

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 hacemos 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 *V 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 aislándolos 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 sí —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 complexión 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 traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste 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 recompone 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 rescribe la pieza, si el producto final se filma, si unas notas al programa condicionan la percepción, si la crítica hace ciertos énfasis, etc.

Cambiamos ahora de hipótesis y escribamos re-construcción en lugar de reconstrucción. Pensaremos entonces que se trata de dar sentido a piezas procedentes de un período y un contexto cultural determinado, pero siempre con la consciencia 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 *autenticidad*) 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 ó 1450), seguido por los de Antonio Comazano 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-Auger 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), Malpied, 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, Historichen 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).

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 Angeles, 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, Sergeev 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.

triunfe sobre el mago Rothbart (así sucede en las versiones de Messerer, Lopoukhov, Grigorovitch). Valois, Ashton, Nureyev, Bruhn, 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. BRIGINSHAW: “Análisis de variaciones en coreografías y actuaciones: el pas de deux Acto II de *El lago de los cisnes*”. En: Janet ADSHEAD y otros: *Teoría y práctica del análisis coreográfico* [1988]. Valencia: Centre Coreogràfic 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 quisiéramos 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 periodos, 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, contradanses, waltzs, 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 periodos 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 interdisciplinarios de la Musicología*. 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: Critica, 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 vídeo desde 1972; grabaciones en vídeo 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 su 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 vídeo 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 Keneth 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 quizá 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 dehonestas*. 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 ingravidez 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 tímbrica 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 complejidad 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, quizá 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 complejidad 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 vídeo 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 Keersmaecker, 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, quizá 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 intermedarios 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. TOULOUZE: *L'Art et instruction de bien dancier*, 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 contradances*, Paris, ca. 1770; E. A. THELEUR: *Letters on Dancing*, London, 1831, 1832; A. SAINT-LEON: *La Sténochoregraphie*, Paris, 1852; F. A. ZORN: *Grammatik 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 (École Française), figures sténochoregraphie-dictionnaire*, Paris, 1931; P. CONTE: "Le Guide chorégraphique". *L'Art et mouvement* (1933-1936); R. LABAN: *Schriftanz: 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 Resumó 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. *Simbolos 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), Zorn (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 vídeo, 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 Choreography 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 danse, 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 Bournonville⁴⁴), 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 Bournonville había hecho de la coreografía de Taglioni; las obras de Bournonville 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.): *Courty 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 Bournonville, 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 Bournonville 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 reestructores 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 vídeo) 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 Bêjart 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 embalment", *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>).

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 complexión corporal (talla, peso, aspecto), particularidades técnicas, espacios apropiados, etc., siempre relativos al período 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 sí 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 recompuesto 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

Queríamos 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 evitaría 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 vídeo *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 Armonía 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 NEVILE: "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 estaríamos 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 empobrecedora, haciendo que llegemos 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 píerides). 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 quisiéramos 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 Ópera de París. 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 ha puesto en entredicho el concepto de *autenticidad* y la teoría postestructuralista ha definido la búsqueda de "orígenes" 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 interdisciplinaria 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 símbolos 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 *Choregraphie* (1700, 1701) de Feuillet presenta tablas clasificatorias 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 si 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 dejaríamos 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 *fixar 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, etnócoreólogos, 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 curriculum 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.