elección del sistema y la resolución de muchos detalles particulares— se convierten en intermediarios entre el creador, la obra y los intérpretes, a quienes frecuentemente han de ayudar a descifrar la partitura.

En uno de sus libros Ann Hutchinson Guest muestra la existencia de más de ochenta sistemas de notación coreográfica a lo largo de la historia occidental³⁰. Esta investigadora y experta en notación clasifica los sistemas en cinco tipos según los medios que utilizan³¹:

1. *Palabras y letras* (abreviaciones de palabras): Ms. de Cervera, Arbeau, Playford, Meunier, Saunders.
2. *Dibujos de trayectorias* ("track drawings"): Feuillet, Lorin, Landrin.

²⁹ Menciono a continuación una relación selectiva de 20 tratados que utilizan distintos sistemas de notación coreográfica: M. TOULOUSE: *L'Art et instruction de bien dancer*, ca. 1488-96; T. ARBEAU: *Orchesographie*, Langres, 1588; A. LORIN: *Livre de la contredance du Roy*, Ms. Paris, 1688; R. A. FEUILLET: *Chorégraphie ou l'arte de décrire la danse*, Paris, 1700; M. LANDRIN: *Recueil des contradanses*, Paris, ca. 1770; E. A. THELEUR: *Letters on Dancing*, London, 1831, 1832; A. SAINT-LEON: *La Sténochorégraphie*, Paris, 1852; F. A. ZORN: *Grammatick der Tanzkunst*, Leipzig, 1887; V. J. STEPANOV: *L'Alphabet des mouvements du corps humain*, Paris, 1892; O. DESMOND: *Rythmographie*, 1919; M. MORRIS: *The Notation of Movement*, London, 1928; A. MEUNIER: *La danse classique (Ecole Française), figures sténochorégraphie-dictionnaire*, Paris, 1931; P. CONTE: "Le Guide chorégraphique". *L'Art et mouvement* (1933-1936); R. LABAN: *Schrifttanz: Kinetographie Methodik*, Wien, 1928; A. NIKOLAIS: "Choroscript", Ms. New York, 1945; R. D. SAUNDERS: *Danscore. The Easy Way to Write a Dance*, Hollywood, 1946; J. RUSKALA: *Orchesticografia*, 1948; J. and R. BENESH: *An Introduction to Benesh Dance Notation*, London, 1956; N. ESHKOL and A. WACHMANN: *Movement Notation*, London, 1958; V. SUTTON: *Sutton Movement Shortland Book I, The Classical Ballet*, California, 1973.

³⁰ Ann HUTCHINSON GUEST: *Choreo-graphics. A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present* [1989]. Australia [etc.]: Gordon and Breach Publishers, 1998. Véase también de la misma autora la voz "Notation". En: *IED*, vol. 4, pp. 683-694.

³¹ Resumo aquí la clasificación de Hutchinson, a la que ella misma añade en el desarrollo del libro otros matices. El Manuscrito de Cervera es un caso especial ya que sustituye por signos abstractos las letras iniciales de las palabras que designan pasos (también comparte características del segundo grupo porque girando el documento 90 grados puede leerse de forma que los signos pasan a indicar trayectorias de movimiento).

El manual de Playford incluye planos de suelo además de palabras. El sistema de Meunier añade signos a las palabras abreviadas. Lorin utiliza signos, figuras, dibujos y palabras. Landrin combina los planos de suelo con palabras. El sistema Benesh estiliza las figuras esquemáticas hasta hacerlas abstractas.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

3. *Figuras esquemáticas o pictogramas* (sistemas visuales) ("stick figure (visual) systems"): Saint-Léon, Zorn, Benesh, Sutton.
4. *Notas musicales*: Stepanov, Nijinsky, Conté, Nikolais.
5. *Símbolos abstractos*: Théleur, Laban, Morris, Loring, Eshkol-Wachmann (números).

La última parte de su trabajo está dedicada a comparar el modo en que 11 sistemas de notación seleccionados representan una serie parámetros, esta vez siguiendo un orden cronológico que va del siglo XVIII al XX: Feuillet (1700), Saint-Léon (1852), Zom (1887), Stepanov (1892), Laban (1928), Morris (1928), Conté (1931), Loring (1955), Benesh (1956), Eshkol-Wachmann (1968) y Sutton (1973). Obsérvese que en la comparación final la autora prescinde de los sistemas que utilizan palabras o abreviaciones.

La variedad de sistemas a que los investigadores, los notadores o los reconstructores deben enfrentarse es enorme. Y ello requiere un alto grado de especialización. Cada época desarrolló uno o varios sistemas de notación para transmitir un repertorio particular, y esa preocupación se amplió desde finales del siglo XIX con el objetivo de transcribir no sólo un estilo específico de danza sino de una forma más amplia la acción del cuerpo humano. En ese sentido el siglo XX ha sido muy productivo ya que 60 sistemas se inventaron con posterioridad a la fecha de 1892. En todo caso su efectividad ha sido desigual porque algunos modelos de escritura no tuvieron apenas difusión y aplicación, y otros en cambio han favorecido la circulación de las danzas a través del tiempo y del espacio. Por otra parte, los distintos códigos que indican una diferente conceptualización del cuerpo, del movimiento y de la danza, son en sí mismos "eco de una percepción sensorial y proyección de un imaginario"³².

Hay grandes diferencias en cuanto a los medios que utilizan (palabras o letras, números, dibujos, símbolos, notas musicales con significado coreográfico); cómo se leen (girando la página, de izquierda a derecha, de arriba a abajo, de abajo a arriba); si usan o no la música como apoyo; cuál es su punto de vista y/o sistema mental (a vista de pájaro como en los diseños de jardinería, la perspectiva funcional del bailarín, la impresión visual de los espectadores del teatro, la exactitud matemática de los ángulos desde el centro de cada articulación); cómo fragmentan el cuerpo; el número de espacios y direcciones que contemplan; cómo representan el tiempo; qué repertorios están notados en cada sistema; cuál es su rango de utilidad; cuál es su nivel de normaliza-

³² Monique DUQUESNE: "Notation du mouvement". En: *Dictionnaire de la Danse*. Philippe Le Moal (dir.). Paris: Larousse-Bordas/HER, 1999, p. 759.

ción: el grado de análisis o descripción (general o particular); y la información redundante o su evitación.

Aunque el tema es verdaderamente complejo, digamos únicamente para dar una idea orientativa que Toulouze, Arbeau, Théleur, Saint-Léon y Zorn utilizan la música como guía temporal. En cambio Stepanov (cuyo sistema aplicarían aunque con diferencias Nijinsky y Massine), Conté o Nikolais usan notas y otros signos musicales modificando casi por completo su significado habitual ya que no indican cualidades del sonido sino del movimiento.

En cuanto a la disposición general de la notación, el sistema de Beauchamps-Feuillet dibuja la trayectoria sobre el suelo (a vista de pájaro), presentando de un solo trazo lo que sucede a lo largo del tiempo. Sin embargo una buena parte de las notaciones posteriores utilizan sistemas de líneas o cajas (horizontales o verticales) para representar en relación con ellas partes del cuerpo o desplazamientos. Esas líneas varían en número y disposición. Entre los sistemas horizontales encontramos 1 sola línea (Zorn), 4 (Morris), 5 (Benesh, Sutton), 6 (Saint-León), o 9 líneas divididas en tres secciones (Stepanov y Conté). El sistema Eshkol utiliza 20 franjas horizontales. Hay también conjuntos de líneas *verticales* que se leen de abajo a arriba (Laban, Nikolais), o de arriba a abajo (Loring: 18 columnas).

Cada uno de los sistemas divide el cuerpo en un número de partes diferente y encuentra un modo distinto de representar la mitad izquierda y la derecha del cuerpo, los desplazamientos en el espacio, los deslizamientos, los saltos, los giros, el tiempo, la dinámica, etc.

Para interpretar esos lenguajes, ha surgido la figura del notador profesional (*notator* o *notateur*)³³, persona que domina un sistema de notación y que está cualificada para leer y anotar partituras coreográficas así como para volver a montar las obras a partir de ellas. El término se utiliza desde la década de 1930, sustituyendo a la palabra coreógrafo (que etimológicamente se refiere a la escritura de la danza, pero utilizamos actualmente para la composición coreográfica y no para su grafía).

El uso de la notación ha variado desde una simple ayuda nemotécnica de algo que ya se conoce hasta convertirse en un rico medio de comunicación, así que a la hora de basar la interpretación de una obra en la partitura, ésta depende en gran medida de cómo y con qué fin hubiera sido anotada la coreografía previamente³⁴.

Siglos atrás las danzas se escribían y se publicaban, como la música, para hacer asequibles a las clases educadas las últimas composiciones de los coreógrafos más

³³ En el sistema Benesh el notador es denominado *coreólogo* (*choreologist*).

³⁴ Véase Ann HUTCHINSON GUEST: "Revivals — the dance director". En: *Dance Notation. The process of recording movement on paper...*, pp. 143-149.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

eminentes, para conservarlas y difundirlas. Registrar la danza con objetivos de archivo, estudio, análisis, investigación o protección de derechos de propiedad intelectual son ideas mucho más recientes.

Hoy en día las obras coreográficas se anotan para la reconstrucción inmediata y también para la conservación futura. El sistema de notación elaborado por Laban a partir de 1928 supuso un gran impulso hacia la normalización internacional (aunque no total). En 1949 se creó el Dance Notation Bureau en Estados Unidos, y en 1976 cambiaron las leyes norteamericanas del copyright para reconocer entidad autónoma a la coreografía, que gracias a la eficacia de los sistemas de notación podía dejar de quedar diluida en el drama (aunque sigue clasificada en "dramáticos") y de identificarse sólo mediante una descripción verbal (ahora puede identificarse de forma tangible mediante grabaciones en video, descripciones verbales, pictogramas, notaciones coreográficas o por medios informáticos)³⁵.

De los sistemas históricos de notación coreográfica destaca sin duda el concebido por Beauchamps, desarrollado y publicado por Feuillet, cuyas fuentes conservadas pueden conocerse a través de varios catálogos³⁶.

Entre los sistemas posteriores de mayor difusión internacional y uso hay que destacar la notación Laban (también llamada Labanotation o Cinetografía) que cuenta con centros en diversos países y un International Council of Kinetography Laban³⁷, y el sistema Benesh, con centro en Londres y utilizado por algunas compañías del Reino Unido, Alemania, Holanda, Suecia, Noruega, Turquía, Canadá, Brasil y Australia.

Más limitado, aunque importante, es el uso del sistema Eshkol-Wachmann (principalmente en Israel), de la notación Conté (en Francia, promovida actualmente por la asociación "Arts et mouvement" y por el Département Arts du spectacle de l'Université de Nice) y del sistema Sutton³⁸.

El tipo de materiales que están notados en los tres primeros sistemas puede encontrarse a través de las páginas Web y links del Dance Notation Bureau (New York)³⁹.

³⁵ Véase Julia C. VAN CAMP: "Copyright of Choreographic Works" y SIN FIRMA: "How can Chorography be Recorded in Fixed Form" (ambos en <http://dancenotation.org>).

³⁶ Por ejemplo, Meredith LITTLE/Carol G. MARSH: *La danse noble: An inventory of dances and sources*. Williamstown-New York: Broude Bros, 1992, que catalogan y describen el repertorio de la danza francesa cortesana, o *danse noble*, escrito en la notación de Beauchamps-Feuillet a partir de 1700, en una lista de 330 danzas en orden alfabético por título, con incipit musical, indicación de coreógrafos, bailarines y fuentes.

Véase también Francine LANCELOT: *La belle dance, catalogue raisonné*. Paris: Van Dieren, 1996, un catálogo de fuentes francesas del periodo 1700-1784.

³⁷ Véase <http://www.ickl.org>.

³⁸ Hay información sobre el sistema de Valerie Sutton en <http://www.dancewriting.org>.

³⁹ <http://dancenotation.org> (Dance Notation Bureau)

del Institute of Choreology (London) y de algunos catálogos y publicaciones⁴⁰. Y existen por supuesto diversos manuales y cursos que explican los sistemas.

Para nuestro tema es interesante señalar que algunos repertorios históricos han sido transcritos a sistemas de notación contemporáneos y particularmente a Labanotación. Sirvan como ejemplos el apéndice de pasos del Renacimiento italiano añadido a la edición inglesa de *Nobiltà di Dame* (1600) de Fabritio Caroso⁴¹, el de pasos barrocos añadido al libro de Wendy Hilton⁴², e incluso algunos fragmentos de Feuillet⁴³. También han sido notados en Labanotación repertorios del siglo XIX (*Le ballet des nonnes* de Filippo Taglioni, *La Cachucha* de Fanny Elssler, 24 coreografías de Bouronville⁴⁴), y de principios del siglo XX (por ejemplo, *L'après-midi d'un faune*).

El ballet de las monjas surge de las anotaciones que August Bouronville había hecho de la coreografía de Taglioni; las obras de Bouronville han sido deducidas de las anotaciones manuscritas del autor sobre las partituras o en otros papeles. Sin embargo *La Cachucha* se había conservado en la escritura de Zorn y *La siesta del fauno* se deri-

⁴⁰ <http://www.benesh.org>. Se han publicado dos catálogos internacionales de partituras notadas en el sistema Benesh, el primero en 1985 y el segundo en 1998.

Indico a continuación algunos ejemplos de libros que utilizan el sistema Eshkol-Wachmann. Noa ESHKOL / Racheli NUL: *Classical ballet*. Tel Aviv: Israel Music Institute [c. 1968]; Michal SHOSHANI and Shmuel ZEIDEL, under the supervision of Noa Eshkol: *Folk dances of Israel*. Tel Aviv: Israel Music Institute [c. 1970].

⁴¹ Julia SUTTON/Rachelle Palnick TSACHOR: "Italian Renaissance Dance Steps. A Labanotation Manual of Dance Steps-Types Selected from Fabritio Caroso's *Nobiltà di Dame* (1600)". Appendix of Julia SUTTON (trans. and ed.): *Courtly Dance of the Renaissance. A New Translation and Edition of the Nobiltà di Dame (1600)* Fabritio Caroso. New York: Dover, 1995, pp. 363-405.

⁴² Mireille BACKER: "Labanotation Examples". En: Wendy HILTON: *Dance of Court & Theater. The French Noble Style 1690-1725*. London: Dance Books, 1981, pp. 311-325; y Mireille BACKER: *Handbook of baroque dance steps in labanotation*. New York: Dance Notation Bureau Press, ca. 1985.

⁴³ Shirley Spackman WYNNE: "Reconstruction of a dance from 1700". En: *Dance history research* [New York, ca. 1970], pp. 26-54. [Sobre la reconstrucción coreográfica de *Entrée à deux de Feuillet*. Incluye "Labanotation score for Entrée à deux reconstructed", pp. 45-54.]

⁴⁴ Ann HUTCHINSON GUEST / Knud Arne JÜRGENSEN: *Robert Le Diable, The Ballet of the Nuns, ballet by Filippo Taglioni notated by August Bouronville, music by Giacomo Meyerbeer*. Reconstructed by Knud Arne Jürgensen. Labanotation and performance notes by Ann Hutchinson Guest. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1997.

Ann HUTCHINSON GUEST: *Fanny Elssler's Cachucha*. Transcribed from the original Zorn notation by Ann Hutchinson; styled by Felisa Victoria. New York: Theatre Arts Books [ca. 1981] (incluye partitura en Labanotación, música, descripción verbal y artículos sobre la historia de la Cachucha y su reconstrucción).

Knud Arne JÜRGENSEN/ Ann HUTCHINSON GUEST: *The Bouronville heritage: A choreographic record, 1829-1875: twenty-four unknown dances in Labanotation*. Reconstructed by Knud Arne Jürgensen. Notated by Ann Hutchinson Guest assisted by Marion Bastien. London: Dance Books, 1990.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

va de la notación en el sistema personal de Nijinsky descifrado por Hutchinson y Claudia Jeschke, lo que significa que estas dos últimas obras han sido rescritas⁴⁵.

Muchas otras coreografías del siglo XX se han reconstruido a partir de diversos testimonios —la memoria de coreógrafos, bailarines y repetidores, filmaciones, fotografías, descripciones, etc.— y en este caso se han escrito por primera vez (y no reescrito) en el sistema de Laban o de Benesh.

En definitiva creo que las relaciones posibles entre notación y reconstrucción quedan recogidas en cinco casos:

1. El reconstructor (o la reconstructora) no dispone de ninguna notación coreográfica, sino de otras fuentes (p. ej. las descripciones verbales de los tratados italianos de los siglos XV y XVI).
2. Los reconstructores se basan en notaciones históricas (p. ej. Favier⁴⁶ o Feuillet).
3. El reconstructor-notador descifra una notación histórica y la reescribe en otro sistema (p. ej. pasar Zorn o Nijinsky a Labanotación).
4. El reconstructor-director utiliza una notación moderna que puede haber realizado él mismo u otra persona (p. ej. montar una obra de Ashton registrada en sistema Benesh).
5. Una reconstrucción puede motivar una nueva notación (p. ej. la partitura de *Water Study* de Doris Humphrey fue realizada a partir de una interpretación que tuvo lugar en 1966).

En realidad cualquier escritura, reescritura o transcripción no deja de ser en cierto modo una construcción o re-construcción de la pieza. Las descripciones con palabras son en sí mismas reinterpretaciones⁴⁷, y aunque "traducir" una notación coreográfica del pasado a un sistema moderno pueda tener ventajas para facilitar su difusión o su interpretación, también entraña peligros porque transmite un mensaje canalizado a través de un sistema de registro que le es ajeno y que viene condicionado por la visión

⁴⁵ Ann HUTCHINSON GUEST: *Nijinsky's "Faune" restored: a study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score. L'après-midi d'un faune and his dance notation system: revealed, translated into Labanotation and annotated by Ann Hutchinson Guest and Claudia Jeschke*. Philadelphia: Gordon and Breach, ca. 1991.

⁴⁶ Véase Rebecca HARRIS-WARRICK / Carol MARSH: *Musical Theatre at the Court of Louis XIV*. Cambridge University Press, 1995. (Incluye la coreografía de Favier y la música de Philidor para la mascarada cómica *Le Mariage de la Grosse Cathos*, 1688).

⁴⁷ Reescrituras textuales son las secuencias de pasos deducidas de las fuentes y también las transcripciones y traducciones. Como colección comparada de textos véase A. William SMITH: *Fifteenth-Century Dance and Music. Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in The Tradition of Domenico da Piacenza*. (Especialmente el volumen II: *Choreographic Descriptions with Concordances of Variants*). Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1995.

del notador. (Los defensores de este procedimiento señalan, entre otros argumentos, que la Cinetografía Laban no está pensada para un repertorio de danza en particular sino que tiene una vocación universal, por lo que puede utilizarse para cualquier gama de movimiento humano).

Otro caso, relacionado con la reconstrucción o la reinterpretación en el futuro es el registro de las creaciones que algunos coreógrafos encargan a un notador profesional (o a un equipo que las graba en video) con el fin de identificar de forma completa la obra y poder proteger sus derechos y su integridad a través del copyright. En este caso la versión registrada puede modificarse o actualizarse mientras vive el creador pero una vez muerto ese documento puede convertirse en un corsé ya que obligará a reproducir la obra exactamente como estaba notada sin alteración o adaptación alguna⁴⁸. Por ejemplo, el Balanchine Trust ejerce un estricto control sobre las obras del autor que le da nombre, y sólo permite su interpretación bajo la supervisión de un experto de confianza. Incluso después de concedida la licencia a una compañía de ballet, el Trust puede anularla si hay constancia de que se están modificando pasos o movimientos.

Las estrategias de los coreógrafos del siglo XX respecto a la reconstrucción son variadas. Mientras Béjart se ha reconstruido a sí mismo volviendo a montar la *Symphonie pour un homme seul* en el año 2000, los herederos de Oskar Schlemmer se han opuesto a una reconstrucción de *Das Triadische Ballett*⁴⁹ y, otro ejemplo significativo, Forsythe ha declarado que no permitirá la interpretación de sus coreografías después de su muerte, para lo que argumenta que el ballet es un "arte vivo"⁵⁰.

El proceso de enseñar una coreografía a los intérpretes basándose en la partitura es comparado por Hutchinson con un ensayo de orquesta. En los dos supuestos la interpretación colectiva surge del papel bajo la orientación de un director (coreográfico o musical). Pero hay diferencias fundamentales: la primera es que, al contrario que los músicos, la mayoría de los bailarines no saben ni suelen leer notaciones; y la segunda es que mientras la acción de tocar un instrumento es perfectamente compatible con la lectura, los bailarines no pueden leer y bailar a la vez porque su cuerpo debe implicarse por completo en la acción de danzar.

⁴⁸ Véase Janet KARN: "Copyright: preservation or embalmment", *Brolga*, Braddon, ACT, Australia, n.º 7 (Dec. 1997), pp. 19-21.

⁴⁹ Véase Helmut PLOEBST: "Disinherit the heirs", *Ballett international / Tanz aktuell*, Mar. 2000, p. 41.

⁵⁰ Véase "Preserving Forsythe?", *ballet.magazine*, november 2001 (<http://www.ballet.co.uk>).

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

La reconstrucción como *revival*

En la danza histórica europea y norteamericana, la interpretación se ha convertido en el principal objetivo de la reconstrucción. La voz "Reconstruction" de la *International Encyclopedia of Dance*, cuyas dos primeras partes se centran en la reconstrucción entendida de esta manera, puede servirnos para repasar algunos aspectos de estas prácticas.

En la primera sección, Angene Feves analiza el trabajo que se debe hacer para descifrar y analizar las fuentes originales, la conveniencia de buscar pistas y aclaraciones en numerosas fuentes secundarias, la necesidad de operar en un marco histórico adecuado en cuanto a conceptos de belleza, elegancia, decoro y etiqueta, los problemas planteados por los vestidos, el calzado y los tocados de época, la complejión corporal (talla, peso, aspecto), particularidades técnicas, espacios apropiados, etc., siempre relativos al periodo comprendido entre el siglo XV y el XVIII.

Feves anota además las cualidades necesarias para un historiador de la danza que trabaje en la reconstrucción a partir de fuentes originales: *curiosidad*, por descontado; *tenacidad* para reinterpretar fuentes oscuras, descifrar escrituras manuscritas y lenguajes extraños o para descubrir información implícita que se daba por supuesta en la época; *respeto por las diferencias culturales* y hacia creencias que difieren de las modernas; *flexibilidad* para cambiar la interpretación a la luz de nuevos descubrimientos; *humildad* para afrontar claves que se iluminan repentinamente sobre algo que había pasado desapercibido y que obligan a cambiar todo el trabajo anterior; y *aceptación de la frustración*, porque nunca podremos saber con certeza si la explicación de una danza o de un paso que ha sobrevivido hasta hoy no es más que la versión preferida de un maestro⁵¹.

En la segunda parte del texto citado Ray Cook trata de la reconstrucción a partir de notaciones modernas. En este caso se dan instrucciones sobre cómo leer y estudiar la partitura coreográfica (con el fin de buscar el propósito del movimiento, separar la decoración de la estructura básica, descubrir la relación entre movimiento y música), así como la conveniencia de informarse sobre el estilo, la filosofía y el contexto del coreógrafo leyendo las críticas y la literatura relacionada con ello.

Cook defiende la idoneidad de trabajar sobre la notación, ya que esto evita la influencia de la interpretación de un bailarín en particular (por ejemplo si el *revival* se basa en una película o una cinta de video). También señala que al preparar el trabajo, el experto en notación y reconstructor debe moverse en el estudio de danza para absor-

⁵¹ Angene FEVES: "Reconstruction": "Use of Historical Notations". En: *IED*, vol. 5, pp. 322-325.

ber físicamente las secuencias de movimiento, experimentándolas en si mismo o en otros cuerpos.

Tras exponer la extensa y ambigua gama de etiquetas utilizadas en las reconstrucciones⁵², Cook considera 7 casos:

1. La misma persona descifra la partitura, enseña la danza y dirige, es decir supervisa el proceso completo desde la notación hasta la interpretación.
2. La misma persona extrae la danza de la partitura y la enseña a los intérpretes pero no se encarga de los ensayos.
3. La danza es extraída, enseñada y dirigida por la misma persona, pero ésta no es responsable del vestuario, decorado y similares, que pueden ser fieles a los originales o de nuevo diseño.
4. Una danza "olvidada" es reconstruida o re-creada a partir de varias fuentes (por ejemplo, fragmentos de una película muda a velocidad modificada, fotografías, artículos, recuerdos y críticas, una cinta de audio para el tempo correcto, entrevistas a los intérpretes originales, fragmentos de notación, etc.).
5. Una obra conocida o recordada parcialmente se usa como base o inspiración para una nueva versión. Esto significa que la coreografía se modifica intencionalmente.
6. Una obra conocida se ofrece con modificaciones de estilo o de presentación.
7. La partitura coreográfica está incompleta y el notador-director o un miembro del elenco original la completa.

A juicio de Cook el término reconstructor debería utilizarse solamente cuando está claro que la obra se ha recomposto a partir de piezas de información sueltas. En otros casos el papel del director coreográfico es similar al de un director de orquesta o un director teatral, que contribuyen a conservar vivo el patrimonio artístico pero no tienen por qué ser identificados como reconstructores.

Finalmente Cook apunta que es responsabilidad del director coreográfico dar una información de créditos correcta y precisa de modo que los contemporáneos y las generaciones futuras puedan identificar lo que es fiel a la notación, lo que es decisión del director, lo que ha sido recreado o completado, etc.⁵³

⁵² Cook menciona 9 opciones: "reconstructed by", "restaged by", "staged by", "mounted by", "directed by", "realized by", "taught by", "rehearsed by", y "directed and staged by". En español también pueden distinguirse las tareas de reconstrucción, realización, refundición, montaje, repetición, dirección artística o dirección de escena, aunque no se suele hacer con precisión.

⁵³ Ray COOK: "Reconstruction": "Use of Modern Scores". En: *IED*, vol. 5, pp. 325-326.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

Es obvio que el objetivo de volver a interpretar repertorios históricos suele significar sacar la danza de su contexto, trasladarla a otro tiempo y a otro espacio, llevarla a un escenario ante un público disociado de los intérpretes, que paga para ver y que recibe el espectáculo como algo sustancialmente ajeno a su experiencia cotidiana. Esta transformación se agudiza cuando se teatralizan bailes que originalmente fueron de participación.

Ray Cook manifestaba claramente en 1977 que la función de un director de danza es la de servir de puente entre las fuentes originales y el público contemporáneo: "You are directing for people living now. Look at the past with eyes of the present, interpreting it for our world. You will bring these dances to life by bringing to them a contemporary point of view, a contemporary point of view based on the *original manuscript*, not a copy — of a copy — of a copy..."⁵⁴.

Más recientemente Barbara Sparti ha reflexionado sobre la medida en que la convicción y la vitalidad contribuyen a una interpretación eficaz y *auténtica*. También se pregunta si el objetivo de los reconstructores es hacer una presentación de museo o una interpretación teatral, si se trata de desarrollar los pasos con fidelidad respecto a las fuentes o es igualmente importante preocuparse por el espíritu de la danza y la reacción de la audiencia. Está claro que el estilo y la expresión no surgen automáticamente del papel y es misión de los investigadores y los intérpretes encontrar una forma convincente de presentar el repertorio histórico ante la audiencia de nuestros tiempos⁵⁵.

Las preferencias del reconstructor o de la reconstructora —por más que sean compartidas por otros profesionales y provengan de una escuela o tradición interpretativa de las fuentes—, los énfasis que su punto de vista impone a la lectura de la obra, la inclinación hacia la interpretación literal o la actualización de referentes, los recursos técnicos y humanos con que se cuenta, las posibilidades y limitaciones de los intérpretes actuales para asemejarse a los antiguos, el margen de adaptación al gusto contemporáneo y la intención de hacer inteligibles ciertos detalles a una audiencia cuyos mapas culturales son muy distintos a los del público *histórico*, son puntos clave de un debate de fondo que es crucial para la reconstrucción.

⁵⁴ Ray COOK: *The Dance Director*. New York: published by the author, 1977, p. 67. Citado por HUTCHINSON: *Dance Notation, the Process of Recording Dance on Paper...*, p. 149.

⁵⁵ Barbara SPARTI: "Early Dance Research and Performance. Past, Present and Future". En: *On Common Ground 2: Continuity and Change. Proceedings of the Second DHDS Conference, London, 14 March 1998*. Ed. by The Dolmetsch Historical Dance Society, pp. 5-26. También es significativo el título del congreso celebrado en 1997 y cuyas actas ha editado Stephanie JORDAN: *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*. Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton, 1997. London: Dance Books, 2001.

Rigor y libertad en la reconstrucción

Querriamos tener acceso a las danzas históricas tal cual se practicaban en distintos espacios pero hemos de conformarnos con trabajar a partir de las fuentes conservadas, lo que significa prescindir de un gran porcentaje de los repertorios del pasado ya que es indudable que los ejemplos que han sobrevivido en los documentos representan sólo una pequeña parte de los que existieron.

Aunque se sigan encontrando nuevos documentos, la escasez relativa de fuentes coreográficas en comparación con las de otras artes hace que las valoremos más y si no hacemos un uso flexible de la información corremos el peligro de sacralizar y fosilizar el repertorio. Veamos algunos ejemplos.

Si el objetivo de la re-construcción es recuperar y revivir una práctica hay que preguntarse si los reconstructores no deberían aspirar a ser capaces de moverse dentro de los parámetros creativos para componer (o re-componer) nuevos ejemplos. De ese modo se evitaria limitar el estudio sólo a unas pocas reliquias que han llegado hasta nosotros. En definitiva, la pregunta es: ¿es legítimo re-crear (componer nuevas coreografías) dentro del estilo de una época tal y como hizo Catherine Turocy, la directora de la New York Baroque Dance Company, en *Bach, Handel and the dance* (1994), o en *With sword drawn he dances, or the education of a gentleman*, un programa que combina coreografías originales del siglo XVIII con otras suyas?

En otro sentido, ¿es legítimo interpretar coreografías históricas sobre músicas que nos consta que no fueron las utilizadas en su momento?⁵⁶ Cuando la coreografía está descrita pero no se conserva su acompañamiento sonoro, la única solución es recurrir a algún fragmento que suponemos similar al que se ha perdido y que resulte apropiado para el repertorio de que se trate. Así lo ha hecho M.ª José Ruiz Mayordomo, directora de grupo Esquivel, desarrollando, por ejemplo, la coreografía de las Folias (descrita por Juan Antonio Jaque en el *Libro de Danzar de D. Baltasar de Rojas*) sobre una música anónima tomada de la colección de Antonio Martín y Coll.

A veces faltan tanto las fuentes coreográficas como las musicales de un fragmento danzado dentro de otro espectáculo. ¿Qué hacer en este caso? En el video *Una Stravaganza del Medici. The Florentine Intermedi of 1589*, editado por EMI en 1991, Andrea Francalanci reconstruye el Ballo de Cavalieri que cierra el VI intermedio (cuyo tema es el don de la Armonia y el Ritmo por los dioses a los mortales) a partir de las fuentes musicales y coreográficas conservadas⁵⁷. Pero además incorpora otras danzas al inter-

⁵⁶ El caso inverso es tratado por Timothy J. McGEE: "Music for unchoreographed Fifteenth-century dances", *Choreologica*, n. 2 (1999), pp. 35-49.

⁵⁷ Sobre esas fuentes hay otra reconstrucción teórica de Jennifer NEVILLE: "Cavalieri's theatrical ballo, *O che nuovo miracolo*: a reconstruction", *Dance chronicle*, vol. 21, n. 3 (1998), pp. 353-388.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

medio III⁵⁸ que no están entre los materiales de la obra. Tres de estas danzas —una Bassa toscana, una Bassa ducale y una Cascarda— están tomadas de un tratado cercano en el tiempo y en el espacio, el de Fabritio Caroso, y se ejecutan con música arreglada por Tim Crawford. La “Battaglia pitica” entre Apolo y el dragón se coreografía sobre una música compuesta en el siglo XX por John Kitchen.

Pueden ser criticables esas decisiones, pero también lo sería la opción de no añadir nada extraño a las fuentes conservadas porque aún estariamos más lejos del original. Prescindir de los fragmentos danzados en la interpretación actual de obras teatrales, óperas y géneros afines, es una costumbre por desgracia bien arraigada y que ha resultado a lo largo del tiempo claramente empobecedora, haciendo que lleguemos a perder la memoria colectiva del papel que las danzas cumplieron en los géneros teatrales a lo largo de la historia.

Para ilustrar otro tipo de reconstrucción más pendiente del contexto y la función me fijaré en una de las escenas danzadas de la película *Le Roi Danse* de Gérard Corbiau, libremente inspirada en el libro de Philippe Beaussant *Lully ou le musicien du soleil*⁵⁹. En este caso Béatrice Massin ha realizado las coreografías que corresponden a momentos históricos concretos en la vida de la corte francesa (la película presenta breves fragmentos de ballets de cour en 1653 y 1661, y una comédie-ballet en 1664). Cuando en 1653 el joven Luis XIV interpreta el papel del Sol en el *Ballet de la Nuit*, se muestra la reacción de la audiencia al ver que el rey incluye en la danza y “doblega” a su primo y rival el príncipe Conti y la sorpresa de los espectadores aumenta cuando se integran en el ballet otros miembros de familias antaño enemigas, cada uno de ellos en un papel alegórico (el Honor, la Gracia, la Victoria). Aquí no se trata tanto de reconstruir pasos que sigan fielmente una fuente concreta (que, por otra parte, no se ha conservado) como de presentar apropiadamente el uso político de la danza en la corte de Luis XIV.

Por último, no siempre se reconstruyen *obras* en el sentido tradicional del término, porque es frecuente que la misma pieza haya dado lugar a varias versiones y es una de esas producciones históricas la que se trata de revivir. Por ejemplo, en 1991 se reconstruyó en la Universidad de Warwick la versión de *Orfeo ed Euridice* de Gluck tal y como fue creada en Hellerau (cerca de Dresde) por Adolphe Appia y Emile Jaques-Dalcroze en 1913⁶⁰.

⁵⁸ En el video se numeran los intermedios del I al V porque se suprime el II (que trataba del concurso musical entre las musas y las piérides). Por lo tanto, el VI se denomina erróneamente V y el III se identifica como II.

⁵⁹ El video ha sido editado por Manga Films en el año 2000 bajo el título *La pasión del rey*.

⁶⁰ Véase Selma Landen ODOM: “Choreographing *Orpheus*: Hellerau 1913 and Warwick 1991”. En: *Dance Reconstructed. A Conference on Modern Dance Art, Past, Present, Future. Conference Proceed-*

En su estudio sobre los ballets de Verdi, Jürgensen recopila información sobre las distintas coreografías realizadas para las óperas del compositor (que también introdujo cambios en la parte musical cuando lo consideró conveniente). De manera que si qui- siéramos reconstruir las escenas de danza de *Aida* tal y como se hacían en vida de Verdi, tendríamos que optar entre la coreografía de Teresina Ricci en El Cairo (1871), la de Hyppolite Monplaisir en la Scala de Milán (1872) o la de Joseph Hansen en el Théâtre Royal de la Monnaie en Bruselas (1877), repetida tres años más tarde en la de la Opera de Paris. Otra cosa es que la única que hasta la fecha se conoce con precisión es la de Hansen gracias a los documentos descubiertos por Jürgensen⁶¹.

Otros objetivos. La reconstrucción como metodología de investigación física

La tercera parte de la voz "Reconstruction" antes mencionada se titula "Beyond Notation" y en ella Linda J. Tomko plantea una visión postmoderna de la reconstrucción coreográfica de la que vale la pena retener algunas ideas.

En los últimos años los estudios académicos han puesto en entredicho el concepto de *auténticidad* y la teoría postestructuralista ha definido la búsqueda de "origenes" y "originales" como acumulaciones de ontologías universales, de *ur-texts*, de verdades absolutas y esencialistas. Desde la perspectiva postestructuralista estos significados unitarios y estables no existen ni existieron nunca, así que los esfuerzos por reconstruir estilos de danza del pasado sólo pueden dar lugar a cierres concretos de unas prácticas que fueron en realidad inestables y movedizas.

Las declaraciones de los escritores del pasado ya no se toman como garantía de la esencia y del significado de las danzas históricas y, de otro lado, la teoría de la recepción ha cuestionado que la audiencia contemporánea puede asemejarse a la de otros tiempos.

Esta forma de ver las cosas ha tenido como consecuencia la ruptura de visiones monolíticas y conceptos unitarios de los estilos y las épocas, rupturas que Tomko ilustra con algunos ejemplos. Estudiando soluciones particulares de escritura y diferencias entre ámbitos territoriales, considerando una serie de tensiones de clase y de nacionalidad, este tipo de planteamientos abandonan la idea de los estilos supuestamente uniformes y pan-europeos.

ings (New Brunswick, Jersey, 1992). Barbara PALFY (ed.). State University of New Jersey, 1993, pp. 127-136.

⁶¹ Knud Arne JÜRGENSEN: *The Verdi ballets*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1995.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

Por otra parte, el nuevo impulso teórico lleva a los estudiosos de la danza a reconsiderar las interpretaciones públicas como objetivo primario y fundamental de la reconstrucción y en cambio ésta se convierte en una metodología de investigación, un medio de encontrar respuestas o de plantear nuevas preguntas. En ese sentido más que definir un fenómeno corporal estable, se trataría de investigar los procesos cinéticos y cinestésicos a través de los cuales la danza creó significado en sociedades históricas y momentos específicos. La reconstrucción se plantea como una tecnología —un método de investigación física— que puede ser útil para estudiar formas de representación, para revisar el canon occidental de la danza y para estudiar de manera interdisciplinar un época (sus conceptos, sus formas, sus códigos, etc.).

El análisis de estrategias compositivas y modelos expresivos ayuda a considerar la danza como un modo discursivo de representación, y la reconstrucción trata de iluminar la manera en que la danza define o afirma valores ideológicos, roles de género, aspectos de la sexualidad, así como jerarquías de raza y poder. Por ejemplo, pueden valorarse las construcciones de género y su evolución en la Europa de los siglos XVIII y XIX a través del ballet. Los niveles de ordenación política y racial también pueden aflorar en la reconstrucción coreográfica: las danzas de carácter como representación de "los otros" sería un interesante tema de estudio.

En todo caso, no se trata de la formulación tradicional según la cual la danza es reflejo de condiciones sociales y políticas, porque las representaciones se valoran también como elementos activos que contestan, confirman, resisten, transmiten o proponen ideas, valores y simbolos dentro de un marco social.

Todo esto supera el puro análisis interno de la coreografía y eso hace que los resultados de la reconstrucción planteada como investigación física y cinética puedan interesar a expertos en otras materias. A través de la reconstrucción pueden probarse teorías avanzadas desde otras disciplinas. Un ejemplo apuntado por Tomko es la teoría expuesta por Michel Foucault (en *El orden de las cosas*) sobre el siglo XVIII como parte de un *episteme clásico* que ordena y clasifica variedades de conocimiento contemplando además sus posibilidades combinatorias. En similitud con las taxonomías de fauna y flora realizadas en la época, la *Choreographie* (1700, 1701) de Feuillet presenta tablas clasificadoras de pasos, posiciones, movimientos de las piernas y de los brazos, pero el autor no habla en absoluto de su combinatoria. De este modo la reconstrucción puede verificar o no teorías más generales⁶².

En conclusión, es evidente que la reconstrucción no tiene por qué limitarse a la finalidad de rescatar una pieza completa y volver a llevarla al escenario ante el público

⁶² Linda J. TOMKO: "Reconstruction": "Beyond Notation". En: *IED*, vol. 5, pp. 326-330.

contemporáneo. La danza histórica es también una experiencia válida en sí misma y pueden reconstruirse aspectos parciales de un sistema de movimiento, del adiestramiento y la práctica, de la relación entre el movimiento y el decoro, teorizaciones implícitas del cuerpo (o los cuerpos, por ejemplo hombres y mujeres, niños, jóvenes, adultos y ancianos, nobles, burgueses, plebeyos y campesinos, estereotipos de razas y nacionalidades, etc.), relaciones entre la música y el baile, la proporción entre elementos fijos e improvisación en la práctica coreográfica, la función o el significado de determinados recursos, etc., y sobre todo tratar la danza de un modo discursivo en su entorno social y en relación con las redes de poder. Como ha señalado Alexandra Carter la historia no es exactamente una línea entre el pasado y el presente; "it is a web, a dispersing interplay of discourses"⁶³.

Seguramente sería saludable aplicar a la reconstrucción de danzas históricas (y a la historia de la danza en general) la perspectiva de la antropología social. Si así fuera dejariamos de preocuparnos tanto de las clases dirigentes o de fijarnos sólo en los protagonistas de las acciones, e intentaríamos entender la totalidad de una sociedad analizando las funciones sociales de los mitos, las imágenes o los rituales⁶⁴.

También podría abrir vías de renovación la aplicación a la danza de métodos iconográficos e iconológicos similares a los que se han desarrollado en la Historia del Arte o en la Historia general. Distinguir entre motivos y forma, forma y contenido temático, significados primarios (sensibles), contenidos secundarios o convencionales (inteligibles), significados intrínsecos, valores simbólicos (generalmente ignorados por el artista o el actor), etc., podría permitir el establecimiento de un sistema de análisis histórico del movimiento y de la acción coreográfica, así como el diagnóstico de actitudes y valores de otros tiempos a través de la danza.

Para terminar, intentaré trazar un mapa de los distintos enfoques, las tareas realizadas por los reconstructores, sus relaciones con otros profesionales y los beneficiarios de la práctica de las danzas históricas.

Creo que los principales conceptos de reconstrucción quedan resumidos en los siguientes casos:

- La reconstrucción como búsqueda y reordenación de la información para *fijar un texto*.

⁶³ Alexandra CARTER: "Partners in Time: A critical examination of the changing nature of "history" as a discipline", *Dance History. The Teaching and learning of Dance History. Proceedings of the Conference Held at The Royal Opera House, Covent Garden, London, 3rd-5th November 2000*. Ed. European Association of Dance Historians, p. 54.

⁶⁴ Peter BURKE: *La cultura popular en la Europa moderna...*, p. 30.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

- La reconstrucción como *reescritura*.
- La reconstrucción como *revival* (de una obra o de una versión histórica).
- La reconstrucción como *creación* dentro de parámetros históricos.
- La reconstrucción como *método de investigación*.

En cuanto a las diversas tareas que los reconstructores y las reconstructoras⁶⁵ de danzas históricas suelen llevar a cabo, pueden diferenciarse al menos siete (no todos los profesionales abarcan tantas actividades como las que menciono a continuación pero es frecuente que combinen varias de ellas):

- Los reconstructores-*investigadores* buscan fuentes, las analizan, las estudian, publican.
- Los reconstructores-*notadores* leen y escriben notaciones coreográficas, pueden interpretar en movimiento los signos del papel o, a la inversa, registrar el movimiento físico a través de un sistema de notación determinado.
- Los reconstructores-*intérpretes* bailan (o han bailado) los repertorios que reconstruyen.
- Los reconstructores-*coreógrafos* son capaces de resolver detalles oscuros, de desarrollar una coreografía incompleta, o bien de re-crear dentro de parámetros históricos.
- Los reconstructores-*profesores* forman bailarines en una escuela interpretativa; también pueden formar a su vez nuevos profesores y reconstructores.
- Los reconstructores-*directores* enseñan la coreografía a una compañía, supervisan los ensayos (pueden hacer las funciones de repetidor) o dirigen la producción.
- Los reconstructores-*empresarios* gestionan su propio grupo o compañía.

También influyen tanto en el proceso de trabajo como en sus resultados las relaciones y colaboraciones de los reconstructores con:

- *Artistas y técnicos* (responsables de la música, de la escenografía, del diseño y ejecución de vestuario, maquillaje, técnicos de iluminación, de sonido, técnicos de grabación audiovisual, etc.; si se trata de reconstruir danzas para un montaje teatral, operístico o una película, el equipo se multiplica).

⁶⁵ El género masculino se hace incómodo porque muchas de las profesionales dedicadas a la danza, y en particular muchas investigadoras y reconstructoras, son mujeres.

- Otros *reconstructores* (en encuentros e intercambios científicos, congresos, colaboraciones, etc.).
- *Historiadores* del periodo que trabajan (historiadores generales o de la cultura, historiadores del arte, de la danza, de la música, de las artes escénicas, etc.).
- *Investigadores de otras disciplinas* (filósofos, antropólogos, psicólogos, sociólogos, filólogos, etnocoreólogos, investigadores de la cultura, estudios sobre el cuerpo, estudios de género, etc.).

Además de espectáculos, el trabajo de reconstrucción produce nuevos objetos y documentos (descripciones verbales, partituras coreográficas, publicaciones —libros, facsimiles, manuales pedagógicos, artículos, críticas—, fotografías, videos o DVDs, otros productos virtuales), lo que contribuye a su vez a documentar la danza, archivando el producto una vez que se ha fijado y se ha hecho tangible. Muchas de esas actividades también tienen una onda de efecto en la difusión del repertorio y en la divulgación de la práctica.

Finalmente como beneficiarios de la reconstrucción, transmisión y conservación de danzas históricas mencionaré a los intérpretes, los espectadores y las disciplinas académicas.

Además de las compañías profesionales que actúan en teatros o en otros espacios —castillos, festivales históricos, fiestas privadas, banquetes, etc.—, los bailarines, músicos y actores en general pueden ampliar a través de ejemplos históricos sus conocimientos sobre el movimiento, la técnica, el ritmo o la gestualidad de las diversas épocas del pasado. También hay aficionados que practican danzas históricas, reciben clases, participan en talleres y a veces forman parte de grupos⁶⁶. Estudiantes de distintas edades pueden experimentar las danzas históricas dentro de su currículum de aprendizaje (físico, histórico y cultural).⁶⁷

Indudablemente la reconstrucción puede enriquecer al público —de danza, teatro, ópera y géneros afines, musicales y películas de cine—, en el caso de que las danzas que constituyen lo esencial de (o se insertan en) los espectáculos hayan sido realizadas con criterios históricos apropiados y siempre que se indique la fidelidad o las liberta-

⁶⁶ A ellos se dirigen ciertos productos. Por ejemplo la escuela Nonsuch ha editado una colección de 9 manuales acompañados de grabaciones musicales para facilitar la práctica de repertorios históricos (Nonsuch/Eglinton Instruction Books and Music) que cubren desde el siglo XII hasta el XIX.

⁶⁷ Véase Anne BLOOMFIELD: "Past Inspirations and Future Practices - ways forward teaching historical dance in the primary school", *Dance History. The Teaching and learning of Dance History. Proceedings of the Conference Held at The Royal Opera House, Covent Garden, London, 3rd-5th November 2000*. Ed. European Association of Dance Historians, pp. 76-91.

Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas

des que los reconstructores se han tomado respecto a las fuentes y en qué aspectos se ha modificado o actualizado el texto.

Por último, en el ámbito de las disciplinas académicas los resultados de la reconstrucción coreográfica, especialmente si se plantea como método de investigación, pueden interesar a diversas ciencias históricas o sistemáticas, con muchas de las cuales sería deseable un trabajo interdisciplinar.

En definitiva, como en todo trabajo científico, hay una red variable de relaciones e interinfluencias entre el campo de estudio, el perfil de los investigadores, los recursos, los procedimientos, los objetivos, la colaboración con otros profesionales, el formato y las vías de difusión de los resultados. En nuestro caso se trata de una línea de trabajo que en ocasiones puede ser científica y artística a la vez, que tiene implicaciones físicas, intelectuales y culturales, y que desarrollada en profundidad puede contribuir decisivamente a conocer y comprender la Historia.

Abstract

This article shows the relationship between choreographic reconstruction on one side, and preservation and restoration on the other. It does so by dealing with the choreographic repertoire as an intangible patrimony and with dance as a cultural artefact. A difference between reconstructing and re-constructing is established, thus suggesting that any recovery of dances from a specific cultural context and time inevitably implies reliving certain processes from the present. Also from the choices and aims of those reconstructing them, in such a way that the different levels of reinterpretation are gradually incorporated into the final result.

Besides, the article presents a reflection on the historicity of repertoires, and it extends into the 20th century the chronological field usually associated to the study of historical dances, also pointing out the artificial gap that choreological science normally sets between social and historical dances. It examines useful sources for the reconstruction of diverse repertoires, together with the possible relationship between notation and reconstruction, as well as the differences between reconstruction understood as revival and that done for research methodology. Finally, it draws a map of the different approaches to this scientific-artistic task and the activities it usually implies.

LA BAYADERA: ALGUNOS APUNTES EN TORNO A SU ORIGEN Y A SUS PRECEDENTES

J. G. MESSERSCHMIDT

Introducción

En 1877 se estrenaba en San Petersburgo *La bayadera*, un ballet con coreografía de Marius Petipa (1818-1910), libreto del crítico y dramaturgo Serguei Khudekov (1837-1927) y música del compositor austriaco Ludwig Minkus (1827-1917). *La bayadera* estaba destinada a convertirse en la obra-zenit del ballet clásico-romántico y a alcanzar en Rusia un prestigio que la situaría por encima de todos los demás ballets del gran repertorio. Su difusión internacional se haría esperar bastante. Sin embargo, desde la década de 1980, *La bayadera* se ha afianzado como una de las piezas fundamentales del repertorio canónico también fuera del país que la viera nacer. Desde el Perú (Lima, 2001) hasta la República Checa (Brno, 2003), desde Grecia (Atenas, 1998) hasta el Japón (Tokio, 2000), desde los Estados Unidos (Nueva York, 1989) hasta Australia (Sydney, 1998), son muy numerosas las producciones de esta obra que han visto la luz en los últimos años, un fenómeno verdaderamente sorprendente, si se tiene en cuenta el mal momento por el que pasa el ballet clásico desde el final de la guerra fría. En todo caso, la seducción que *La bayadera* ejerce tanto entre el público como entre bailarines y coreógrafos parece crecer con el tiempo.

Las raíces de un mito¹

La figura de la bayadera, o *devadasi*, la bailarina sagrada de los templos de la India, llega a Europa ya en los albores de la Edad Moderna gracias a las crónicas de viajeros

¹ Chatterjee, Ashoke: *Dances of the golden Hall*, New Delhi, 1979. Bhavnani, Enakshi: *The dance in India*, Bombay, 1970. Rao, Vidaya: *Abbild des Göttlichen. Bharata Natyam, der klassische indische Tanz*, Freiburg im Breisgau, 1987. Baldissera, Fabrizia: *Indischer Tanz*, Köln, 1988. Banerjee, Prajesh: *Apsaras in indian dance*, New Delhi, 1982. Rebling, Eberhard: *Die Tanzkunst Indiens*, Wilhelmshaven, 1982; *Die Tanzkunst Indiens*, Wilhelmshaven, 1982.

tardomedievales y renacentistas². La etimología de la voz *bayadera* es controvertida. En general, se la hace derivar de *bailadeira*, nombre que habrían dado los navegantes portugueses a las *devadasis* indias y que se podría traducir simplemente como *bailarina*. Otros, sin embargo, pretenden que el término proviene de *bedaya*, denominación que en Indonesia recibían las bailarinas de corte empleadas en los palacios de los monarcas de las islas y cuya misión consistía en participar en ciertas ceremonias y festividades. Tampoco puede descartarse que el substantivo *bayadera* proceda de una contaminación de ambas voces, *bailadeira* y *bedaya*. En todo caso, se trata de un término e incluso de un concepto de cuño europeo, pues la bayadera es fundamentalmente un "producto" fantástico, una visión más o menos caprichosa de las *devadasis* hindúes contempladas por ojos occidentales.

El vínculo entre danza y culto religioso tiene en la India una larguísima tradición. Ya en el *Rigveda*, la colección de himnos y poemas religiosos cuya redacción se data entre el 1200 y el 1000 antes de Cristo, diosas y dioses aparecen a menudo representados como bailarines, en particular el dios Indra, una deidad celeste cuyo atributo, el rayo, delata su origen indoeuropeo común con el Zeus-Júpiter grecolatino y con el germano Donner-Thor. Sin embargo, el dios del baile por excelencia es Siva, bajo su advocación de *Siva-Nataraja* (señor de la danza), algunos de cuyos rasgos coinciden con los del Dioniso-Baco grecorromano. Según el mito, en una ocasión Siva bailó desnudo y ebrio en un bosque de pinos. Las mujeres que asistían a la danza no podían resistir el atractivo del dios. Los ascetas a los que pertenecía el bosque, en cambio, maldijeron a Siva y lo condenaron a perder su virilidad. Éste asumió la maldición y se

² En el capítulo 170 de *Il Milione* Marco Polo, refiriéndose a la región de Malabar, que visitara alrededor de 1292, escribe: *Qui àe molti monasteri d' idole, ed àvi molte donzelle e fanciulli oferti da li ro padri e madri per alcuna cagione. E l segnore del monistero, quando vòle fare alcuno solazzo a li idoli, si richieggiono questi oferti; ed elli sono temuti d'andarvi e quivi ballano e trescano e fanno grande festa. Queste sono molte donzelle; e più volte queste donzelle portano da mangiare a questi idoli, ove sono oferte; e pongono la tavola dina(n)zi a l'idolo e pongovi suso vivande, e lasciavile istare suso una grande pezza, e tuttavia le donzelle cantando e ballando per la casa. Quando àmo fatto questo, dicono che lo spirito de l'idolo à mangiato tutto il sottile de la vivanda, e ripongolo e vannosine.* Se trata de la más antigua mención de las *devadasis* en una fuente europea. Curiosamente, Polo no habla de "templos" sino de *monasteri*. Sin duda el elevado número de personas, entre las que se encuentran las bailarinas sagradas, consagradas al servicio de los santuarios, lleva a Polo a confundir los templos con monasterios. Es interesante su observación de que en el templo sirven tanto *donzelle* (doncellas) como *fanciulli* (mancebos). Si Polo quiso verdaderamente decir *fanciulli* (en masculino) y no *fanciulle* (en femenino) – aquí podría haber un problema en la transmisión del texto – estaría hablando de los músicos, generalmente hijos de las bailarinas, y no, como se afirma, de jóvenes entregados por sus familias *per alcuna cagione*. En el *segnore del monistero* no es otro que el brahmán de las óperas y ballets románticos. Curiosamente el explorador veneciano no ve en esta figura a un sacerdote o "abad", como sería de esperar, sino a un "señor", algo que al lector de la época debía sonarle bastante extraño. En todo caso, se trata de una manera de ver al sacerdotio hindú que preludia ya el carácter poco piadoso de los brahmanes de teatro del siglo XIX.

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

autocastró³. De su miembro caído surgió una columna de fuego que amenazaba con incendiar el mundo. Los ascetas, al ver la columna, se arrepintieron de su maldición y, como desagravio al dios, instituyeron el culto a su falo o *lingam*. La columna de fuego es en la mitología hindú uno de los atributos de Siva, por medio del cual la deidad destruye "regularmente" el universo. Esta forma de apocalipsis por las llamas sirve a la fecundidad y a la regeneración de la vida, pues de las cenizas del viejo mundo incendiado surge uno nuevo. Es decir, la danza del dios tiene un valor purificador, es la manifestación por excelencia de la actividad destructora-creadora de la deidad y el medio que libera la energía que permite la renovación del universo y sus ciclos vitales. Este proceso no tiene solamente valor cósmico, sino que se verifica también en las almas de sus devotos, las cuales no son sino unos microcosmos en estrecha correspondencia con el universo. El fuego provocado por la danza de Siva libera de los lastres de lo ilusorio y hace posible la comunión con el universo mediante la destrucción del ego. Precisamente el motivo mítico del incendio apocalíptico del mundo tiene un papel nada despreciable en el argumento de *La bayadera*. Igual que Siva entre las mujeres, Nikia provoca con su danza la pasión amorosa de Solor y el Brahmán, la cual tendrá para ella consecuencias trágicas (en cierta medida comparables a las de la maldición de los ascetas). La tragedia acaba con la destrucción del templo en el acto cuarto mediante un terremoto y un incendio⁴, acto simbólico de purificación (el templo es siempre una imagen simbólica del universo) que da paso a un universo nuevo, representado por el epílogo en el Himalaya.

Desde luego, no son Siva e Indra las únicas divinidades relacionadas con la danza; también otras figuras del panteón hindú son bailarinas. Particularmente vinculadas al baile están las apsaras, una especie de ninfas a las que se considera como danzarinas celestes. En un principio, las apsaras habrían tenido como única tarea el deleitar a las divinidades con sus danzas y cantos. Más tarde, habrían comenzado a relacionarse esporádicamente con los hombres, llegando incluso a verificarse uniones efimeras con ellos, como la de la apsara Menaka con un mortal, unión de la que nacería la legendaria Sakuntala, de quien volveremos a ocuparnos. En una tercera fase, las apsaras se habrían quedado en la tierra y tenido descendientes mortales, quienes habrían heredado los talentos de sus madres, dando lugar así a la institución de las *devadasis*. Esta caída

³ No es necesario señalar el paralelismo de esta historia con el mito clásico de Atis, quien, en un rapto místico, enloqueció, se castró a sí mismo, murió desangrado y fue resucitado por Cibeles convertido en pino.

⁴ Según una ilustración del año 1877 el templo se desmorona al ser tocado por un rayo (Bayerisches Staatsballett: *La Bayadère. Programmheft*, München, 1998). La destrucción apocalíptica del templo es, desde luego, un motivo que tiene una larga tradición y que aparece, por ejemplo, en la historia bíblica de Sansón. Unos meses después del estreno de *La bayadera* tendría lugar en París el de *Sansón y Dalila* de Saint-Saens.

del cielo a la tierra recuerda inevitablemente a la psicología platónica: las apsaras en su estado original serían almas consagradas a la contemplación de las ideas puras (los dioses); las *devadasis*, estas mismas almas, pero encarnadas y prisioneras de la materia y dedicadas a la adoración de "ídolos" (las imágenes de los dioses en los templos). Las *maharis*, *devadasis* de la región de Orissa, pretenden, por su parte, tener origen en la fundación por el propio Brahma del templo de Jagannath, en Puri. La institución de las *devadasis* está también en estrecha relación con la práctica del *bhakti yoga*, en la que la danza y la música son caminos que conducen a la divinidad. Las danzas de las *devadasis* tienen doble valor simbólico: por una parte, como dramatización estilizada de relatos mitológicos; por otra, como expresión plástica de conceptos filosóficos, dependiendo el peso de uno u otro elemento de la "escuela" a la que se halle adscrito el templo. En este sentido, puede diferenciarse entre un tipo de danza abstracta y otra dramática, igual que en el ballet clásico europeo. Al margen de estas diferencias, el arte de las *devadasis* estaba originariamente integrada en el culto de la divinidad y reservada exclusivamente a este fin.

El origen histórico de las *devadasis* se sitúa en los templos del sur de la India, donde esta institución ha tenido fuerte arraigo y desde donde se extendió al resto del subcontinente. Los primeros testimonios literarios relativos a bailarinas "profesionales" dedicadas al culto en los templos proceden de los siglos IV y III a. C. y se encuentran en el *Libro del arte de gobernar* de Kantalya. También en los *Puranas* aparecen mencionadas con frecuencia y Kalidasa⁵ hace a una bailarina sagrada protagonista de su drama *Meghadutta*. El término *devadasi*, un compuesto de *deva* (dios) y *dasi* (esclava), aparece entre los siglos IV y V de nuestra era. Junto a las danzas rituales y los cantos, se contaba entre sus funciones el lavar, vestir y abanigar a las estatuas de los dioses. Según las regiones, las *devadasis* recibían diversas denominaciones y se diferenciaban en sus funciones. En Orissa, como ya hemos señalado, se las llamaba *maharis*⁶ y se las destinaba no sólo al servicio en el templo, sino también en la corte, donde tenían, entre otras funciones, la de bailar una danza de bendición en honor de la reina y el rey⁷. El número de *devadasis* adscritas a un templo dependía de la riqueza y el poder del príncipe, que era quien las mantenía. En el siglo XII algunos santuarios llegaron a contar hasta con quinientas bailarinas sagradas.

Las *devadasis* formaban un cuerpo social autónomo, situado en cierto modo al margen del sistema de castas. Se distinguía entre ellas diversas clases, según la manera en que hubieran accedido a su ministerio, y diferentes categorías jerárquicas, según sus

⁵ Poeta y autor dramático indio, vivió en el siglo V, uno de los máximos representantes de la literatura en lengua sánscrita.

⁶ Según Bhavnani, la institución de las *maharis* data del s. II a.C. (*The dance in India*, Bombay, 1970).

⁷ En *La bayadera*, Nikia baila en honor de Gamsati y Solor durante la ceremonia de sus desposorios.

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

funciones. Algunas eran hijas de *devadasis* que heredaban el oficio de sus madres y eran educadas desde la infancia para ejercerlo. Otras eran muchachas procedentes de familias ajena al templo, seleccionadas en su infancia atendiendo a determinados signos sobrenaturales que las señalaban como destinadas a ser bailarinas sagradas, o al menos como aptas para esta profesión; en general, procedían de las castas menos acomodadas, por lo que sus padres no tenían reparos en desprenderse de ellas, ya que ello suponía para la niña alcanzar una posición privilegiada en la escala social (una ocasión única de escapar a los estrechos límites de la propia casta) y conllevaba ventajas para la familia; además, por supuesto, de tener un alto valor religioso. Por último, un tercer grupo estaba formado por mujeres que habían ingresado en el templo por su propia voluntad. Es de suponer que este grupo sería muy minoritario, dado que las *devadasis* debían ser formadas en el ejercicio de la danza desde la infancia, como en Occidente lo son las bailarinas clásicas. Entre las *devadasis* por voluntad propia se cuentan algunas princesas y reinas, si bien se trata de casos muy excepcionales. La aspirante a *devadasi* era presentada en el templo por otra *devadasi* y aceptada en una ceremonia solemne, cuyos rituales variaban según los santuarios y las épocas. A partir de este momento la *devadasi* era considerada esposa del dios y recibía una educación esmerada en la que, además de danza, aprendía música, así como a leer y escribir, y se familiarizaba con la poesía, la literatura, la religión, etc., con lo que alcanzaba un nivel cultural muy superior al medio, sobre todo entre las mujeres. Según algunos autores⁸, entre los siglos IX y XI algunas *devadasis* habrían cultivado la filosofía y redactado obras sobre esta materia. Otro momento importante en su vida era el de su "debut" como bailarina sagrada, tras años de arduo aprendizaje. La *devadasi*, al ser cónyuge de la divinidad, no podía contraer matrimonio. Al parecer, en ciertos períodos históricos y según los santuarios a cuyo servicio se hallaban, las *devadasis* estaban obligadas a guardar la castidad. La tradición pretende que las *devadasis* habrían experimentado una "caída" análoga a las de sus ancestros, las apsaras. En un principio, las *devadasis* habrían debido hacer voto de castidad estricto, siendo su misión deleitar exclusivamente a su esposo el dios; en una segunda etapa, habrían sido autorizadas (o acaso obligadas...) a mantener relaciones sexuales con sacerdotes y nobles de las castas superiores, las de los brahmanes y los guerreros; por último, se habrían entregado a los peregrinos y visitantes del templo, en un acto de prostitución sagrada al servicio de la divinidad, pues los ingresos obtenidos de dicha actividad estaban destinados al dios. Los factores que llevaron a las *devadasis* a ejercer la prostitución - si no de manera general, si en determinados templos - tienen su origen en circunstancias sociales (las *devadasis* dependían de los sacerdotes y eran protegidas por los príncipes, por lo cual no era difícil que acaba-

⁸ Bhavnani, Enakshi: *The dance in India*, Bombay, 1970.

ran convirtiéndose en hetairas) e históricas (el puritanismo introducido por los ingleses durante el periodo colonial llevó a la prohibición de la danza en los santuarios y dejó sin ocupación a miles de mujeres que acabaron convirtiéndose en prostitutas). En el ámbito puramente religioso, el culto sivaita, de carácter más o menos "dionisiaco" y orgiástico, y el hinduismo tántrico, con su mística de la sexualidad, habrían favorecido la práctica de la prostitución sagrada y hecho que las *devadasis* fueran también instruidas en el arte de la seducción y de ciertas refinadas prácticas eróticas. También la necesidad de proveer al templo de nuevas *devadasis* habría favorecido la relajación del voto de castidad: al convertirse las *devadasis* en madres, garantizaban la continuidad de su oficio en las mejores condiciones, pues sus hijas heredaban la profesión y los hijos varones se convertían en servidores del templo en calidad de músicos, cantantes, etc. Los hijos de las *devadasis* eran considerados legítimos y gozaban de un régimen hereditario propio, en el que los bienes heredados de la madre difunta (a menudo las *devadasis* llegaban a reunir un considerable patrimonio) eran repartidos a partes iguales entre todos los herederos⁹. Alcanzada una determinada edad, la *devadasi* podía retirarse e incluso unirse en una especie de matrimonio no oficial a un músico u otro servidor del templo. Pese a ello, no dejaba de formar parte de una comunidad "matriarcal" gobernada por un consejo de bailarinas sagradas.

Lo cierto es que en s. XIX la institución de las *devadasis* comienza a caer en el desprecio. A las sospechas acerca de la "moralidad" de las bailarinas sagradas en materia sexual, se unió la "secularización" de parte de las *devadasis* de menor rango, de las cuales unas entraron al servicio de las cortes, mientras que otras, de categoría infima, empezaron a bailar en las calles y en bodas y otras festividades de las castas inferiores, todo lo cual contribuyó a su decadencia¹⁰.

⁹ A diferencia de lo que sucedía en el derecho indio tradicional, donde era el mayor de los varones quien heredaba todos los bienes.

¹⁰ De hecho estas bailarinas profanas nunca fueron *devadasis* en sentido estricto, simplemente usurparon esta denominación. En la actualidad el término *devadasi* se ha degradado hasta relacionarse frecuentemente con fenómenos como la pedofilia y la trata de blancas mezcladas con la superstición, al margen de todo verdadero significado religioso y artístico. Según UNICEF cada año unas 10.000 niñas de la casta de los intocables son vendidas por sus padres a proxenetas a fin de que ejerzan la "prostitución sagrada". Impropiamente, se las llama *devadasis*. Muchas de ellas acaban como meretrices en los nada sacros burdeles de grandes ciudades indias como Bombay, donde un tercio de las prostitutas declara serlo por un voto religioso.

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

La genealogía de la bayadera

Pese al temprano conocimiento de la institución de las *devadasis* en Europa, las bayaderas no alcanzarán una cierta popularidad como motivo literario hasta los últimos años de la Ilustración y los primeros del Romanticismo, es decir, en los años en torno a 1800. El enorme interés despertado por la India en el siglo XV decae a partir del periplo de Magallanes y Elcano y no se reaviva hasta finales del siglo XVIII. En este "redescubrimiento" del subcontinente indostánico, se dan la mano los afanes científicos de la ya declinante Ilustración y el naciente anhelo romántico de hallar en culturas exóticas y arcaicas los orígenes prístinos de la civilización occidental, dos tendencias de hecho contradictorias que, sin embargo, en el caso que nos ocupa se aúnan en fructífera armonía. En los primeros años del siglo XIX científicos como Bopp o los hermanos Schlegel ponen las bases de la lingüística moderna. El descubrimiento del origen común de las lenguas germánicas, iranias, itálicas, eslavas y griega y su parentesco con algunas de la India y, en particular, con el sánscrito, hace que el prestigio de éste, y de toda la cultura india, alcance en Europa unas cotas hasta entonces desconocidas. Las obras clásicas de la literatura india, y en particular hindú, se traducen a los idiomas europeos y se difunden en círculos científicos y artísticos, entonces todavía no radicalmente separados como en nuestros días.

Y con la lengua, la literatura y la religión de la India llegan a Occidente también las bayaderas, primero como motivo literario, más tarde incluso como *devadasis* de carne y hueso. La seducción que la figura de la bayadera había de ejercer a lo largo del siglo siguiente sobre la fantasía de los artistas europeos era inevitable. La bayadera, junto al pintoresquismo y al arcaísmo de una cultura exótica, aunaba en sí rasgos contradictorios que le otorgaban un perfil trágico, configuración muy cara al espíritu romántico¹¹. Por una parte, se veía en ella a la sacerdotisa, a la figura "sagrada", conocedora de los arcanos de una religión misteriosa y profunda, con poderes mágicos¹², casi una diosa y, por lo tanto, un ser dotado de poderes redentores. Por otra, la bayadera es la amante sensual y carnal, sabia en las técnicas del amor físico, la danzaria seductora; es decir, el pecado en su forma más atractiva. Pureza mística y pecado carnal, espiritualidad y sensualidad, dignidad sacerdotal y degradación prostitularia se encuentran y funden en su arte de danzaria. La bayadera es la síntesis de los ideales dolorosamente contradictorios del Romanticismo, ella encarna el deseo de alcanzar los cielos y la vertiginosa atracción de los abismos. No es extraño pues que acabara por convertirse en personaje de ballet y en protagonista de una de las obras culminantes de esta arte. Sin em-

¹¹ Ronald John Wiley (*A century of Russian Ballet. Documents and eyewitness Accounts, 1810-1910*, Oxford, 1990) define acertadamente a la bayadera como medio geisha, medio vestal.

¹² En la religiosidad popular india la devadasi está considerada como portadora de buena fortuna.

bargo, el camino que había de llevar desde las primeras bayaderas prerrománticas hasta *La bayadera* de Petipa, Khudekov y Minkus habría de ser bastante largo: duraría 80 años, desde 1797 hasta 1877.

La primera manifestación artística europea importante referida a las *devadasis* es la balada de Goethe titulada *Der Gott und die Bajadere*, del año 1797, surgida al calor de las primeras traducciones de los clásicos indios al inglés y al alemán. En la balada de Goethe, un dios, encarnado en un peregrino, llega a la morada de una bayadera, con la que pasa una noche de amor. A la mañana siguiente la muchacha lo encuentra muerto a su lado. El cadáver es llevado a la pira, la joven lo sigue desesperada, pues lo ama y lo considera su esposo; pero los sacerdotes le recuerdan que es "sólo" una bayadera y que no está obligada a lanzarse a la pira como si fuera una viuda. Ella, sin embargo, lo hace. El dios la premia elevándola en sus brazos hacia el cielo. El poema concluye con una especie de moraleja que, traducida al español, rezá más o menos así: "la divinidad se alegra del arrepentimiento de los pecadores; los inmortales alzan al cielo con brazos ardientes a sus hijos perdidos". El poema de Goethe tuvo una influencia decisiva en la configuración de la bayadera como motivo literario y fijó algunos de los rasgos que habían de serle propios a lo largo de todo el periodo romántico:

- 1- La bayadera es un personaje de moral trágicamente ambigua.
- 2- Pierde a su amante.
- 3- Es capaz de experimentar un amor incondicional.
- 4- Tiene un carácter heroico, generoso y abnegado, que no retrocede ante la muerte.
- 5- Sólo por medio de ésta consigue alcanzar la realización plena (y la sublimación) de su pasión amorosa.
- 6- Los amores con una bayadera son peligrosos y pueden tener consecuencias nefastas para el amante.
- 7- Los sacerdotes son personajes crueles y despiadados.

No puede afirmarse que *Der Gott und die Bajadere* haya sido un modelo para Khudekov y Petipa a la hora de escribir el libreto y realizar la coreografía de *La bayadera*, pero sí que seguía siendo un punto de referencia importante, el referente "clásico", para todo lo referido a bailarinas indias.

En el teatro musical romántico el tema de la sacerdotisa india aparece ya en 1815, en *Die Bajaderen*, ballet del coreógrafo francés Jean-Pierre Aumer, con música del austriaco Adalbert Gyrowetz, estrenado en el Teatro de la Corte de Viena, en 1815¹³.

¹³ Le Noal, Philippe (ed.): *Dictionnaire de la Danse*, Paris?, 1999.

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

Algo más tarde pasa a la ópera con *Il paria* (Venecia, 1826), con música de Michele Carafa y libreto de Gaetano Rossi, a la que seguiría otra ópera de igual título (estrenada en Nápoles, en 1829), con música debida a Gaetano Donizetti¹⁴ y libreto de Domenico Gilardoni, basado en el drama homónimo de Casimir Delavigne, del año 1821¹⁵. En *Il paria* de Donizetti, la heroína no es una bayadera, sino una sacerdotisa no bailarina, Neala, hija del brahmán Akebare y amante, en secreto, del joven caudillo Idamore, enemigo acérrimo de aquél. Al comenzar la acción, Idamore regresa vencedor de la guerra contra los portugueses. La llegada del paria Zarete, su padre, complica las cosas. Henchido de rencor contra los brahmanes, que asesinaron a su mujer y madre de Idamore, Zarete obliga a éste a jurar que abandonará a Neala. El brahmán, que por supuesto ignora el origen "intocable" del héroe, ha dispuesto dispensar a Neala de su voto de castidad como sacerdotisa y conceder al caudillo la mano de la muchacha. Idamore, sorprendido por este gesto amistoso de su enemigo y obligado a decidirse entre la fidelidad a su padre y el amor a Neala, revela a ésta su origen paria. La sacerdotisa lo acepta y promete acompañarle en su huida con Zarete después de la boda. Durante la ceremonia en el templo, aparece Zarete, que no conoce los propósitos de Neala y se cree traicionado por Idamore. Cuando los brahmanes van a matar al viejo paria por haber profanado el santuario, Idamore se interpone y lo defiende, con lo que se hace público su origen impuro. A pesar de las súplicas de Neala, padre e hijo son inmolados por Akebare.

Desde luego, el argumento de *Il paria* no tiene demasiado que ver con la balada de Goethe. Tampoco parece demasiado probable que haya tenido influencia directa sobre *La bayadera* de Petipa¹⁶, con la que sin embargo guarda semejanzas indudables. En la ópera de Donizzetti no hay bayaderas, Neala pertenece a un estrato social superior, el de los brahmanes, y, en consecuencia, lleva una vida de pureza que la libra de toda "mancha". Su actitud decidida y su rechazo de la convención social, en cambio, la acercan a la bayadera goethiana. Sus amores secretos y su subordinación a un brahmán son circunstancias que coinciden, en lo fundamental, con las de Nikia. El personaje de

¹⁴ Steiner-Isenmann, Robert: *Donizetti*, Berna, 1982.

¹⁵ *Il paria* había de ser no sólo fuente de inspiración para toda una serie de ballets "de bayaderas", sino también una cantera de la que se servirían los libretistas de óperas como *Norma* (*Il paria* comienza con la frase *In questa a te sacra antica selva* cantada por el coro a las puertas de un templo en medio de un bosque sagrado), *I puritani* y, sobre todo, *Aida*.

¹⁶ A pesar de contar con un reparto encabezado por estrellas del *belcanto* de la época, como Rubini y Lablache, *Il paria* fue retirada del repertorio del Teatro San Carlo tras pocas representaciones. Posteriormente Donizetti reemplazó parte de la música en *Anna Bolena*. Una posible influencia sobre el ballet de Petipa es más plausible por la vía indirecta que representa la segunda versión operística de este motivo, nos referimos a *El paria* de Moniuszko, ópera estrenada en Varsovia, entonces parte del Imperio Ruso, en 1869.

Idamore, con su indecisión y sus dudas acerca de lo que debe hacer, preanuncia la figura de Solor. El interés de *Il paria* en el contexto que nos ocupa reside sobre todo en el hecho de que esta obra establece un “puente” entre la temática india y los dramas “de sacerdotisas”, al estilo de *La vestal* o *Norma*, al tiempo que introduce en el drama “indio” elementos que ya serán inseparables de él, como el templo, el bosque sagrado, las figuras del brahmán y el guerrero (cada uno con su cortejo), los amores clandestinos, las tensiones y conflictos entre castas y, sobre todo, la atmósfera tenebrosa en la que la religión adquiere un tinte opresivo.

Apenas un año más tarde del estreno de *Il paria*, el poema de Goethe, tras ser objeto de una adaptación libérrima, es empleado como argumento de la ópera-ballet *Le dieu et la bayadère ou la courtisane amoureuse*, con libreto de Scribe, música de Aubert y coreografía de Filippo Taglioni, estrenada en París en 1830, con Marie Taglioni en el papel protagonista¹⁷. Se trata de una obra ciertamente curiosa, una ópera en la que el papel titular, el de la bayadera Zoloé, es mudo y está encomendado a una bailarina. Hoy en día resulta difícil hacerse una idea de cómo serían en escena los numerosos y largos diálogos sostenidos entre esta bayadera, por medio de mimica y danza, y los demás personajes, que le responden cantando. Théophile Gautier consideró a esta bayadera como muy poco india (según el poeta, Marie Taglioni sería *la bayadère très peu indoue de l'Opéra*)¹⁸, si bien ello no fue óbice para que la figura de la bayadera y su intérprete alcanzaran una inmensa popularidad.

En el primer acto los personajes se dan cita, cómo no, a las puertas del templo. El malvado juez Olifour está enamorado de la bayadera Zoloé, que por supuesto, no lo ama. De quien si se prenda, siendo correspondida, es de un misterioso forastero, que en el libreto lleva la enigmática denominación de “*l'inconnu*” (papel protagonista masculino, interpretado por un tenor). De repente, llegan los soldados del gran visir y anuncian que éste ha puesto precio a la cabeza de un sedicioso extranjero, que no es otro que “el desconocido”, quien explica a Zoloé que su culpa consiste en haberse rebelado contra la tiranía. La bayadera le ofrece refugio en su casa. Allí, en un divertimento en el que se combinan cuplés cantados y variaciones danzadas, el desconocido despierta en broma los celos de Zoloé cortejando a su amiga, la bayadera Ninka, quien por lealtad hacia Zoloé se retira prudentemente. El desconocido y Zoloé, al fin solos, se declaran su amor mutuo, pero entonces llama a la puerta Olifour, que viene acompañado de los soldados. Zoloé oculta al desconocido en una cámara secreta. Los guar-

¹⁷ Dahlhaus, Carl: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München, 1986. Koegler, Horst: *Friedrichs Ballettlexikon*, Velver bei Hannover, 1972. Bremser, Martha (ed.): *International Dictionary of Ballet*, Detroit, 1993. Le Noal, Philippe (ed.): *Dictionnaire de la Danse*, Paris?, 1999. Cohen Selma Jeanne: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford, 1998. Scribe, Eugène: *Théâtre, Plan de la Tour*, 1984.

¹⁸ Gautier, Théophile: *Caprices et Zigzags*, Paris 1852.

días conminan a Zoloé a entregar al fugitivo; al no conseguirlo, erigen una hoguera en la que la bayadera deberá morir en lugar del reo. Mientras la joven es sometida a martirio aparece, como *deus ex machina*, el desconocido, que resulta ser nada menos que el dios Brahma. La divinidad libera a Zoloé, y la lleva al paraíso celeste, que se abre al fondo del escenario.

También aquí, como en la balada de Goethe, se produce un malentendido con respecto a la posición social de las bayaderas, que aparecen como pertenecientes a una clase "depravada", misera (Zoloé vive en una cabaña y no tiene comida que ofrecer a su huésped) y sometida a la opresión de los poderosos; pero, a pesar de todo, generosas y leales, en brutal contraste con los personajes de mayor rango social. *Et ce n'est qu'une bayadère*, dice el desconocido admirado, cada vez que Zoloé tiene un gesto de nobleza. Los ecos evangélicos, igual que en Goethe, la sombra de Juana de Arco y las connotaciones políticas y de crítica social contenidas en la pieza son evidentes. De hecho, el situar la acción en un oriente mítico puede haber respondido a una doble estrategia, por medio de la cual los autores se evitaban problemas con la censura, merced a la distancia y la irreabilidad del ambiente escogido; y se aprovechaban, con fines más o menos comerciales, del título del entre tanto celeberrimo poema de Goethe.

Al margen de estas circunstancias *Le dieu et la bayadère* introduce nuevos elementos que se incorporarán al mito. En primer lugar, el del doble triángulo amoroso: Olifour, Zoloé y el desconocido forman el primer triángulo; Ninka (de quien la Nikia de Petipa tomará el nombre), Zoloé y el desconocido forman el segundo, si bien en este caso el coqueteo entre Ninka y el galán no va en serio, es sólo un juego. Esta estructura se mantiene en *La bayadera*, donde Nikia es codiciada por dos hombres (Solor y el brahmán) y Solor por dos mujeres (Nikia y Gamsati). También la aparición en escena de un paraíso ultraterreno es un rasgo compartido por ambas obras. Las últimas palabras de Brahma, dirigidas a Zoloé, dan la clave de lo que será parte del sentido más hondo de *La bayadera*: *Que ton amour se purifie au sein de la divinité! Tu me donnais ta vie, mois l'immortalité!* El amor humano se sublima por medio de la muerte y halla su realización plena en el amor divino. Esta idea, que aquí todavía aparece cargada de moralina (como también ocurría en Goethe) y como elemento casi marginal, se convertirá en núcleo filosófico del ballet de Petipa, en el que alcanzará una dimensión a un tiempo mística y existencial.¹⁹

¹⁹ Si bien no pertenece al núcleo de obras dramático-musicales de tema indio, debemos aquí hacer mención de *La péri*, un ballet compuesto por Friedrich Burgmüller y coreografiado por Coralli, según un libreto de Gautier, y estrenado por Carlotta Grisi y Lucien Petipa en 1843. *La péri* contiene motivos que habían de pasar, muy probablemente de forma inmediata a *La bayadera*, y concretamente al pasaje que constituye su médula, el "acto de las sombras": Ahmed, el protagonista masculino de *La péri*, bajo los efectos del opio, se traslada en sueños a una región paradisiaca, en la que encuentra a las peris, hadas de la

Muy poco después de su estreno, la ópera-ballet de Auber y Scribe sería reelaborada por el maestro de ballet francés André Jean-Jacques Deshayes, quien en 1831 presentó en Viena un ballet bajo el título de *La bayadère*, con música de Aubert arreglada para la ocasión. A continuación serían nada menos que Joseph Mazillier y Arthur Saint-Léon quienes explotaran el filón de las bayaderas. El primero lo haría en París con *Le diable amoureux*, ballet del año 1840, con música de Benoit y Reber y libreto de Vernois de Saint George, en cuyo cuarto acto la diablesa Urielle se metamorfosaría en bayadera. Saint-Léon, por su parte, estrenaría *Lia, la bayadère* en el Teatro San Carlo de Lisboa, en 1854.²⁰ Cronológicamente a mitad de camino entre las bayaderas de Mazillier y Saint-Léon se sitúa un ballet titulado *L'almee*²¹, estrenado en Broadway en 1847 por el coreógrafo francés Hyppolyte George Monplaisir (pseudónimo de Hyppolyte George Sornet: Burdeos, 1821 - Besana, 1877). En la pieza de Monplaisir, inspirada en *La Péri* de Coralli, el sultán Nadhir está enamorado de una mujer, Haydée, a la que sólo ha visto en sueños. Se da aquí pues una situación semejante a la que encontramos nuevamente en los dos últimos actos de *La bayadéra*, en los que Solor aparece enamorado del espectro de Nikia. Precisamente en una de las escenas de carácter onírico de *L'almee* encontramos *un pas de bayadères*.

A este alud de bayaderas se sumaría en 1858 *Sacountala*, un ballet con coreografía de Lucien Petipa, música del crítico y compositor Ernest Reyer y libreto de Gautier. Esta nueva obra coreográfica estaba basada en el drama homónimo del poeta indio Kalidasa, quien en el siglo VI había reelaborado un tema mítico proveniente del *Mahabarata*. Sin duda, la elección de este argumento tuvo que ver con la difusión alcanzada en Francia tanto por el *Mahabarata* como por la obra de Kalidasa, gracias a las traducciones realizadas por Antoine de Chézy y publicadas en la década de 1820. También en esta ocasión la conexión con la India se hace por medio de la literatura y la filología alemanas: Chézy fue corresponsal de Goethe y estuvo en estrecho contacto con los hermanos Schlegel²²; Gautier, por su parte, fue traductor de Goethe al francés.

mitología persa, que bajan del cielo. También en la sublimación mística del amor humano coinciden ambos ballets. Al parecer, el propio Marius Petipa habría llegado a bailar el papel de Ahmed, lo que establecería un vínculo directo entre ambas obras (Koegler, Horst: *Friedrichs Ballettlexikon*, Velver bei Hannover, 1972. Bremser, Martha (ed.): *International Dictionary of Ballet*, Detroit, 1993. Le Noal, Philippe (ed.): *Dictionnaire de la Danse*, Paris?, 1999. Cohen Selma Jeanne: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford, 1998. Rebling, Eberhard: *Marius Petipa, Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, Wilhelmshaven, 1987).

²⁰ Le Noal, Philippe (ed.): *Dictionnaire de la Danse*, Paris?, 1999. Bremser, Martha (ed.): *International Dictionary of Ballet*, Detroit, 1993.

²¹ Cohen, Selma Jeanne: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford, 1998. D'Amico, Silvio (ed.): *Encyclopédie dello Spettacolo*, Roma, 1961.

²² Por medio de Friedrich von Schlegel conoció Chézy a la que había de convertirse en su esposa, la periodista y escritora Wilhelmine von Klenke (más conocida como Helmine von Chézy), autora del libreto

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

En el drama de Kalidasa²³, el rey Dusyanta llega durante una cacería a un bosque sagrado habitado por ascetas. Allí encuentra a una muchacha que riega las plantas con el agua de un cántaro. Es Sakuntala, hija de un asceta y de una apsara e hija adoptiva del brahmán del lugar. Dusyanta se enamora de ella inmediatamente. Sakuntala corresponde a su amor y ambos se unen en una especie de matrimonio no formal, pero socialmente sancionado. Al día siguiente de su unión, Dusyanta parte hacia su palacio, no sin antes haber regalado a Sakuntala un anillo y haberle prometido enviar a buscarla al cabo de algunos días. Pasa el tiempo y los enviados de Dusyanta no llegan, por lo que Sakuntala decide marchar a la corte. De manera involuntaria, ofende a uno de los ascetas, quien la maldice a ser olvidada por Dusyanta. Las amigas de la muchacha oyen la maldición y ruegan al brahmán que la levante. El maleficio es irreversible, pero el brahmán accede a suavizarlo: si Sakuntala muestra el anillo a Dusyanta, éste la recordará²⁴. En la corte, el rey es incapaz de reconocer a la muchacha, la ha olvidado y ha olvidado haberse casado con ella. Cuando Sakuntala busca el anillo, descubre que lo ha perdido en el Ganges mientras hacia una ofrenda. Así pues, debe abandonar la corte. Poco después un pescador halla el anillo en el vientre de un pescado. La alhaja llega a manos de Dusyanta, quien de pronto recuerda a Sakuntala. Pero ésta ha desaparecido y no se la halla por ninguna parte. Pasa el tiempo y Dusyanta se consuela pintando un retrato de la amada. El dios Indra le encomienda luchar contra los demonios. A su regreso de la lucha, Dusyanta hace alto en la montaña sagrada de Hemakuta, donde, gracias a la intervención de las apsaras, Sakuntala ha hallado refugio entre los ascetas. Dusyanta reencuentra a Sakuntala y conoce al hijo que ésta ha tenido de él en su única noche de amor. Tras la reconciliación los amantes se despiden de los ascetas y se preparan para regresar a la corte.

Del drama de Kalidasa surgen unos cuantos motivos que se incorporarán al "género", si se nos permite tal expresión, de las bayaderas, y en particular a *La bayadera* de Marius Petipa, si bien llegarán a ésta acaso no por vía directa, sino tal vez a través de la *Sakuntala* de Théophile Gautier y Lucien Petipa: como Dusyanta, Solor pertenece a la casta de los guerreros y es un cazador; el motivo de la muchacha con el cántaro de agua reaparece en el ballet de Marius Petipa en la escena del encuentro de Solor y Nikia y en forma de paso a tres en el segundo acto; también el cesto de flores, que en *Sakuntala* se cae de las manos de las amigas de la protagonista como señal de mal augurio en el momento en que ésta es maldecida, reaparece en *La bayadera* durante la danza de Nikia antes de su muerte, en el segundo acto, igualmente con connotaciones

de la ópera *Euryanthe* de Weber y del drama *Rosamunde Königin von Zypern*, para el que Schubert compuso la célebre música incidental.

²³ Kalidasa: *Sakuntala*, Zürich, 2004.

²⁴ Las semejanzas con *La bella durmiente* salta a la vista.

negativas. Es seguro que Marius Petipa no conoció el drama de Kalidasa en su versión original, sino sólo mediante la versión coreográfica de su hermano Lucien, como bien demuestra cierto pasaje del manuscrito de *La bayadera*, en el que, refiriéndose a la escena del acto primero en que Gamsati muestra a Nikia el retrato de Solor, Marius Petipa escribe: "Sé que entre los hindúes no había retratos, pero me permito este anacronismo para hacer más comprensible el argumento"²⁵. Lo que no concuerda en absoluto con la realidad: en el acto sexto del drama de Kalidasa, Dusyanta pinta un retrato de Sakuntala y luego, para evitar las envidias, lo esconde de las miradas de las demás mujeres de palacio.

Otras obras que pueden ser consideradas como antecedentes de *La bayadera* son los ballets *La Devadasy* y *Brahma* (Scala, Milán, respectivamente 1866 y 1869)²⁶, ambos del ya mencionado Monplaisir, ahora afincado en Italia, y del compositor Constantino Dall'Argine. *Brahma* se mantuvo en repertorio en Italia durante más de tres décadas, fue representada con gran éxito en el Teatro Colón de Buenos Aires, en San Petersburgo y en París y tuvo como intérpretes a tres de las más grandes divas internacionales del momento, Claudina Cuchi, Carlota Brianza y Virginia Zucchi. El argumento de este ballet era una adaptación de *Le dieu et la bayadère* en la versión de Scribe. Su protagonista es una sacerdotisa india convertida en bailarina callejera. Al igual que ocurre en *La bayadera*, en el segundo acto se celebra una fiesta para celebrar los espousales de la hija del virrey con el amado de la protagonista. Durante los festejos, ésta baila ante los huéspedes una danza dolorosa llevando en las manos un cesto con flores²⁷.

El drama de Delavigne, que había inspirado las óperas de Carafa y Donizetti tituladas *El paria*, es rescatado del olvido nuevamente en 1869, año en que Stanislaw Moniuszko estrena en Varsovia su ópera del mismo título, (la única de tema no polaco de este compositor eminentemente nacionalista), esta vez con libreto de Jan Konstanty Checinski y algunas diferencias en el argumento²⁸.

También Johann Strauss hijo cedió a la seducción de las bayaderas. Su aportación al "género" es bastante más modesta que la de otros artistas de su tiempo: en 1871 estrenó una polka titulada *Die bajadere* (Op. 351), compuesta a partir de temas tomados de su opereta *Índigo y los cuarenta ladrones*.

²⁵ En Rebling, Eberhard: *Marius Petipa, Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, Wilhelmshaven, 1987.

²⁶ D'Amico, Silvio (ed.): *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1961.

²⁷ Giannandrea Poesio : "Der Choreograph und die Tempeltänzerin" (en: Bayerisches Staatsballett: *La Bayadère. Programmheft*, München, 1998).

²⁸ Dahlhaus, Carl: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München, 1986.

El mito clásico como fuente

Pero por abrumador que sea el número de precedentes que *La bayadera* tiene en el teatro musical europeo de tema más o menos indostánico, no son éstos los únicos pilares en que se apoya el argumento de esta obra. También el mito y la tradición literaria grecolatinas tienen un peso nada desdeñable.

En 1868 Marius Petipa había coreografiado el ballet de la ópera *Orphée et Eurydice* de Gluck²⁹. El mito de Orfeo, difundido en numerosas versiones, sobre todo en la debida a Ovidio y contenida en el libro décimo de sus *Metamorfosis*, ha sido, incluso hasta nuestros días, uno de los temas favoritos del teatro musical europeo desde Monteverdi. Los paralelismos entre la historia de Orfeo y Euridice y el argumento de *La bayadera* son indiscutibles. En el mito clásico, la driade Euridice, esposa de Orfeo, despierta involuntariamente una incontenible pasión amorosa en Aristeo, quien se lanza a perseguirla. En su huida, Euridice tropieza con una serpiente, cuya mordedura le ocasiona la muerte. Orfeo, inconsolable por la muerte de su amada, desciende al reino de las sombras, el mundo de los muertos en el que reinan Plutón y Proserpina. Gracias a su canto, logra conmover a los dioses infernales, quienes le permiten regresar con Euridice al mundo de los vivos, a condición de que, en el camino de vuelta, renuncie a contemplar a su amada. Pero Orfeo, incapaz de resistir la tentación, se vuelve para ver si Euridice le sigue, con lo que la ninfa desaparece para siempre en el mundo subterráneo. Llegado a la tierra, Orfeo muere despedazado por las ménades. Al margen de las complejas relaciones simbólicas entre *La bayadera* y el mito de Orfeo, que aquí no podemos analizar, debemos señalar el paralelismo de las figuras (Brahmán-Aristeo, Euridice-Nikia, Solor-Orfeo) y del argumento:

- 1) Enamoramiento de Aristeo-Brahmán
- 2) Rechazo de Euridice-Nikia
- 3) Persecución, en *La bayadera* figurada, en el mito material.
- 4) Huida de la protagonista (en el mito, real; en el ballet, figurada), que concluye con la mortal picadura de la serpiente.
- 5) Viaje de Orfeo-Solor al reino de las sombras para encontrarse con la amada.
- 6) Retorno de Orfeo-Solor en solitario.
- 7) Muerte violenta del héroe.

²⁹ Rebling, Eberhard: *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse, Dokumente, Erinnerungen*, Wilhelmshaven, 1987.

Otro motivo de la antigüedad clásica relacionado con la visión de ultratumba de Solor se halla en la elegia séptima del libro cuarto de Propertino, un poema que se abre con la lapidaria y proverbial frase *Sunt aliquid manes*. El poeta yace en su lecho, sumido en un estado de sopor previo al sueño, solitario y dolorido por la muerte de su amada Cynthia, cuando se le aparece el espectro de ésta, que lo llena de reproches por su inconstancia e infidelidad. Las circunstancias en las que Cynthia se aparece a Propertino coinciden con las del comienzo del tercer acto de *La bayadera*, en particular en las versiones revisadas por los autores en 1884 y en 1900, ya que en la versión de 1877 Solor ni fuma opio ni está todo el tiempo solo en su aposento, pues es visitado brevemente por Gamsati. Los sentimientos de culpa del poeta son fácilmente extrapolables a Solor. En la elegia de Propertino se habla del reciente funeral de Cynthia, que ha sido incinerada, un uso común a la Roma antigua y a la India, pero totalmente ajeno al medio cultural en que se creó *La bayadera*. Desde luego, en el ballet no sabemos qué ha ocurrido con el cadáver de Nikia, pero es indudable que, como el de Cynthia, ha sido incinerado en una pira. Asimismo, los nombres de ambas heroínas guardan una curiosa semejanza fonética, pues en latín clásico la *c* se pronuncia como *k*. También el ambiente fantasmagórico de la elegia de Propertino coincide en lo fundamental con la atmósfera del acto tercero de *La bayadera*. Tanto Propertino refiriéndose al espectro de Cynthia, como Ovidio al nombrar a Eurídice, emplean el término latino *umbra*, sombra, habitual en la literatura clásica romana para referirse a los muertos y al mundo de ultratumba. En este sentido, es significativo el hecho de que el acto tercero de *La bayadera* transcurra en un más allá al que se da el nombre de "reino de las sombras"³⁰. Relacionar a *La bayadera* con Propertino sería demasiado arriesgado si no contáramos

³⁰ Wera Krasnowskaja y Gunhild Schüller („Petipa“ en Dahlhaus, Carl: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München, 1986) señalan escenas de las siguientes obras como precedentes del “acto de las sombras”:

1- *Robin des bois ou Les trois balles*, ballet de François Castil-Blaze estrenado en París en 1824 y basado en la ópera *Der Freischütz* de Weber.

2- *La huérfaña Teolindo o El espíritu del valle*, ballet de Arthur Saint-Léon con música de Cesare Pugni, estrenado en San Petersburgo en 1862 e inspirado en la ópera *Le lutin de la vallée*, con música de Eugène Gautier, libreto de Jules-Edouard Aboise de Pujol y Michel Carré, estrenada en París en 1853.

Según los mismos autores la escena inicial del acto, con el descenso de las sombras repitiendo intempestivamente una *arabesque penchée* está basada en una ilustración de Gustavo Doré para la edición de 1861 de *La divina Comedia* (y en concreto para el Purgatorio) de Dante. Según otros (p. ej. Bayerisches Staatsballett: *La Bayadère. Programmheft*, München, 1998, que se apoya en el testimonio de la primera intérprete del papel de Nikia, la bailarina Jekaterina Vazem) la ilustración corresponde al Paraíso. En la obra de Doré abundan las ilustraciones que pueden haber servido de fuente directa o indirecta a la escena en cuestión.

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

con un interesante testimonio del compositor Mijail Mijailovich Ivanov (1849-1927)³¹. En un artículo necrológico publicado en 1910 con motivo del fallecimiento de Petipa³², Ivanov recordaba su colaboración con el maestro marsellés en la realización del ballet *La vestal*, estrenado en 1888, cuya música le había sido encomendada, mientras que Petipa se hacía cargo de la coreografía y Serguei Khudekov³³ del libreto. Según Ivanov, la labor de Khudekov fue de enorme valor, pues no se limitó a proporcionar un argumento, sino que también contribuyó a la configuración coreográfica de la pieza y, gracias a sus conocimientos en materia de estética y arqueología, así como a su competencia teatral, hizo aportes decisivos para la conformación general de la obra. Según Ivanov, Khudekov era un erudito de amplísima cultura y habría velado por la escrupulosidad histórica de la ambientación. Ivanov llega a afirmar que el conocimiento que Khudekov tenía de la cultura romana antigua era tan grande que superaba al de los catedráticos de historia, un dato que otorga verosimilitud a una posible relación entre *La bayadera* y la elegía de Propacio. En todo caso, lo que deja claro el artículo de Ivanov es que el papel del libretista de ballet ha sido a menudo subestimado, al menos en el caso de Khudekov. Así, sus afirmaciones sobre la labor de éste en la creación de *La vestal*, podrían también valer para *La bayadera*. Incluso en el rigor "etnológico" con el que se diseñaron los decorados y el vestuario para la reposición del ballet en 1899 podrían deberse a la mano de Khudekov. Así, según el *Journal de Saint Petersbourg* del 28 de enero de 1899³⁴, escenografía y trajes estarían inspirados en ilustraciones publicadas por las revistas inglesas *Graphic* e *Illustrated News* con motivo de una visita del príncipe de Gales a la India.

³¹ Otra fuente de inspiración para el título del tercer acto podría ser el *Ballet des ombres* Op. 2 de Hector Berlioz. También aquí hay que tener en cuenta la posibilidad de diversas influencias cruzadas y/o convergentes.

³² En el periódico *Novoe vremya*, edición del 12 de julio de 1910. Parte del artículo aparece reproducido en Wiley, Ronald John: *A century of Russian Ballet. Documents and eyewitness Accounts, 1810-1910*, Oxford, 1990.

³³ Serguei Khudekov (18-1927), crítico y libretista de ballet (*La bayadera*, *La hija del faraón*, *La vestal*), periodista, durante décadas editor de la *Gaceta de San Petersburgo* y autor de una *Historia de la danza* en cuatro volúmenes aparecidos en San Petersburgo entre 1913 y 1918 (Wiley, Ronald John: *A century of Russian Ballet. Documents and eyewitness Accounts, 1810-1910*, Oxford, 1990. Cohen, Selma Jeanne: *International Encyclopedia of Dance*, Oxford, 1998).

³⁴ Wiley, Ronald John: *A century of Russian Ballet. Documents and eyewitness Accounts, 1810-1910*, Oxford, 1990.

El relato de un viajero

Desde luego, las fuentes en que pudieron beber Petipa y Khudekov no son sólo la tradición grecolatina y la balada de Goethe y sus secuelas teatrales. También las noticias proporcionadas por contemporáneos que visitaron la India fueron, seguramente, una cantera nada desdeñable. Una de las más interesantes es la obra del jurista Louis Jacolliot (1837-1890)³⁵, escritor hoy casi totalmente olvidado³⁶, magistrado en las posesiones francesas de la India y una personalidad verdaderamente polifacética: orientalista, historiador, clarividente y duro crítico del colonialismo inglés, autor de libros sobre esoterismo, investigador de fenómenos paranormales, alcanzó notable fama con sus relatos de viajes por el Asia, así como con sus novelas de aventuras de ambiente exótico, y terminó sus días en Francia, como alcalde de Saint Thibault des Vignes. Su prestigio por lo que respecta a la danza india fue suficiente para que Raoul Charbonnel lo cite como una autoridad en la materia en el capítulo dedicado al baile en la India de su libro *La danse. Comment on dansait, comment on danse*, un manual de historia de la danza publicado en París en la última década del siglo XIX. Tal prestigio de Jacolliot en el campo de la danza se basa en su *Voyage au pays de bayadères*, un libro aparecido en París, como muy tarde, en 1873, es decir cuatro años antes de *La bayadera* petersburguesa.

El libro de Jacolliot es un reportaje de viajes bastante típico de su época. La descripción de las bayaderas y sus danzas ocupa, naturalmente, el grueso del texto. Insertada a modo de ejemplo de las condiciones de vida de las bailarinas sagradas, el autor introduce el relato de la aventura vivida por un joven francés en la India. Esta anécdota produce en el lector la impresión de estar ante una interpolación, ante un elemento extraño en el cuerpo del libro. Las protestas de veracidad del autor y su insistencia en limitarse a reproducir lo oido de boca del protagonista, más que convencer hacen pensar en un viejo recurso narrativo, típico de los cuentos orientales. Por si esto no bastara para levantar sospechas, la historia está redactada en forma de novela, con abundantes diálogos y descripciones saturadas de recursos literarios. Resumida, la historia es como sigue:

Un joven francés de familia acomodada se instala en la India, donde se dedica al *dolce far niente*, “enervado” por la voluptuosidad de los trópicos. Durante una velada en casa de unos amigos asiste a la danza de unas bayaderas. Una de ellas, una muchacha de quince años, sobresale por su belleza. El joven francés consigue, de modo más o menos clandestino, entablar conversación con la bailarina. La joven es propiedad del

³⁵ Joseph, Jean-Yves y Letourneau, Matthieu “Louis Jacolliot” en <http://www.romandaventures.info/auteurs/france/jacolliot/JACOLLIOT.htm>

³⁶ No nos consta que sus obras hayan sido vueltas a editar desde el siglo XIX.

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

templo, sus padres la vendieron a los brahmanes siendo niña y ahora su destino será convertirse en amante de un viejo sacerdote que acabará por prostituirla. El francés, sin sentirse enamorado, pero si fuertemente atraído por la muchacha, decide robársela a los brahmanes. De algún modo lo logra y la bayadera se va a vivir con él. Todos sus amigos le advierten al francés del peligro: los todopoderosos brahmanes no tolerarán que les quite a su bailarina; cuando menos él lo piense, se vengarán de manera atroz. Para asegurarse de que los brahmanes no tengan acceso a su casa, el joven despidió a sus sirvientes hindúes y toma a su servicio sólo musulmanes, no sometidos a la influencia de los sacerdotes. Pasan los días y los brahmanes no hacen nada, al contrario, se muestran afables y amistosos con el francés. Una noche, mientras la pareja duerme, una sombra se acerca desde fuera de la casa a la ventana abierta del aposento y lanza un saco al interior. El joven va a levantarse, pero la bayadera le ordena que no se mueva. Del saco sale silbando un puñado de serpientes. Los amantes pasan el resto de la noche inmóviles, hasta que al amanecer un servidor, advertido por sus voces, los libera de los reptiles. Hecha la denuncia ante el juez inglés del lugar, los brahmanes niegan tener que ver con el asunto. Finalmente la pareja deja el lugar y se instala lejos, en las montañas, donde Jacolliot dice haberlos conocido.

Algunas especulaciones

Que el relato esté inspirado en un hecho real, cosa que no puede descartarse, o que sea producto de la fantasía del autor, importa poco. Lo verdaderamente interesante son ciertos motivos que, con algunas variantes, vuelven a aparecer en *La bayadera*.

En primer lugar nos hallamos con unos brahmanes que no toleran que una bailarina sagrada pase a manos de otro hombre. Pero aún más interesante es el intento de asesinato de la bailarina y su amante utilizando serpientes. Éstas, que sepamos, no aparecen en ninguna de las obras dramático-musicales que puedan ser consideradas como precedentes y fuentes, directas o no, de *La bayadera*.

Por otra parte, el pasaje del segundo acto, en el que Nikia recibe de manos de la sirvienta de Gamsati el cesto de flores en que se oculta la serpiente, es muy problemático desde un punto de vista dramatúrgico. La sirvienta entrega el cesto a Nikia y señala con la mano hacia el lugar, generalmente a la derecha del escenario, en que se encuentran Solor y Gamsati. De hecho, este gesto resulta bastante ambiguo. En principio se supone que ha indicado que las flores son un regalo de Solor para Nikia. Ahora bien, ¿tiene esto sentido? ¿Provienen las flores en verdad de Solor y la serpiente ha sido luego introducida por la esclava? Si es así, el regalo de Solor resulta totalmente incongruente con la circunstancia, pues ha abandonado a Nikia para prometerse a Gamsati y

no le conviene despertar los celos de su prometida y las iras del rajá honrando en público a su antigua amante. Si el regalo no es de él, si todo es una mentira ¿por qué acepta sin protestar que lo comprometan de ese modo? La falta de congruencia es evidente, la escena tiene algo que no acaba de convencer... El gesto de la esclava, por otra parte, parece indicar mucho más el punto al que deben ir las flores, que el punto del que provienen. Así, éstas estarían destinadas a Solor, y tal vez a Gamsati, lo que resulta mucho más lógico, pues ellos son los homenajeados, los que celebran su compromiso. Kirill Melnikov, un notable intérprete actual del papel de Solor y un muy buen conocedor de *La bayadera*, nos comentaba que él siempre, de manera intuitiva, había tenido la sensación, a causa de la mimica de la esclava y de la actitud de Nikia, de que el cesto no era *de* sino *para* Solor. La historia contada por Jacolliot podría quizás ayudarnos a desentrañar este pequeño misterio.

Dada la notable popularidad de que gozaron los libros del autor francés y de que su *Voyage* es una de las pocas obras de la época dedicadas de manera casi monográfica a las bayaderas (con toda probabilidad la única en francés, la lengua de Petipa y de la intelectualidad rusa), no sería nada inverosímil que hubiera llegado a manos de Petipa o de Khudekov y que hubiera servido, en parte, para inspirar el argumento del ballet. En ese caso, con buena lógica, las flores y la serpiente serían para Solor y procederían del brahmán. Ello se correspondería bien con la psicología de este personaje y sería congruente con su destino trágicamente adverso: la danza de Nikia con el cesto sería algo así como un "aria de locura", causada por el dolor, y no una expresión de alegría por el regalo recibido (pensemos en *Giselle*...). Su muerte sería entonces un accidente provocado por el sacerdote en un intento de desembarazarse del rival. La tragedia sería todavía mayor. Incluso el hecho de que el brahmán tenga un antídoto preparado resulta algo sospechoso... ¿Hubo un "protoargumento" que finalmente fue modificado, pero del que quedaron huellas en la versión definitiva del ballet? Es imposible afirmarlo, pero tampoco nos atreveríamos a negarlo rotundamente. Más allá de cualquier especulación, una relación entre el libro de Jacolliot y *La bayadera* parece bastante plausible.

De bailarina a símbolo

Por muchos que sean los precedentes que hayan servido de cantera a *La bayadera*, este ballet no puede explicarse sólo por medio de genealogías literarias, influencias estéticas, motivos repetidos y detalles argumentales tomados de aquí y allá. Si bien una aproximación histórica es tan útil para la comprensión cabal de su sentido intrínseco como imprescindible para la valoración de su significado en un contexto cultural am-

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

plio, obras como la que nos ocupa exigen ser abordadas también desde otras perspectivas muy diferentes. Estamos ante una obra al mismo tiempo demasiado unitaria y compleja para poder ser reducida a un mosaico de temas de procedencia heterogénea. *La bayadera*, como se pone de manifiesto incluso en el examen más somero de sus orígenes, es una obra de complejidad extrema, comparable, en el ámbito de la danza escénica, a lo que serían, en el de la lirica, ciertas óperas como *La flauta mágica* o como *Parsifal*. No conocemos ninguna otra pieza que sea una síntesis tan lograda de ballet dramático (por ejemplo la escena del encuentro de Nikia con Gamsati) y de danza abstracta (el acto de las sombras) en sus formas más radicales. Tampoco nos resulta fácil mencionar otro ballet que ejerza sobre sus espectadores e intérpretes una fascinación tan tenaz y virulenta. ¿Y cómo explicar el muy tardío pero imparable éxito de *La bayadera* en los escenarios de medio mundo en las últimas décadas?

Para acercarnos a la esencia de *La bayadera* debemos recurrir, una vez más, a Théophile Gautier. El filósofo, pintor, poeta, novelista, crítico, periodista y dramaturgo, que todo esto fue, manifestó su interés por las bayaderas no solamente como autor del libreto de *Sacountala*. En su volumen titulado *Caprices et Zigzags*, publicado en París en 1852, se halla un texto dedicado a las bailarinas indias bajo el título de *Les bayadères*. En él Gautier describe la impresión que le produjo la danza de un grupo de *devadasis* que visitó París durante una gira por Europa. De hecho, el texto no tiene mayor importancia ni por lo que hace a su contribución al conocimiento "científico" en Europa de las *devadasis*, ni porque aporte elementos argumentales que hubieran de hallar ecos en *La bayadera* u otros ballets de ambiente oriental. Sin embargo, es fundamental por lo que hace a la "invención" del personaje, imaginario, de la bayadera a partir de *devadasis* de carne y hueso pasadas por el tamiz de una fantasía romántica; y también por la manera en que alrededor de la bailarina sagrada se crea una atmósfera - ejercicio en el que Gautier fue maestro insuperado - mitica y modélicamente "india" que había de determinar el concepto que la cultura europea se hiciera de las bailarinas sagradas.

En realidad, el texto de Gautier no hace sino seguir, ampliar y pulir la tradición iniciada por Goethe, pero apoyándose en la experiencia "material" de haber asistido personalmente a la danza de las *devadasis*. Como bien dice Edward Said respecto al orientalismo europeo del siglo XIX, "Oriente es menos un lugar que un *topos*, un conjunto de referencias, un cúmulo de características"³⁷. Para Gautier las *devadasis* son, por encima de todo, un estímulo para la imaginación y la materia prima con la que el artista puede trabajar libremente, sin las cortapisas que conlleva tomar como objeto

³⁷ Said, Edward: *Orientalism*, New York: 1978. *Orientalismo*, Madrid, 1990, Traducción de María Luisa Fuentes.

del arte elementos de una realidad prosaica, por cercana y demasiado bien conocida. Ya en 1800 decía Friedrich von Schlegel que "es en Oriente donde debemos buscar el romanticismo más elevado"³⁸. Es decir, que nos hallamos ante un espacio mitico, un escenario simbólico con toda una serie de elementos que, allende las apariencias, tienen un significado profundo que sólo puede ser aprehendido de manera cabal mediante la intuición y la emoción. Así, las bayaderas y su mundo se convierten en un medio en el que el artista romántico explora y proyecta su propio inconsciente. Desde luego, existe el riesgo de que una aproximación racionalista a estos motivos conduzca a no ver en ellos más que una pesada tramoya decorativa de colorido exótico. La expresión literaria (la palabra, el "logos") es en sí misma poco apropiada para captar y transmitir conceptos a los que bien se podría denominar inefables. El mismo Gautier ejemplifica este conflicto y reconoce, de manera implícita, la fuerza del tópico al comienzo de su ensayo:

*Le seul nom de bayadère éveille dans les cerveaux les plus prosaïques et les plus bourgeoises une idée de soleil, de parfum et de beauté (...); l'imagination se met en travail, l'on rêve de pagodes découpées à jour, d'idoles monstrueuses de jade ou de porphyre, de viviers transparents aux rampes de marbre, de chauderries au toit de bambou, de palanquines enveloppés de moustiquaires et d'éléphant blancs chargés de tours vermeilles; l'on sent comme une espèce d'éblouissement lumineux, et l'on voit passer à travers la blonde fumée des cassolets les étranges silhouettes de l'Orient.*³⁹

También es consciente de que su visión de las *devadasis* está condicionada por la propia tradición romántica:

Les jambes fluettes de Mlle. Taglioni soulevant des nuages de mousseline vous reviennent aussi en mémoire, et les nuances de son maillot vous jettent

³⁸ En Said, Edward: *Orientalismo*, Madrid, 1990.

³⁹ Sólo el nombre de la bayadera evoca en los espíritus más prosaicos y burgueses la idea de sol, de perfume y de belleza (...), la imaginación comienza a trabajar: se sueña con pagodas que se recortan a la luz, ídolos monstruosos de jade o de pórfido, peceras transparentes con rampas de mármol, invernáculos con techo de bambú, palanquines envueltos en mosquiteros y blancos elefantes cargados de torres rojas; se siente una especie de deslumbramiento luminoso y, veladas por el dorado humo de los pebeteros, discurren las extrañas siluetas de Oriente. Traducción de Julio Andrade Malde

No se ha logrado hallar sentido a la frase: *viviers transparents aux rampes de marbre*, a pesar de haber formulado diversas consultas; en consecuencia, se ha optado por la traducción literal. Tampoco ha sido posible encontrar la palabra *chauderie* en diversos diccionarios franceses. Dentro del contexto, parece razonable traducirla como se ha hecho. (N. de T.)

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

*dans des rêves de même couleur. – La bayadère très-peu indoue de l'Opéra se mêle malgré vous à la devadasi de Pondichery ou de Chandernagor.*⁴⁰

Mientras espera la aparición de las *devadasis* el autor no ignora que su posición es, ante todo, la de un soñador:

*Nous n'étions séparé d'un des rêves de notre vie, d'une de nos dernières illusions poétiques, que par une simple porte, et nous éprouvions une singulière émotion, mêlée d'attente et d'anxiété.*⁴¹

Ello no es óbice para que Gautier se entregue a su ensueño y contribuya con su reportaje a la perpetuación del mito. Por el contrario, lo hace de manera plenamente consciente. Su descripción de la fisonomía y el atuendo de la *devadasi* Amani, la estrella del grupo, la *dangereuse prêtresse*, antes del comienzo de la danza se abre con estas palabras:

*Amani peut avoir dix-huit ans, sa peau ressemble, pour la couleur, à un bronze florentin; - une nuance olivâtre et dorée à la fois, très chaude et très douce...*⁴²

Y se extiende, en el mismo tono, a lo largo de más de tres páginas impresas. Así:

Les yeux, ils sont d'une beauté et d'un brillant incomparables. – On dirait deux soleils de jais roulant sur de cieux de cristal; c'est une transparence, une limpidité, un éclat onctueux et velouté, une langueur extatique et voluptueuse dont on ne peut se faire une idée; toute la vie de la figure semble s'être réfugiée dans ces yeux miraculeux; le reste de la face est immobile comme une masque de bronze, un vague sourire entr'ouvre seulement un

⁴⁰ Recordáis también las frágiles piernas de la Sra. Taglioni levantando nubes de muselina y los matizes de su *maillot* os sumergen en sueños del mismo color.-Aunque no lo queráis, la bayadera, muy poco hindú, de la Ópera se mezcla con la *devadasi* de Pondichery o de Chandernagor. Traducción de Julio Andrade Malde

⁴¹ Una simple puerta nos separa de uno de los sueños de nuestra vida, de una de nuestras últimas ilusiones poéticas, y experimentamos una singular emoción, mezclada de expectación y de ansiedad. Traducción de Julio Andrade Malde

⁴² Amani debe tener unos dieciocho años; su piel parece, por el color, un bronce florentino; -un matiz oliváceo y dorado a la vez, muy cálido y muy dulce. Traducción de Julio Andrade Malde

peu les lèvres, et fait respirer toute cette quiétude (...) Amani (...) a l'air d'une statue de la Mélancolie personifiée.⁴³

Curiosamente, la descripción de la danza apenas ocupa una cuarta parte del texto. En la visión de Gautier el baile de las *devadasis* está dominado por dos disposiciones animicas, la melancolía y la voluptuosidad. Al final de la función, celebrada en una casa privada y de la que el narrador ha sido el único espectador, las *devadasis* se retiran tan hierática y silenciosamente como han llegado. Pero en la imaginación de Gautier siguieron danzando largo tiempo: Amani fue el "modelo" del que se serviría para crear la fantástica figura de la princesa egipcia, protagonista del cuento *Le pied de la momie*. Importa poco que Amani y sus compañeras fueran tal como las describe Gautier, lo fundamental es que sirvieron de vehículo y de alimento a un concepto, fueron el catalizador de un estado de ánimo. Las bailarinas, y por supuesto también las bayaderas, son para Gautier lo que las drogas para Baudelaire: la llave que abre la puerta de regiones inexploradas del propio ser más allá del yo consciente, son la vía de acceso a una realidad superior. Desde luego, no fue Gautier el único en recurrir a las bayaderas como vehículo de sus inquietudes erótico-místicas, ni el único en dejar testimonio del paso de Amani por París. También Gérard de Nerval escribió sobre ella, diciendo que su danza era como "*le chant de la reine de Saba, Balkis, attendant l'arrivée tardive de l'oiseau Hud-Hue, messager des amours*"⁴⁴ y la tomó como musa de su poema *Erythrea*⁴⁵:

*Colonne de Saphir, d'arabesques brodée.
Reparais! Les Ramiers pleurent, cherchant leur nid :
Et, de son pied d'azur à ton front de granit
Se déroule à longs plis la pourpre de Judée!
Si tu vois Bénarès sur son fleuve accoudée
Prends ton arc, et revêts ton corset d'or bruni:
Car voici le Vautour, volant sur Patant
Et de papillons blancs la Mer est inondée.*⁴⁶

⁴³ Los ojos tienen una belleza y un brillo incomparables.- Parecen dos soles de azabache que giran sobre firmamentos de cristal; nadie podría forjarse una idea de su transparencia, su limpidez, su brillo untuoso y aterciopelado, su languidez extática y voluptuosa; toda la vivacidad del semblante parece haberse refugiado en esos ojos milagrosos; el resto de la cara permanece inmóvil como una máscara de bronce; únicamente, una vaga sonrisa entreabre un poco los labios y hace que palpite toda esta quietud (...) Amani (...) parece la imagen personificada de la Melancolia. Traducción de Julio Andrade Malde

⁴⁴ El canto de la reina de Saba, Balkis, aguardando la llegada tardía del pájaro "Hud-Hue", mensajero de los amores. Traducción de Julio Andrade Malde

⁴⁵ Gérard de Nerval: *Oeuvres*, Paris, 1986

⁴⁶ Columna de zafiro, de arabescos bordada.

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

La causa de este entusiasmo en medio de un romanticismo efervescente es fácil de adivinar: la danza, sea el ballet clásico europeo, sea el baile ritual de las *devadasis*, tiene la facultad de expresar lo inexpresable mediante palabras, es un arte que habla de las imágenes profundas del inconsciente en su propia lengua, las revela de forma inmediata, las enlaza con el mundo exterior y les permite salir a la superficie saltando por encima de los estrechos muros del yo racional⁴⁷. En el caso de la *devadasi* Amani, su destino personal contribuyó a alimentar la leyenda de las bailarinas sagradas. Tras finalizar su gira, Amani no regresó nunca a la India, se quedó en Europa, donde la fortuna no la acompañó por mucho tiempo. No muchos años más tarde, aún joven, se suicidó, ahorcándose, en Londres⁴⁸. Su muerte la salvó de olvido definitivo, tal vez porque corroboraba el mito trágico de las bayaderas.

Algunas conclusiones provisionales

A pesar de la difusión alcanzada por las bayaderas en el arte del Romanticismo y de su sorprendente retorno a la vida en numerosas puestas en escenas del ballet de Petipa, la información sobre los orígenes de esta obra capital escasea y es algo confu-

La torcaz busca el nido y llorando aletea.
¡En largos pliegues cae la púrpura judea
De tu frente en granito a su planta azulada!
Tu arco empuña y reviste la coraza dorada
De Benarés la imagen cuando en el río veas:
Desde el cielo el buitre sobre Patant planea
Y de albas mariposas la mar se halla sembrada

Traducción de Julio Andrade Malde

Estos versos son las dos cuartetas del soneto *Erythréa*, un poema casi imposible de traducir. Primero porque el propio autor realizó tres versiones diferentes del mismo; segundo, porque se han escrito varios libros tratando de esclarecer su significado. No hay que olvidar que Nerval está considerado como el precursor del surrealismo. La rima defectuosa del penúltimo verso es corregida en otra versión modificando el nombre de la ciudad: Patani. Es posible incluso que la presente grafía se deba a un error de transcripción. (N. de T.)

⁴⁷ No podemos pasar por alto el hecho de que, apenas dos años después del estreno en San Petersburgo de *La bayadera*, la rusa Elena Blavatsky emprende su viaje a la India, decisivo en el desarrollo del movimiento teosófico que tanta influencia tendría sobre el arte ruso en las décadas posteriores y en particular sobre compositores como Scriabin y Ciurlionis. Son conocidos los vínculos de Blavatsky con el espiritismo, el chamanismo y otras prácticas esotéricas destinadas a establecer contacto con el más allá y en particular con el mundo de los muertos. Este clima espiritual no es ajeno a *La bayadera*, sobre todo al acto de las sombras. Tampoco se puede olvidar la tradición romántica de uso de drogas (pensemos en Baudelaire) para alcanzar estados alucinatorios comparables al de Solor en el acto de las sombras.

⁴⁸ Guest, Ivor: *The romantic ballet in Paris*, London 1980.

sa. Este tipo de déficit es bastante frecuente en el campo del ballet clásico, y particularmente agudo en el caso de *La bayadera*. Los diccionarios especializados no dedican demasiado espacio a esta cuestión, mientras que las notas contenidas en los programas de mano suelen ser contradictorias y no siempre fiables. En el presente artículo hemos intentado un primer acercamiento a la que podría denominarse "prehistoria" de *La bayadera*, a los orígenes de su argumento, a sus posibles fuentes y precedentes. Somos conscientes de que una investigación más detallada revelaría, probablemente, un número mayor, acaso mucho mayor, de obras dramático-musicales y literarias relacionadas con *La bayadera*. También sería recomendable no pasar por alto el estudio de motivos pictóricos y escultóricos que pudieran haber inspirado al coreógrafo y al libretista. A este respecto, hemos mencionado la influencia de Gustave Doré (1832-1883) sobre la entrada de las sombras en el acto tercero. Sería interesante buscar en otros artistas plásticos, como Füssli (1741-1825), los pintores orientalistas, etc. motivos iconográficos semejantes. Y por supuesto no debería faltar un análisis coreográfico, sin olvidar un estudio serio y sin prejuicios de la injustamente vituperada partitura de Minkus, algo que, según las informaciones de que disponemos, todavía no ha sido realizado.

Lo expuesto hasta aquí nos permite formular, de modo muy provvisorio, las siguientes conclusiones:

- *La bayadera* de Petipa, Minkus y Khudekov es la obra culminante de algo que casi podríamos denominar un subgénero del teatro musical europeo del romanticismo: los dramas de bayaderas.
- El origen inmediato de estos dramas, que poseen una estructura argumental y unos personajes característicos, se encuentra en la balada de Goethe *Der Gott und die Bajadere*.
- En los dramas de bayaderas se combinan libremente elementos procedentes de la indología erudita con otros surgidos de la fantasía creadora de coreógrafos, compositores y libretistas.
- La figura de la bayadera es pues un producto de la cultura europea creado a partir de una "materia prima" oriental (las *devadasis*) manipulada y reelaborada por los artistas románticos.
- En la larga cadena de dramas, óperas y ballets de tema indio producidos a lo largo del siglo XIX, los libretistas renuncian a cualquier pretensión de "originalidad" individual. En vez de ello, reelaboran siempre unos mismos temas.
- En este sentido *La bayadera* puede ser considerada como la coronación de una labor artística colectiva verificada en multitud de ensayos anteriores.
- El ballet de Petipa se sitúa de pleno en esta tradición y la enriquece incorporando elementos procedentes de la literatura clásica grecolatina (mito de Orfeo

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

y Euridice, la elegia *Sunt aliquid manes* de Propertino) y de la literatura de viajes contemporánea (*Voyage au pays des bayadères* de Jacolliot).

- El papel del libretista Serguei Khudekov en el argumento y acaso en la estructura coreográfica de *La bayadera* puede haber sido de bastante más peso de lo sospechado hasta el presente.
- Las circunstancias histórico-culturales y la genealogía de la obra, materia central del presente artículo, no explican la esencia y el significado de *La bayadera* en su totalidad, sino sólo una parte de ellos. Un estudio más completo y profundo de esta obra deberá tener en cuenta necesariamente los aspectos psicológicos, simbólicos y filosóficos que la conforman.

Apéndice:
Tabla cronológica

Título	Género	Autores	Lugar	Año
Mito de la danza de Siva	Mito	Tradicional	India	
Mito de Orfeo y Euridice	Mito	Tradicional (Publio Ovidio Nasón entre otros)	Grecia Roma	
<i>Sunt aliquid manes</i>	Poema (elegia)	Sextus Propertius	Roma	Entre el 24 y el 16 a. C.
<i>Sakuntala</i>	Drama	Kalidasa	India	s. VI d. C.
<i>Il Milionne</i>	Relato de viajes	Marco Polo	Venecia	s. XIII
<i>Der Gott und die Bajadere</i>	Poema (balada)	Johann Wolfgang von Goethe	Weimar	1797
<i>Die Bajaderen</i>	Ballet	Jean-Pierre Aumer (coreografía), Adalbert Gyrowetz (música)	Viena	1815
<i>Le paria</i>	Drama	Casimire Delavigne	París	1821
<i>Robin des bois ou Les trois balles</i>	Ballet	François Castil-Blaze (música y libreto?)	París	1824
<i>Il paria</i>	Ópera	Gaetano Rossi (libreto), Michele Carafa (música)	Venecia	1826
<i>Il paria</i>	Ópera	Domenico Gilardoni (libreto), Gaetano Donizetti (música)	Nápoles	1829
<i>Le dieu et la bayadère ou la courtisane amoureuse</i>	Ópera-ballet	Eugène Scribe (libreto), Filippo Taglioni (coreografía), Daniel-François-Esprit Auber (música)	París	1830
<i>La bayadère</i>	Ballet	Eugène Scribe (libreto), André Jean-Jacques Deshayes (coreografía), Daniel-François-Esprit Auber (música)	Viena	1831
<i>Le diable amoureux</i>	Ballet	Jules Henri Vernois de Saint George (libreto), Joseph Mazillier (coreografía), Benoit y Reber (música)	París	1840
<i>La péri</i>	Ballet	Jean Coralli (coreografía), Théophile Gautier	París	1843

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes

		(libreto) Friedrich Burgmüller (música).		
<i>L'almee</i>	Ballet	Hippolyte George Monplaisir (coreografía)	Nueva York	1847
<i>Les bayadères, en Caprices et Zigzags</i>	Ensayo	Théophile Gautier	Paris	1852
<i>Lia, la bayadère</i>	Ballet	Arthur Saint-Léon (coreografía),	Lisboa	1854
<i>Erythrea, en Les chimères</i>	Poema (soneto)	Gérard de Nerval	Paris	1854
<i>Sacountala</i>	Ballet	Lucien Petipa (coreografía), Ernest Reyer (música), Hippolyte Gautier (libreto)	París	1858
<i>La huérfana Teolindo o El espíritu del valle</i>	Ballet	Arthur Saint-Léon (coreografía), Cesare Pugni (música)	San Petersburgo	1862
<i>La Devadasy</i>	Ballet	Hippolyte George Monplaisir (coreografía) Costantino Dall'Argine (música)	Milán	1866
<i>Brahma</i>	Ballet	Hippolyte George Monplaisir (coreografía) Costantino Dall'Argine (música)	Milán	1869
<i>El paria</i>	Ópera	Stanislaw Moniuszko (música) Jan Konstanty Checinski (libreto)	Varsovia	1869
<i>Voyage au pays de bayadères</i>	Relato de viajes / ¿Novela?	Louis Jacoliot	Paris	1873
<i>Bayaderka (La bayadéra)</i>	Ballet	Serguei Sergueievich Khudekov (Libreto), Marius Petipa (coreografía), Ludwig Minkus (música)	San Petersburgo	1877



Bayaderas, ilustración de Weld Taylor, mediados del siglo XIX

La bayadera: algunos apuntes en torno a su origen y a sus precedentes



La devadasi Amani en una escultura de Jean Auguste Barre, 1838.

Abstract

This article explores the cultural and literary sources for the figure of "La Bayadère". Premiered in 1877 at St. Petersbourg, this ballet remained as a secondary work within traditional classic repertoire until the 1980's when it achieved a previously unknown popularity. From a postcolonial point of view, the author analyses the components present in the Western imagination in the construction of the Bayadère's character.

SOBRE EL SUELO/ BAJO TIERRA

JAIME CONDE-SALAZAR

En el relato de la historia tradicional y oficial de la danza, hay un edificio que permanece (estratégicamente) invisible. En dicho relato se habla de evoluciones, de reacciones, de rupturas, de técnicas, de héroes y heroínas capaces de afirmar el transcurso lineal del tiempo, de maestros, de influencias, de herencias etc. Pero rara vez se habla de la máquina en la que ocurren todos esos sucesos, es decir, del teatro. El teatro permanece como algo dado, que excede el objeto de la historia. En otras palabras, nunca se formula la pregunta ¿cómo es que alguien entra en una sala oscura, se sienta y espera a que algo suceda más allá, lejos y separado de su propio cuerpo?. Puestos a pensar mal (siempre con la intención de acertar, claro está) se puede sospechar que hablar del teatro que produce la danza podría poner en jaque no sólo los argumentos empleados en el relato oficial de la historia sino incluso al propio sujeto que ha concebido la posibilidad misma de algo como la "historia de la Danza". Pero no es este el problema del que me quiero ocupar ahora. Lo que me pone en situación de contar esta historia aquí es el hecho de que el proyecto de las piezas distinguidas de La Ribot ha generado una serie de arquitecturas que han hecho visible un teatro en el que las condiciones de la historia han sido alteradas de forma radical. Lo que propongo aquí es hacer un recorrido por los edificios que La Ribot ha construido a lo largo de poco más de diez años y, al tiempo, observar cómo los argumentos lineales de la historia oficial de la danza han sido sustituidos por una especie de feliz celebración de la desaparición, por una serie de actos vivos de la memoria.

Para ello comenzaré por el principio, es decir, por el suelo.

La caída

En 1983 Anna Teresa de Keersmaeker puso en escena una caída.

Aunque antes había habido otras, esta caída fue recibida como una especie de manifiesto que, de alguna manera, certificaba la ruina contenida en el teatro para ballet. Según cuenta la crítica, parece que a algunos este suceso les pilló por sorpresa y que incluso llegaron a asustarse al ver cómo las chicas de Rosas se desplomaban. Sin embar-

go, esta caída era algo que se veía venir desde hacía mucho tiempo: Anna Teresa de Keersmaeker no hizo más que completar una secuencia que se había iniciado bastantes años atrás. Podemos decir que la primera evidencia clara de que en el ballet había una caída implícita llegó en 1911 cuando Nizhinski, transformado en el espectro de la rosa saltó por la ventana dejando a Tamara Karsavina entregada en su sillón a sus complacientes ensueños erótico-florales. En aquel momento nadie supo muy bien a donde llevaba el celebrado salto. Seguramente, los más avisados sospecharon que al otro lado de la ventana esperaba la calle de la ciudad moderna, aquel exterior absoluto por el que, como ha señalado Ramsay Burt, Nizhinski acostumbraba a vagar en plan *flaneur* baudelairiano en busca de experiencias visuales¹. Pero como con el salto se acababa el espectáculo, en aquel momento no debió de quedar claro qué es lo que pasaba al otro lado de aquel umbral. Para ver el golpe contra la acera hubo que esperar hasta 1964. Aquel año Fred Herko, componente del mítico primer grupo que tomó clases de composición con Robert Dunn en el estudio de Merce Cunningham, se lanza por una ventana y da a parar contra el suelo de la neoyorkina Cornelia Street. Nizhinski saltó por la ventana, Herko se estampó contra la acera. El americano completó lo que el ruso había iniciado. Sin duda, la secuencia era reveladora: a aquellos que saltaban por los aires, por mucha técnica que pusieran en uso, les esperaba el golpe contra el suelo. Y esto hacía fracasar la más importante promesa formulada por el ballet: aunque pareciera lo contrario, los cuerpos en escena pesaban tanto como los del patio de butacas.

Pensado como una gran máquina para producir ilusiones visuales totales, el teatro para ballet era capaz de mostrar no sólo imágenes distantes de otros lugares, sino que además podía exhibir los cuerpos que los habitaban, es decir, los cuerpos vivos de los otros. Evidentemente, las estrategias empleadas para producir esa ilusión eran muchas. Pero quizás la más extraordinaria era la que negaba la gravedad: gracias al desarrollo de la técnica de baile y en especial de la técnica del baile sobre puntas, el ballet era capaz de suministrar cuerpos que parecían no pesar, ajenos a las leyes de la gravedad. A diferencia de quienes ocupaban la oscuridad del patio de butacas, willis, cisnes, sifides, espectros, ensueños y demás, parecían no necesitar superficie que las sostuviera. Glissade. Con acariciar el suelo irrelevante de la escena que parecía no sostener nada, bastaba. De esta manera, al mantenerse aparentemente ajenas a las leyes de la naturaleza que invariablemente afectaban a los espectadores, las que aparecían al otro lado del telón eran evidentemente otros, otros cuerpos. Pero, como es lógico, una negación así llevaba implícita la amenaza de una caída. Una caída que, al margen del golpe en si (golpe que a Herko le costó la vida), devolvería el peso a los cuerpos en escena y haría imposible seguir consumiéndolos como personificaciones vivas de lo

¹ BURT, *Alien bodies*, 1998, p.28-9

Sobre el suelo/Bajo tierra

otro. Por esta razón la secuencia iniciada por Nizhinski y experimentada por Herko era un suceso revelador que, llevado al interior de la escena, tenía la capacidad de pronunciar aquello que todos llevaban temiendo demasiado tiempo. Como bien debió sospechar Anna Teresa de Keersmaeker había que saltar y caer para que se hundiera el teatro, para arruinar la economía que desde hacia más de siglo y medio llevaba produciendo cuerpos sin carne para el consumo burgués. Y eso es lo que hizo. Después, para la coreógrafa belga, vinieron los grandes encargos, la institucionalización, el atrincherramiento en las casas de ópera y la entrega a la seducción establecida. Pero Anna Teresa de Keersmaeker dejó entonces aquel teatro arruinado a disposición de quién quisiera mirarlo.

Sobre el suelo

Diez años después La Ribot inicia su proyecto de Las Piezas Distinguidas repitiendo la caída de las chicas de Rosas. Sin embargo, parece que este encuentro con el suelo tiene en ella un significado distinto: mientras que Anna Teresa de Keersmaeker utilizó la secuencia Nizhinski-Herko a modo de manifiesto, La Ribot al caer inicia una suerte de proyecto arquitectónico. Si a una el gesto le sirve para proclamar la ruina del teatro para ballet, a la otra le sirve para dar a parar contra una estructura de la que era posible deducir todo el edificio que aparecería a medida que el proyecto de Las Piezas Distinguidas se desarrollara. Así que La Ribot se cae insistentemente: en al menos doce de las 34 piezas creadas entre 1993 y 2000, se asiste o bien a una caída o bien a las consecuencias que trae emprender semejante trayecto. Y en esa insistencia, la superficie horizontal a la que dan a parar sus huesos se revela no sólo como una ruina sino como el lugar de la acción viva o, si queremos refugiarnos en la autoridad más eficaz de todas y utilizar el término elegido por Harold Rosenberg para explicar el trabajo de los héroes llamados expresionistas abstractos², el suelo llega a ser una "arena" en la que ella existe y lleva a cabo sus acciones. De esta manera, al caer La Ribot no sólo repetía el gesto que ponía fin a la negación de la gravedad, sino que además desvelaba que el suelo podía llegar a ser una estructura transformadora.

Este descubrimiento se hace evidente en el *Gran Game*, una obra en un principio independiente de Las Piezas Distinguidas pero que tiene unas consecuencias directas en la evolución del proyecto. Hasta 1997, Las Piezas Distinguidas se habían presentando dentro de una estructura espacial convencional: los espectadores sentados en sus butacas esperaban a que las acciones ocurrieran frente a sus ojos. A pesar de que el

² ROSENBERG, "The American Action Painters", *The tradition of the new*, 1959

gesto de desplomarse era muy elocuente y señalaba insistente al suelo como elemento revelador, no dejaba de ser un gesto aislado en el espacio ocupado exclusivamente por la artista. Es precisamente en 1999 con el *Gran Game* cuando el suelo, al convertirse en un tablero de juego, es señalado como campo de acción, como estructura espacial de límites visibles en la que se define la economía del evento. Rodeando todos los lados de aquel tablero y abandonando definitivamente el patio de butacas, los espectadores se situaban en los bordes y al mismo nivel de la superficie marcada para el juego. Desde ahí se asistía a las acciones que los participantes iban ejecutando siguiendo la lógica implacable de las reglas del juego creadas para la ocasión. De esta manera aunque seguía existiendo un umbral que separaba al público de los bailarines, éste venía determinado por las reglas del juego que, como todas las reglas de juego, son arbitrarias e innecesarias. En el *Gran Game* como en cualquier otro juego público hay gente que mira y hay gente que juega y, supuestamente, para pasar de un grupo a otro lo único que hay que hacer es tener ganas de jugar y estar dispuesto a respetar las reglas. El suelo, que hasta entonces había permanecido como una superficie imprecisa, al ser limitado por unos bordes establecidos según unas normas visibles y lógicas, era activado como estructura distinta al teatro tradicional. Sobre este suelo del *Gran Game* el encuentro de los bailarines y quienes iban a verlos sucedía en términos si no de igualdad, sí por lo menos de mutua aceptación y visibilidad correspondida. De alguna manera, la ruina señalada en las caídas de las piezas distinguidas, se convertía en un espacio practicable, en una suerte de cimientos para el edificio que aparecería un año más tarde.

En la llanura

En 2000 se estrena el último bloque del proyecto de Las Piezas Distinguidas con el título de *Still Distinguished*. A diferencia de lo que había sucedido en los dos bloques anteriores (*13 Piezas Distinguidas* (1993) y *Más Distinguidas* (1997)) en los que, como ya he dicho, las piezas aparecían en un espacio teatral más o menos convencional, estas nuevas piezas se presentaron dentro de un edificio aparentemente nuevo que habría sido construido para la ocasión. En realidad se trataba del mismo suelo del *Gran Game* con la diferencia de que en los bordes que separaban jugadores y no jugadores ahora se habían levantado paredes blancas con lo cual esta superficie se convertía en el corazón activo del edificio y en el único lugar posible. Frente a la estructura tradicional y heredada que distribuía el espacio en dos lugares distintos y yuxtapuestos, las nuevas piezas sucedían en un único espacio del que cualquier señal que indicara algún tipo de separación o fragmentación había sido eliminada. Si hasta entonces los espectadores

Sobre el suelo/Bajo tierra

habían permanecido protegidos, instalados en la posición distante propia del patio de butacas, en *Still Distinguished* no cabía esta posibilidad ya que los refugios, los lugares invisibles del poder habían desaparecido. Todos los elementos que generaban el espectáculo, incluidos los cuerpos de los espectadores, estaban a la vista, iluminados por una luz blanca y uniforme. De alguna manera era como si al teatro tradicional se le hubiera extirpado el patio de butacas y el público no hubiera tenido otro remedio que meterse en la escena, que pisar el tablero de juego. Pero tampoco se trataba de un espacio escénico tradicional ya que la oscuridad estratégica había sido sustituida por una claridad implacable. Dentro de aquel espacio de paredes y suelo blanco no quedaba otra que aceptar que todos los participantes estaban presentes y eran totalmente visibles. O dicho de otra manera, que las condiciones eran para todos las mismas y que uno podía ser tanto sujeto como objeto en aquella caja negra transformada en cubo blanco. Pero aquí debemos andar con cuidado: el cubo blanco de La Ribot nada tiene que ver con aquella estructura descrita por Brian O'Doherty como el paradigma espacial ideado por los formalistas estadounidenses para que ocurriera la modernidad³. En aquel cubo blanco (modelo ideal de la galería) en el que la exasperante higiene impedía que en su interior habitara cuerpo alguno, reinaba una suerte de visión total en la que la presencia del cuerpo era sustituida por la pura visión de un ojo absoluto. Nada más lejos de la caja blanca de La Ribot: aunque, en efecto, la claridad del espacio de *Still Distinguished* podía recordar a la de una galería de arte, la visión que allí sucedía no servía para deshacerse del cuerpo sino precisamente para recuperarlo. Por una parte, como ya he dicho, allí dentro todos los cuerpos eran perfectamente visibles. Y, por otra, y quizás esto es lo más interesante, las nuevas piezas para las que se había construido el cubo blanco estaban repletas de citas a las piezas presentadas en los bloques anteriores. Hasta 1997, las piezas se habían ido acumulando de forma lineal, una detrás de otra, tal y como estaba previsto en el proyecto original: cien piezas a lo largo de la vida. Nada hacia pensar que la línea no fuera recta o que a cada novedad no le fuera a seguir otra novedad. Sin embargo, algo esencial cambia con las *Still Distinguished*: tanto los objetos que los espectadores encontraban distribuidos por el suelo blanco de la sala, como muchas de las acciones que La Ribot llevaba a cabo, no eran nuevos del todo. Eran algo así como citas que hacían referencia a las piezas presentadas en los siete años anteriores. La peluca rubia, los trozos de silla de tijera, los carteles de cartón, el taxímetro hueco, la radio, los zapatos verdes, las medias superpuestas, la cinta de papel, las nuevas caídas e incluso el propio cuerpo de La Ribot interrumpían la producción lineal de acciones y marcaban una dirección hacia el pasado, hacia el recuerdo. Era como si las piezas de *Still Distinguished* fueran una actualización o incluso un re-

³ O'DOHERTY, *Inside the White Cube*, 1976

make de las piezas anteriores, de tal manera que el espectador no sólo recibía unas acciones ya resueltas en si mismas sino que cabía la posibilidad de que cada uno las completara haciendo las conexiones, los viajes a los que cada una de las citas daba pie. Así, la caja blanca de La Ribot lejos de ser un continente aseptico a la manera de las fantasías formalistas, era una estructura que acogía a un montón de cuerpos y a los objetos con los que se construían los recuerdos particulares del proyecto de Las Piezas Distinguidas. La caída que no había dejado de señalar insistentemente al suelo, llevaba a una estructura en forma de superficie común, de gran llanura que sostenía de igual manera a los espectadores y a la bailarina y que establecía una nueva economía para el encuentro. Pero había que tener cuidado para no equivocarse: aquel edificio tampoco era nuevo, no era una nueva construcción destinada a salvarnos. El cadáver de Herko sobre Cornelia Street y el cuerpo de La Ribot desplomado insistentemente, probaban que si bien el suelo podía devolver el peso a los cuerpos que allí se adentraban, estos sólo servían para deambular por la ruina que dejan todas las cosas al acabarse, perderse o desaparecer. Esto se hacía evidente al final del espectáculo cuando La Ribot ya se había retirado y la llanura blanca quedaba sembrada de los restos de cada una de las acciones. Entre todos aquellos testigos solo quedaba deambular, y en el paseo recomponer todo lo que se ha perdido.

Bajo tierra

Después de *Still Distinguished* La Ribot deja de componer nuevas piezas distinguidas y parece que el trabajo arquitectónico se convierte en el corazón del proyecto. Lo que comenzó siendo un proceso de acumulación de acciones, a partir de 2000 deviene en un proceso de construcción de edificios cuya función era albergar las acciones ya desaparecidas.

En enero de 2002 se presentaba la instalación *Despliegue* en la galería Soledad Lorenzo de Madrid. Se trataba del primer intento de tratar el proyecto de las piezas distinguidas como un todo y de presentarlas juntas por primera vez. Para acoger semejante empresa, La Ribot construye un edificio enterrado que, perforando el suelo, hacia de la memoria un problema propio de la estructura espacial de la obra.

La instalación estaba compuesta por dos elementos muy sencillos: una pantalla colocada en la pared de la galería; y una proyección sobre el suelo que había sido cubierto para la ocasión con el cartón marrón de embalar que la bailarina suele utilizar. En ambas superficies se mostraba la misma acción pero desde puntos de vista distintos: en la pared se veían las imágenes grabadas por la pequeña cámara que La Ribot llevó en su mano mientras llevaba a cabo la acción; y sobre el suelo se veía la imagen

Sobre el suelo/Bajo tierra

de dicha acción grabada desde el techo del estudio de la bailarina. La tarea que la bailarina realizó en su estudio consistía básicamente en poner sobre un gran cartón los objetos que había utilizado en las treinta y cuatro piezas distinguidas al tiempo que realizaba pequeñas partes de aquellas acciones. Así, mientras que en la pared aparecía la prueba (casi corporal) de que aquello había sucedido, en el suelo se armaba una estructura que daba sentido a toda la obra y a la que me gustaría prestar una atención especial.

Si intentamos analizar los componentes del teatro para ballet, esa máquina inventada durante el primer tercio del s.XIX para la producción de ilusiones visuales del cuerpo del otro, veremos que consta de dos espacios yuxtapuestos y aislados entre sí: escena y sala. En el ballet ningún habitante de la sala atraviesa el proscenio para llegar a la escena o viceversa. Ambos espacios se distribuyen según un eje longitudinal que conecta el ojo del espectador ideal y el punto de fuga de la escena. De esta forma, gracias a la distancia que separa la escena de quien mira es posible la producción de imágenes lejanas del cuerpo y los lugares del otro. Pues bien, se puede decir que la proyección de *Despliegue* subvierte esta estructura haciendo girar 90° el eje del teatro de ballet: la sala o el lugar de la visión ocuparía el espacio que va del techo de la galería al cartón; y la escena sería el espacio virtual que va del techo al suelo del estudio de la bailarina. En esta estructura el espectador perdía el control sobre la imagen ya que el eje de la visión ya no era el de sus ojos sino una línea vertical y perpendicular a su mirada. Con los pies sobre el proscenio, la distancia del teatro para ballet se transformaba en profundidad: lo que había que ver era algo que aparecía en un espacio excavado, en un agujero que perforaba virtualmente el suelo de la galería. El giro del eje visual transformaba el teatro para ballet en algo así como en una arquitectura enterrada, en una especie de cenotafio o pirámide. Sobre la superficie una estructura a modo de marca, de llamada de atención; bajo tierra los objetos que certificaban la desaparición de las piezas. Si se trataba de hacer un ejercicio de memoria, parece que ninguna otra tipología habría sido más adecuada.

Los edificios enterrados son una fantasía que se ha repetido constantemente a lo largo época moderna. Desde Boullée a Eisenmann estas estructuras no han dejado de ensayar visiones y disposiciones de la memoria. Pero, puestos a hacer un pequeño desvío, quizás a quien nos interesa más visitar en esta ocasión es a Hegel cuando en su "Estética" habla de las pirámides:

"En comparación con los edificios en la superficie, semejantes excavaciones parecen ser más tempranas, así que las enormes erecciones por encima del suelo pueden ser tenidas por imitaciones y florecimientos de lo subterráneo. Por eso el excavar no tiene nada que ver con una construcción en positivo sino con la extracción de un negativo."

Y más adelante:

"Tenemos ante nosotros una arquitectura doble, una por encima del suelo, la otra subterránea: laberinto bajo la tierra, vastas y magnificentes excavaciones, pasajes de más de 500 m., salas adornadas con jeroglíficos, todo trabajado con el mayor cuidado."⁴

No tiene demasiado sentido que yo me ponga a hablar del papel del signo arquitectónico en el proyecto de la Estética de Hegel. Sólo quiero utilizar aquí la imagen de las pirámides que el filósofo nos ofrece para mirar a La Ribot. A esa luz, hay dos asuntos que me parecen muy interesantes. Por un lado, la idea de una estructura doble en la que la parte del edificio sobre el suelo es una especie de eco de lo enterrado, hace inevitable pensar en *Despliegue*: en la instalación, el proyector en el techo de la galería genera un espacio en superficie muy parecido al que recoge de la cámara colocada en el estudio de la bailarina generando una estructura doble en la que el lugar que ocupa el espectador parece repetir el lugar que se abre bajo sus pies. Y por otra el asunto del laberinto enterrado. La Ribot va poniendo los objetos de Las Piezas Distinguidas sobre el cartón. Y poco a poco se va construyendo un recorrido cada vez más intrincado y lioso, cada vez más rico... cada vez más laberinto. Por arriba una estructura clara y bajo tierra un laberinto en el que se forma el objeto de la memoria. Y entre los dos el trayecto de una nueva caída.

Hagamos otra visita ahora. En 1974 Denis Hollier en su *Prise de la Concorde* lee a George Bataille. Y al hacerlo vuelve a las pirámides y los laberintos. Entre ambos límites Hollier construye una secuencia que le sirve para explicar en qué consiste la idea bataillana del ser. Para nosotros esta secuencia mostrará un nuevo recorrido vertical, la nueva caída.

Hollier a partir de Bataille propone que el lenguaje, como punto de partida en la formación del ser, es "un laberinto en el que la identidad aparece en escena solo para perderse presentándose a sí misma como una relación, a través de las palabras, con otros seres humanos"⁵. Perdidos en ese laberinto del lenguaje permaneceríamos desorientados hasta que sobreviniera el segundo momento. Entonces aparecería la pirámide, imagen que Hollier emplea para representar la objetualización del sujeto: desde el vértice de la pirámide, es decir, visto desde arriba, el laberinto aparece como una estructura clara en la que no cabe la confusión. La pirámide traería algo así como un

⁴ HEGEL, F., *Aesthetics*. Quoted in Vidler, A., 1992, *The Architectural Uncanny*. MIT Press. Cambridge. P.132

⁵ Both Denis Hollier and Anthony Vidler reflect on the problem of the architectonic sign in Hegel. Hollier's efforts seem to be focused on framing the failure of Hegel's project of considering architecture the metaphor for his inquiries. See: HOLLIER, D. 1989. "The Hegelian Edifice". *Against Architecture*. MIT. Cambridge. Pp. 4-13. On the other hand, Vidler doesn't question Hegel's use of architecture and tries to consider the consequences that this use has in architecture in itself. See VIDLER, A. 1999. "Shifting Ground", *The Architectural Uncanny*. MIT. Cambridge. Pp.116-145

Sobre el suelo/Bajo tierra

momento de estabilidad a través del control visual. Y finalmente volveríamos de nuevo al laberinto:

"El vértice es el lugar del imaginario. Ícaro vuela hacia lo alto, para luego caer de nuevo. Una de las estrategias más sutiles (y traicioneras) del laberinto nos hace creer que es posible salir. La sublimación es una falsa salida que es parte integral de su economía. La pirámide es solo un producto del laberinto mismo, y pertenece profundamente a él". "El vuelo hacia el vértice no es sino una de las rutas del laberinto" en palabras de Bataille.

Laberinto, pirámide, laberinto. Estos tres pasos que propone Hollier, bien podrían ser los impulsos que hacen funcionar *Despliegue*. El primer laberinto estaría sin duda en la colección de las treinta y cuatro piezas distinguidas. Ese corpus, antes de ser utilizado en las últimas fases del proyecto, es un problema en sí mismo en el que se mezclan distintos tiempos, ideas, edificios y puntos de vista. La pirámide aparecería en la propia instalación: la acción que muestra la cámara desde el techo del estudio (repetido por el proyector en la galería) no hace sino convertir el laberinto de las piezas en un problema de extensión. Visto desde arriba y sometido a una economía de reproducción, el trabajo de La Ribot pierde todas las simultaneidades temporales y espaciales, las diferencias etc. y se convierte en una superficie clara en el que cada cosa aparece junto a la otra. Por último, el laberinto vuelve a aparecer en la pared de la galería. Aunque se trate de nuevo de una imagen reproducida, en la pantalla vertical que muestra las imágenes tomadas por la cámara que La Ribot lleva en la mano, reaparece la confusión, la desorientación espacial resultado de los viajes constantes y trabajos esforzados de la bailarina.

Ordenadas así las cosas según estos tres impulsos, el espectador se encuentra con un problema complicado. Si volvemos a la imagen propuesta por Hegel del laberinto enterrado bajo la pirámide, nos daremos cuenta de que sólo La Ribot emprende el vuelo y la caída. Ella es la única que aparece bajo tierra mezclando su cuerpo con las evidencias de las piezas. Mientras tanto, con los pies apoyados en el proscenio, los espectadores se quedan a medio camino sin saber lo que significa caer al agujero, si probar el dolor del golpe. Colocados en el borde, el laberinto no es más que una imagen reproducida y traducida a superficie. De pie sobre el cartón el ejercicio de memoria de La Ribot, aparece como un raro espectáculo de ballet subterráneo: desde el lugar poderoso de la visión cenital, el suceso aparece como algo lejano, algo de lo que el cuerpo del espectador está excluido. El laberinto se convierte sólo en el nombre de un lugar al que no hay posibilidad de llegar, un suelo al que nunca caeremos.

Fosa común

En febrero de 2003 La Ribot estrena *Panoramix* en la Tate Modern de Londres. Se trataba de la última parte del proyecto y del segundo intento de hacer aparecer juntas todas las piezas distinguidas. Pero a diferencia de lo que sucedía en *Despliegue*, en esta ocasión, el proyecto pasaba por crear un suceso vivo. Frente a las imágenes reproducidas de la instalación, *Panoramix* aparecía como un intento de que el ejercicio de memoria de las piezas ocurriera junto a los espectadores en el periodo de tiempo real que resulta de sumar la duración de cada una de las acciones, es decir, en aproximadamente tres horas. Y para ello La Ribot construye un nuevo edificio.

Panoramix ocurría en un espacio que, en un primer momento, podía recordar al de *Still Distinguished*: de nuevo, al entrar en la sala uno se encontraba en una gran superficie cubierta, esta vez, con cartón, iluminada uniformemente y sembrada de objetos. Un vez más, la máquina era un espacio único sin separaciones que pudieran generar una mirada privilegiada y exterior.

Sin embargo, pasado ese primer momento, se hacían evidentes dos diferencias fundamentales que anunciaban que se trataba de un edificio distinto. En primer lugar, las paredes de *Panoramix* tenían una función diferente a las de *Still Distinguished*. Mientras que en el bloque más antiguo, las paredes blancas servían para disolver los elementos verticales preexistentes en la galería o teatro, en *Panoramix* las paredes se habían convertido en una extensión vertical de la superficie de acción. Los objetos que antes solo poblaban el suelo, ahora ocupaban también las paredes haciendo de éstas superficies activas, límites opacos y visibles. El gran paisaje horizontal de *Still* se transformaba en algo así como el fondo de una caja cerrada por sus cuatro costados. Con los pies en ese fondo, los espectadores quedaban eventualmente atrapados en un espacio cúbico sólo abierto por la parte superior.

La segunda diferencia con el espacio del último bloque venía dada por la naturaleza de los objetos que poblaban el suelo y las paredes. Al contrario de lo que ocurría con los objetos de *Still* que, a pesar de estar plagados de citas a las piezas anteriores, seguían siendo promesas de que nuevas piezas iban a aparecer, los objetos de *Panoramix* no eran nuevos y el espectador que conociera las piezas podía identificarlos con facilidad. Todos aquellos restos funcionaban como pruebas de la desaparición por la que ya habían pasado las 34 piezas distinguidas y no como el anuncio de algo nuevo.

La idea de un espacio en forma de caja cerrada en cuyo fondo y paredes aparecían depositados los restos de una acción pasada mezclados con los cuerpos de los espectadores y el de la propia bailarina, remitía una vez más a la idea de cenotafio, de estructura enterrada que albergaba la memoria. Era como si el edificio de *Despliegue* hubiera sido rescatado de la economía propia del video y transformado en un lugar habitado

Sobre el suelo/Bajo tierra

por cuerpos y objetos reales y no por sus simulacros reproducidos. Bajo tierra se formaba un nuevo laberinto vivo resultado del movimiento y la presencia de todos los que habitaban *Panoramix*. Ordenadas así las cosas era muy difícil no pensar en los frescos de la cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida.

Pintados a lo largo de 1798, Goya construye, en torno a uno de los milagros del santo lisboeta, una imagen inquietante que transforma tanto el espacio construido como el cuerpo de los visitantes. Quien entra en la ermita se encuentra con que por encima de su cabeza San Antonio hace resucitar a un asesinado. Desde abajo se ve allá arriba a los espectadores pintados que se agolpan alrededor de una barandilla (también pintada) para asistir al extraordinario suceso. Por detrás de ellos asoma un paisaje rocoso que anuncia que lo que se ve arriba sucede al aire libre. O dicho de otra manera, las rocas pintadas en la cúpula, hacen pensar que si por arriba está el paisaje, tanto los que miramos como la propia ermita estamos bajo tierra, en una especie de sima o gruta. Arriba el aire libre y abajo, de nuevo, lo subterráneo. Y separando ambos espacios la barandilla pintada, ese elemento ilusorio que por una parte comprime el vacío central del edificio y por otro contiene a los espectadores pintados para que no se desplomen por esa especie de chimenea que conecta el exterior con un supuesto mundo bajo tierra. Distribuidos así los espacios cabe preguntarse por nuestro cuerpo, por el cuerpo de quienes visitan la ermita, ¿quiénes somos los que miramos desde abajo hacia ese milagro que sucede en la superficie, al aire libre?

La clave parece estar en el cadáver que recibe el milagro. Los frescos pintados muestran el cuerpo macilento que, apoyado en una especie de banqueta situada en el paisaje rocoso, junta las manos en actitud de oración. En ninguna parte de ese exterior pintado se explica de dónde viene el cadáver. No hay fosas pintadas, ni grutas ni nada que indique dónde descansaba el muerto. Así que no queda otra que sospechar de la única fosa construida, es decir, del espacio en el que se ha transformado la propia ermita. La pista definitiva la da el boceto conservado en la colección Maldonado de Madrid: la imagen muestra el suceso antes de la intervención del Santo. El asesinado, con el cuerpo medio colgando por encima de la barandilla, es arrastrado como si estuviera siendo extraído de la gruta a la que se abre dicha barandilla. Ese agujero es la propia ermita, el lugar que ocupamos los cuerpos aparentemente vivos que miramos desde abajo. Por tanto, si el muerto está siendo extraído de la gruta en la que los frescos han transformado la ermita y nosotros estamos en el fondo de esa gruta, no parece descabellado pensar que los que miramos somos compañeros del muerto. Muertos que, depositados en una suerte de fosa común, asistimos desde el subsuelo al extraordinario suceso de la resurrección.

Pues bien, algo similar podría haber pasado en *Panoramix* con la diferencia de que la parte construida por La Ribot no sería la de la superficie como en el caso de los

frescos de Goya, sino, precisamente la inferior, la subterránea. En el edificio que la bailarina construye, lo visible no serían los que miran desde arriba sino los muertos que andan por abajo. En el fondo de ese cenotafio en forma de caja blanca, los espectadores deambulaban. Y al hacerlo se confundían con otros cuerpos, con los objetos que probaban que las piezas distinguidas habían desaparecido, e incluso con la propia bailarina. En el fondo de esta peculiar sima, todos juntos y mezclados componían una especie de laberinto en el que ocurría la memoria de las piezas y en el que se certificaba la muerte que ya había sobrevenido.

Porque aunque La Ribot volviera a bailar las piezas en aquella ocasión, esta vuelta a la vida, esta especie de revival, de restauración no hacia sino subrayar el tiempo que se había perdido, es decir, la muerte y desaparición que afectan inevitablemente a todas las artes vivas. Dice Peggy Phelan en su famoso y comentado artículo "The ontology of performance" que "la única vida de la performance está en el presente. La acción no puede salvarse, grabarse, documentarse o participar de cualquier otra manera en la circulación de representaciones de la representación: una vez que lo hace se convierte en algo distinto a la acción." Y más adelante "La acción sucede en un tiempo que no volverá a repetirse. Puede repetirse el suceso, pero la propia repetición ya marca la acción como algo diferente. El documento de una acción es entonces un acicate para la memoria, una invitación a que la memoria se haga presente"⁶

Así, llegado el momento de hacer memoria, parece que La Ribot construye su edificio para celebrar esa desaparición que según Peggy Phelan da el ser a toda acción. Lo fascinante del asunto es que al tratarse de un espacio común en el que la bailarina se mezcla en igualdad de condiciones con los restos de las piezas y con los propios espectadores, la celebrada desaparición no es sólo la de una obra de danza, sino la de todas esas presencias que deambulan por el fondo de la caja. Sobre aquel suelo, entonces se habrían desplomado los cuerpos de todos los que miran. Tal y como podría estar probando *Panoramix* la caída anunciada por el salto de Nizhinski no afectaba sólo a los que aparecían en escena sino a todo aquel que entrara en el teatro. Si *Despliegue* había mostrado el límite subterráneo de la caída, *Panoramix* hacia que los espectadores se desplomaran, como hizo Fred Herko, sobre aquel fondo de la caja. Una vez convertidos en muertos como los de San Antonio de la Florida sólo quedaba componer o recomponer la memoria.

La Ribot bien podría haber decidido someter las piezas a una economía de reproducción y crear una versión "oficial" del proyecto que suministrara a la historia de la danza una mercancía fácil de colocar en sus líneas de evolución y que prescindiera de la parte viva y problemática del proyecto. Sin embargo *Panoramix*, al ser un evento, un

⁶ PHELAN, P., 1993, *Unmarked*, Routledge, Londres, p.146

Sobre el suelo/Bajo tierra

suceso vivo, sustituye la historia por la memoria, es decir, por la amalgama de las vidas pasadas y recuerdos de cada uno de los presentes en la obra. Al igual que al pisar el mismo suelo que ocupa la bailarina, los espectadores se convierten en parte de las piezas, al caer en *Panoramix* los cuerpos en continua desaparición de quienes miran, se convierten en los documentos que conforman la memoria del proyecto. Con lo cual, en vez del relato de la historia oficial de la danza, La Ribot crea un suceso (hoy ya desaparecido también) en el que se acumulan objetos, piezas distinguidas, cuerpos conocidos y desconocidos, recuerdos de la piezas, recuerdos de otras cosas, experiencias perdidas etc. Y todos ellos componen una memoria en forma de laberinto que después de tres horas desaparece. En el fondo del cenotafio efímero de *Panoramix*, tiene lugar un acto de resistencia a la historia de la danza: frente al teatro para ballet en el que un sujeto hegemónico produce el relato unívoco de la historia, la sima en forma de caja blanca crea un economía basada en los encuentros accidentales y no programados entre los que habitan el lugar. En esos encuentros visibles se forma un relato impreciso y múltiple que coloca las piezas distinguidas en una historia que sólo dura tres horas y después desaparece. De esta manera, podríamos pensar que se completa la caída que arruina la máquina del ballet y su producto más refinado, es decir, la historia de la danza.

Nizhinski salta por la ventana. Fred Herko se estampa contra la Cornelia Street. Anna Teresa de Keersmaeker hace que en la caída de las chicas de Rosas se hunda el teatro para ballet. Y La Ribot se cae insistentemente hasta lograr que quienes miran se desplomen sobre el suelo que ella ocupa.

Abstract

This article analyses some architectual aspects present in La Ribot's latest work. During more than a decade, the Spanish performer has explored different spatial structures for representation. The Piezas Distinguidas ("Distinguished pieces") project can be understood as a linear sequence where the living body subverts the structure of ballet theatre building.

A PESAR DEL COMUNISMO

DELFIN COLOME

Li CUNXIN, 2003, *Mao's Last Dancer*, Penguin Books, Australia

Greg LAWRENCE, 2001, *Dance with the Demon. The Life of Jerome Robbins*, Berkley Books, New Cork

Al principio de mi carrera diplomática, servi en un país comunista que –como todos– se caracterizaba por sus carencias. El mercado, por el lado de la oferta, era prácticamente inexistente. Ante la esporádica aparición de cualquier producto (patatas viejas, papel higiénico o las obras completas de Karl Marx), se formaban unas colas espectaculares. En ocasiones, estuvimos semanas enteras alimentándonos de pepino, yogur y col fermentada, ayudados por el poder calórico del vodka que –eso sí– nunca faltaba.

Un verano, el Estado español ofreció una beca a una joven hispanista para que acudiera a los cursos de Alonso Zamora Vicente, en Madrid. Llena de alegría, vino a la Embajada a recoger su visado y el importe del estipendio, y quedamos que, a su vuelta, nos veríamos para que me contara cómo se lo había pasado. Pero, al cabo de una semana, me topé con ella, inesperadamente, en una céntrica calle de la capital. Al preguntarle por qué había regresado sin cumplir con los requisitos de la beca, se echó a llorar y me contó una enternecedora historia. Al llegar a Madrid, se fue a El Corte Inglés. Empezó a subir y bajar por las escaleras mecánicas y, ante la afluencia y la variedad de las mercancías le dio como un arrebato consumista, empezó a comprar cosas y, en dos días, se fundió todo el dinero.

Me acordé de esta anécdota al leer el libro *Mao's Last Dancer (El último bailarín de Mao)* de Li Cunxin [Penguin Books Australia, 2003].

Li es un conocido bailarín chino que, en 1981, mientras se encontraba en Estados Unidos disfrutando de una beca generosamente concedida por el coreógrafo Ben Stevenson, que se había empeñado en estrechar las relaciones entre su país y China a través de la danza, se convierte en un desertor, negándose a regresar a su tierra, donde era solista de un cuerpo de ballet de élite, creado por la esposa de Mao Tse Tung, Chiang Ching.

Leer la historia de Cunxin es asomarse al aterrador periodo que China vivió durante la llamada Revolución Cultural, en el que, a la pobreza económica en que el país quedó sumido por la inoperatividad del régimen, se añadió el horror de una represión política tan absoluta que, en la mayoría de ocasiones no podía ser calificada sino de absurda.

Li Cunxin nació, en 1961, en el seno de una familia muy pobre, en la que, pese a los denodados esfuerzos de la madre, se pasaba hambre. En invierno, tapizaban las paredes de su humilde chamizo –enclavado en un poblado que llevaba el pomposo nombre de El Pueblo Nuevo– con papel de periódico, para mejor aislarse de los rigurosos fríos. Su infancia estuvo plagada de episodios llenos de chinches, pulgas e infecciones que sólo amortiguaba la dulzura de un abuela, adorada por todos, capaz de recitar de memoria parrafadas enteras de los *Pensamientos de Mao*.

En 1966, los Guardias Rojos se presentaron en el poblado y destruyeron sistemáticamente lo que oliera a occidental, ejecutando al alcalde, a quien todos los vecinos consideraban una buena persona.

Li fue educado, en la escuela, en el culto más exagerado hacia la personalidad del Gran Timonel. La asignatura más importante era conocer bien su *Libro Rojo*.

Cuando, en 1971, Lin Piao es proclamado traidor al régimen, acusado de querer asesinar a Mao, Li –que es un niño de diez años– llega excitadísimo a su casa para explicar a su madre que hay que acabar con todos los revisionistas. La mujer le responde: “¡Qué me importa Lin Piao, cuando lo único que me preocupa es llenar el puchero!”.

En su segundo año de escuela, aprende a escribir frases completas, como “Queremos al Presidente Mao”, “Matemos, aplastemos a Liu Shaqi, Deng Xiaoping –entonces en desgracia– y otros enemigos de la clase obrera”.

Poco a poco se despierta en Li un interés por la danza, sobre todo tras contemplar en el cine portátil del Partido, dos filmes de ballet, de títulos reveladores: *El farol rojo* y *El destacamento rojo de mujeres*.

En 1972, un comité acude a su escuela y, sin un criterio demasiado claro –simplemente aprecian su flexibilidad muscular– le seleccionan como alumno de la “Academia de Danza de la Señora Mao”, una institución fundada y pilotada por la ambiciosa Primera Dama, capitoste de la Banda de los Cuatro, artífices de la revolución Cultural; donde el método de enseñanza está inspirado en el discurso de Mao del 7 de mayo de 1970, sobre las artes y la educación –una pieza oratoria que no tiene desperdicio– en la que se proclama: “¡Tu arma es el arte: conquista la gloria!”.

En la privilegiada escuela, Li Cunxin come, se ducha por primera vez en su vida, aprende a usar un retrete y come fruta fresca dos veces por semana; unos lujos hasta entonces insospechados para quien vio su infancia inmersa en la carencia.

A pesar del Comunismo

Dos maestros, Chen Lueng y Xiao Shuhua logran que el ballet le interese de verdad, produciéndose en el incipiente adolescente un cambio cualitativo muy importante que le lleva a abrazar la danza clásica como su máximo –único, cabría decir– proyecto vital.

Un día va a Tiananmen y presencia un acto patriótico en el que el Líder discursa. Su entusiasmo es absoluto. Mao –aunque fuera a través de su mujer– le ha cambiado la vida y a Mao debe gratitud eterna, por lo que se inscribe en las Juventudes del Partido Comunista Chino. Y, por su valía personal y profesional, al poco tiempo es elegido miembro del Comité de la escuela.

Poco a poco va actuando en ballets, escalando con rapidez el escalafón, convirtiéndose en un bailarín ejemplar, frecuentemente exhibido con orgullo por la Señora Mao.

Pero Mao muere en 1976. Un mes después, su viuda es arrestada con la Banda de los Cuatro. Li se siente huérfano.

La escuela sigue funcionando, aunque con menos apoyos y recursos. Hua Goufeng, primero, y Deng Xiaoping después, van abriendo, aunque muy timidamente, el sistema. En la propia escuela empiezan a aparecer libros y videos, hasta entonces prohibidos.

Un día, todavía a hurtadillas, ve uno en el que Baryshnikov interpreta *The turning point*. Para Li es, de verdad, un *turning point* –un punto de inflexión, porque decide que quiere bailar como el desertor ruso, recientemente refugiado en el mundo capitalista.

Es la época en que algunas compañías europeas visitan China por primera vez: el Bolshoi (con *El lago de los cisnes* y *Espartaco*), el London Festival Ballet (con una *Giselle* hasta entonces prohibida en el país).

Para su graduación prepara seis solos, precisamente de *Giselle* y, junto con sus compañeros de promoción –los últimos bailarines de Mao– monta, en el Salón de Exposiciones de Beijing, *El lago de los cisnes*. Y es ahí donde le ve bailar el americano Ben Stevenson que le ofrece una beca para la tierra de promisión: los EEUU. Su maestro Xiao le anima: “Regresarás con nuevos conocimientos”.

Al llegar a Houston, Li tiene la revelación de la sociedad de la abundancia. La narración de su primer desayuno con zumos diversos, *muffins*, mantequilla, *corn-flakes*, yogur y leche a profusión, es sublime. Al llegar la Navidad, se va a comprar regalos con Ben, quien –hombre de muchos amigos– se gasta cinco mil dólares en un par de horas. Li echa cuentas rápidamente: es el salario de su padre en 65 años de trabajo. El choque es más que brutal. Li queda fascinado, como mi becaria en El Corte Inglés. “Ahora he probado la libertad”, le comenta a Stevenson.

Acabada la beca, vuelve a China con un solo deseo: regresar cuanto antes a los Estados Unidos. Su breve pero intensa aventura americana, el acceso a un mundo que

tiene todo aquello que le falta, a él y a su familia, le hace percibir que ha sido miserablemente manipulado por Mao y por la propaganda comunista.

Tras una serie de incidentes en los que se va minando cada vez más su antigua fe en el sistema –pese a que éste va evolucionando a pasos agigantados– Li consigue volver a su edén americano donde, tras unas aventuras jamesbondianas, que incluyen un repentino matrimonio que se frustrará poco después y la personal intervención de Barbara Bush, obtiene el asilo político.

En EEUU, Li Cunxin despliega una brillante carrera que le lleva a actuar como solista en las mejores compañías. La historia tiene un *happy-end*. Con la apertura política de China puede, al cabo de unos años, volver a El Pueblo Nuevo y ayudar económicamente a toda su familia.

Pero, pese a ese final feliz, la autobiografía de Li es un documento de una crudeza excepcional en la que, junto a un detallado recuento de los intríngulis del mundo de la danza en el maoísmo, se retrata la miseria de un sistema que, en buena parte del siglo pasado, yuguló el desarrollo de un país y de sus esforzados habitantes.

Pero no olvidemos que ese mismo sistema –el comunismo– atrajo, en Occidente, e incluso en el país de las vacas gordas que fascinó a Li Cunxin, a una serie de personas que, desde una bien intencionada y sana postura de solidaridad y progreso, cifraron sus esperanzas en que ese comunismo fuera capaz de inducir una mayor justicia social y una mejor organización de la sociedad en todo el mundo. Jerome Robbins fue uno de ellos.

Sobre Robbins ha aparecido un interesante libro de Greg Lawrence: *Dance with Demon – The Life of Jerome Robbins* (*Bailar con el diablo – La vida de Jerome Robbins*) [Berkley Books, New York, 2001].

En él, el autor analiza la complicada personalidad de un personaje que, para muchos, era el mismísimo diablo.

En una cita que abre el libro, Mel Tomlinson, antiguo solista del New York City Ballet, escribe: “Si cuando muera voy al infierno, no me preocupará, porque he trabajado con Jerome Robbins”. Y cuenta la leyenda que, estando un día ensayando en un escenario, Robbins fue retrocediendo de espaldas sin darse cuenta de que se iba aproximando peligrosamente al foso de la orquesta. Había tanta tensión en sus ensayos que ninguno de los bailarines, a los que acababa de maltratar, abrió la boca para advertirle de que estaba a punto de darse un batacazo, como así sucedió. Un hecho que explica muchas cosas.

Jerome Wilson Rabinowitz, nació el 11 de octubre de 1918 en una familia judía muy conservadora. Y cometió los dos peores pecados que podían marcar a un hombre de su tiempo: ser homosexual y comunista. A partir de esto, un profundo conflicto interior, cuyo nudo gordiano jamás fue capaz de cortar, le amargó la vida.

A pesar del Comunismo

A finales de 1943 se afilió al Partido Comunista, básicamente porque, como judío, se sentía a menudo discriminado y el PC era muy activo contra el anti-semitismo. Muchos de sus amigos, artistas e intelectuales, eran radicales y militaban también en el Partido. No olvidemos que el PC, tras el *crack* de 1929, se había situado en la vanguardia de un amplio movimiento cultural en los EEUU y, muy especialmente, en Nueva York.

Cuando el macartismo despliega su caza de brujas, Robbins es llamado a declarar ante el Comité de Actividades Antiamericanas, el 5 de mayo de 1953. Ahí, el coreógrafo se rinde mansamente y se auto-acusa de haber pertenecido al Partido y manifiesta expresamente su arrepentimiento. Pero no sólo esto. A instancias del deleznable McCarthy delata a un grupo de artistas: los hermanos Chodorov, la actriz Madeleine Lee, el cineasta Lionel Berman, la crítica de danza Edna Ocko, los actores Elliot Sullivan y Lloyd Gough. Por delatar, denuncia incluso a Lettie Stever, secretaria de su antigua agente Jean Deacy.

Todo hace sospechar que tanto la confesión como las denuncias se producen bajo el chantaje de sacar a la luz su homosexualidad, cuestión que aterraba, literalmente, a Robbins. Pensemos que algo que en nuestros días nos parece totalmente normal, entonces no lo era tanto. En aquellos años no se salía del armario sin ser una merma de prestigio profesional. Y Robbins, por encima de todo, tenía una desaforada ambición por hacer la brillante carrera que, a fin de cuentas, hizo.

Pero todo ello le acarreó la enemistad de mucha gente y amargó profundamente su carácter. Sus bailarines pagaron el pato. Su indudable perfeccionismo se doblaba, a veces, de cierto masoquismo. Las múltiples opiniones y testimonios que Lawrence recoge en su libro, lo ponen en evidencia. Danzar para Robbins era, a menudo, danzar con o para el diablo. Pero en el libro queda claro que ese diablo fue uno de los mejores coreógrafos del siglo XX, lo que una vez más, nos muestra el a veces difícil equilibrio –tan bien formulado por Aranguren– entre ética y estética.

Robbins fue el primer gran coreógrafo estadounidense nacido en los Estados Unidos. Sus éxitos, tanto en Broadway como con el New York City Ballet –primero junto a Balanchine, luego de su propia mano– fueron espectaculares. Recordemos, en el terreno del musical, *Fancy Free*, que en el cine se convierte en *In the Town* (una película que nunca me cansaría de ver), o *West Side Story*, su segunda colaboración con Leonard Bernstein, que manejó su homosexualidad con mucho más garbo que Robbins.

La biografía coreográfica de Robbins es impresionante. El autor la recoge con precisión y buen ritmo literario, lo que siempre es de agradecer. Su abundancia de testimonios directos –algunos de ellos extremadamente negativos para con Robbins– da al estudio un rigor no usual en este tipo de obras que, a menudo, se recrean en la hagiografía complaciente. No es el caso de Lawrence que sabe hablar de grano y paja con

una enorme habilidad para separarlos, usando instrumentos críticos de noble fuste intelectual. Tal es el caso cuando recuerda que, en el New York City Ballet, Robbins trabajó mucho con Alicia Alonso, excelsa representante, hoy, del comunismo cubano, después de haber crecido coreográficamente, sin ningún empacho ideológico, sino todo lo contrario, a las ubres de la compañía más representativa de la ciudad más capitalista del planeta. Qué lastima que –todavía– no exista un buen libro sobre las contradicciones político-estéticas de Alicia Alonso, porque hubiera podido ser, junto con los dos libros aquí reseñados, la tercera pata de un trípode enfocando el común denominador que une a los dos genios de la danza, protagonistas de las dos obras aquí analizadas: el comunismo.

Para concluir, quisiera recordar dos cosas:

Una, que, a pesar de los pesares, el comunismo apoyó, financió y mimó la danza. Li Cunxin, muy probablemente, no hubiera sido rescatado de una misérrima aldea para formar parte de un ballet de élite en una sociedad capitalista. Ni el Bolshoi, el Kirov o la propia Alicia Alonso hubieran dispuesto, en Occidente, de los medios estatales que les facilitó la URSS o Fidel Castro.

La segunda es que, en el caso de Robbins, a diferencia de Li, nadie le obligó a ser comunista. Fue su libre albedrio que le llevó a adherirse a un Partido en el que ideológicamente confió y en el que –como tantos otros– puso sus esperanzas para construir una sociedad mejor.

Pero lo que en ambos casos sucede, desde dos situaciones radicalmente distintas, es que el comunismo influyó –para bien y para mal– profundamente en sus vidas.

Afortunadamente, ello no fue óbice para que tanto el último bailarín de Mao, como el diablo coreógrafo, dejaran tras de sí una estela de belleza coreográfica incommensurable, de la que dan fe estos dos libros.

A pesar del comunismo.

EN LA COCINA DE LA HISTORIA

JAIME CONDE-SALAZAR

Ada D'ADAMO, 2002, *Mats Ek. L'Epos* (col. Danza d'autore), Palermo.

Raimon ÁVILA, 2003, *Jyri Kylian. Somniador de Danses*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona.

Han pasado más de veinticinco años desde que la danza contemporánea se convirtió en un fenómeno oficial dentro de la cultura europea. En este periodo hemos asistido tanto a la glorificación institucional de la danza contemporánea a comienzos de los ochenta, como a la crítica más irónica y ácida de la misma emprendida a mediados de los noventa por los creadores más jóvenes (entonces). Parece que ha llegado el tiempo de la historia. Síntoma de ello es que no dejan de aparecer monografías en las que se discute el papel que deben hacer en la historia quienes participaron en aquel movimiento de supuesta transformación de la danza. Nos encontramos en pleno proceso de construcción y fijación del relato que ordenará la historia de la danza de las últimas décadas del siglo XX. En estos años se definirán las tramas, los argumentos y los personajes que articularán la narración que, en las décadas venideras, servirá para mirar a lo que sucedió desde mediados de los setenta hasta el cambio de siglo. Evidentemente, en lo que se escribe ahora, se mezclan intereses personales e institucionales, experiencias, gustos etc. Pero lo que se está publicando en nuestros días, sin duda será la base a partir de la que se narrará la historia de la danza contemporánea en Europa. Al fin y al cabo, quienes escriben hoy son los testigos de lo que sucedió al final del siglo XX y está en sus manos suministrar los problemas fundamentales a las próximas generaciones de estudiosos de la danza.

Los dos libros de los que se ocupa esta reseña demuestran que este momento que vivimos en el que los relatos de la historia se están fraguando, es extremadamente interesante. Ambos libros tienen puntos de partida muy parecidos. Los dos coinciden en ocuparse de coreógrafos fundamentales en el desarrollo del fenómeno de la danza contemporánea. Tanto Jiri Kylian como Mats Ek han definido a través de su obra una identidad muy clara para las compañías a las que han estado vinculados (NDT y Cullberg Ballet) y, a través de ellas, han creado corrientes de referencia muy importantes dentro de la danza en Europa. Además, ambos creadores, dejaron sus tareas co-

mo directores artísticos en torno al año 2000, haciendo evidente que una época había acabado y que se iniciaba un periodo de incertidumbres en el que no iban a suceder grandes operaciones culturales parecidas a las que fabricaron la danza contemporánea. Hoy, tanto Mats Ek como Jiri Kylian rondan los sesenta años y, aun teniendo a sus espaldas una obra tremadamente influyente, sus lugares independientes de las dos grandes compañías con las que alcanzaron reconocimiento no está claro. Hasta ahí las coincidencias entre los dos objetos de estudio. A partir de ahí, el enfoque, los objetivos y el empeño de ambos estudios son radicalmente distintos. Lo cual es una muestra perfecta del interés de esta época que vivimos en la que la más reciente parte de la historia de la danza sigue aún en construcción.

En 1998, el Institut del Teatre de Barcelona concedió su *Premi d'Honor* a Jiri Kylian. Con ese motivo, Raimon Ávila preparó una monografía dedicada al creador checo que sería la primera publicada en el Estado Español. La obra se compone de un breve estudio preliminar, una extensa entrevista, dos cronologías en las que se ordenan las obras y los datos biográficos de Kylian y abundante material gráfico de reproducción excelente. En este sentido, se puede decir que se trata de una obra convencional cuya estructura tiene el objetivo de ilustrar e incluso de glosar la figura del artista homenajeado. Y no parece que el asunto vaya más lejos. Es verdad que el hecho de que exista un estudio preliminar de cierto empeño al comienzo de la obra, es algo interesante en este país en el que la bibliografía dedicada a la danza es raquíctica. Sin embargo, el enfoque tremadamente formalista, hace que el análisis de la obra de Kylian sea demasiado superficial. Las reflexiones que brevemente propone Raimon Ávila no llegan a definir los problemas fundamentales que el creador checo plantea con su obra. En otras palabras: el estudio parece partir de una visión plana en la que la figura de Kylian es indiscutible. Evidentemente, se trata de uno de los coreógrafos más importantes e influyentes de las últimas décadas, pero esto no quiere decir que las dudas sean innecesarias. Es más, sólo a partir de una postura crítica que trate la obra de Kylian como un auténtico problema, como una auténtica invitación a formular preguntas (incómodas o no), se llegará de verdad a las cuestiones más profundas que subyacen en su propuesta. Pasado el tiempo que ha pasado, saben a poco las muestras de admiración y se echan de menos las reflexiones realizadas desde la aceptación de la incertidumbre que inevitablemente acompaña a todo fenómeno contemporáneo.

Al estudiar la figura de Mats Ek, Ada d'Adamo, también parte de una estructura convencional aunque, en este caso no aparezca reproducida una extensa entrevista con el creador. Una vez más nos encontramos con útiles cronologías, con una aceptable documentación gráfica y con un estudio de la obra de Ek. Y es en ese estudio donde las cosas cambian. Se trata de un texto basado en un trabajo de documentación muy riguroso y que por su extensión, se convierte en el corazón del libro. En este caso, se

En la cocina de la Historia

ve muy claro que se trata mucho más de reflexionar de forma sistemática sobre una propuesta artística que de suministrar imágenes interesantes y datos útiles (que, por otra parte, también están en el libro). Con este fin, d'Adamo estructura el texto en tres bloques que, a pesar de su aparente convencionalidad y de la objetividad de los temas que tratan, pronto se revelan como una especie de viaje a los asuntos más ricos y complejos de la obra de Ek. La cosa se inicia con un análisis del contexto en que surge la propuesta del creador sueco: las figuras de los padres Birgit Cullberg y Anders Ek, el Cullberg Ballet, la renovación de la danza clásica en Estocolmo, los retos a los que se enfrenta la compañía tras el abandono de la dirección artística, etc. Tras este ejercicio para ubicar el fenómeno en el tiempo y el espacio, d'Adamo observa el problema del cuerpo. Este hecho marca una distancia fundamental con los estudios convencionales y formalistas a los que estamos acostumbrados. En este último tipo de obras los problemas que se plantean siempre surgen en torno a posibles variaciones lingüísticas ya que, supuestamente, son éstas las que marcan los cambios a lo largo de la historia. En cambio, al aparecer "el cuerpo" como un problema, la discusión se desplaza a un terreno mucho más interesante (e inestable) en el que tienen cabida reflexiones en torno al género y a los estudios culturales. De esta manera, la propuesta de Ek cobra otra consistencia ante los ojos del lector que al desgranar el texto, ve cómo el problema artístico alcanza una dimensión vital, y no referida meramente a asuntos formales que sólo podrían ser relevantes dentro del estrecho mundo de la danza. La tercera parte del estudio es quizás la más comprometida y donde se confirma que el viaje al que nos invita d'Adamo es un viaje de empeño capaz de llevarnos a los paisajes más complejos de la obra de Ek. A partir de cierta idea de "surrealismo danzado" se nos introduce en el trabajo narrativo de Ek, probablemente el corazón de la propuesta del artista sueco. Evidentemente, la referencia al surrealismo es muy discutible por su anacronismo y porque nada tiene que ver Ek con el entorno de André Breton. Sin embargo y a pesar de los problemas que puede acarrear su uso, la expresión le sirve a d'Adamo para sugerir un marco muy interesante desde el que se puede observar el trabajo narrativo de Ek. Desde ese punto de vista, la idea de contar historias nuevas o ya conocidas, aparece no como un retorno nostálgico a las formas de la danza teatral pasadas, sino como un modo de recuperar la voz para hablar de la vida y de los sueños a través de la creación de relatos. De este modo cobra sentido la idea de actualizar no tanto como un proceso de renovación de objetos antiguos sino más como una manera de hacer que las historias ocurran en el presente, en el mismo espacio y tiempo en el que viven los espectadores.

Estos tres bloques del estudio que ofrece d'Adamo, hacen que el resto del material que aparece en el libro, supere la categoría de ilustración o de apéndice y sea algo necesario a lo que el lector puede recurrir para ahondar en las ideas principales que propone la obra.

Exagerando un poco la situación, podríamos pensar que ambas obras, teniendo objetivos similares, muestran los dos extremos entre los que se debate la historia de la danza contemporánea. Por un lado tenemos el enfoque más convencional que sigue entendiendo la danza sólo como un asunto lingüístico, siendo ese estrecho ámbito donde suceden todos los eventos de la historia. Y por otro, tenemos aquel que trata la danza como un fenómeno cultural y social que, partiendo de un análisis formal, puede llegar a hablar de la vida en nuestros tiempos. Lo interesante es que todavía estos extremos están separados y aún no se han uniformizado un relato consensuado, lo cual nos ofrece la posibilidad como lectores de observar el proceso de cocción de la historia, en este caso, de la danza contemporánea.



MINISTERIO DE
CULTURA

DIRECCIÓN GENERAL
DE COOPERACIÓN
Y COMUNICACIÓN
CULTURAL

9 771135 913008

97003



Servicio
de publicaciones
Universidad de Alcalá