

XOÁN M. CARREIRA

Artemis Markessinis: *Historia de la danza desde sus orígenes*.
Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz, S. L. 298 pp. de
24 X 17,5 cm. Ilustraciones. ISBN 84-85977-58-0.

Historia de la danza desde sus orígenes está dividido en cuatro partes: “La Danza en la Antigüedad”, pp. 13-70. “Hacia la Historia del Ballet”, pp. 71-123. “El Siglo XX: Pioneros e innovadores”, pp. 125-187. “El Siglo XX: Continuación”. pp. 189-285. Es decir, dedica 55 páginas a la prehistoria, el mito bíblico, Egipto, las culturas indostánicas y balinesa, el continente africano, Grecia, Etruria, Roma y la Edad Media. 52 páginas a la historia de la danza en Occidente desde *ca.* 1500 hasta finales del s. XIX. Y 160 páginas al siglo XX. En su “Introducción”, la profesora Markessinis hace una declaración de intenciones de su obra:

1.– “Cuando, hace algo más de quince años, empecé a preparar sistemáticamente las clases de Historia de la Danza para mis alumnas, tuve que coger, de una vez por todas, el toro por los cuernos y enfrentarme con el problema de la escasez de material que había y sigue habiendo en nuestro país.”

2.– Dadas las contradicciones y lagunas en la bibliografía francesa e inglesa manejada “a medida que ampliaba y estudiaba y ampliaba mis apuntes

surgió la idea de llenar estas lagunas y en lugar de quejarme cruzada de brazos, decidí escribir mi propio libro.”

3.– “No es que mi libro resuelva misterios o tome partido; por el contrario, he procurado ser imparcial, llegara hasta la verdad y si no ha sido posible, exponer simplemente los términos contradictorios.”

4.– “Si la historia de la danza es siempre fascinante, en un siglo como el nuestro lo es todavía más, pues el coreógrafo ha emergido, por fin, con toda su personalidad y fuerza. Una coreografía es, hoy más que nunca, un poema en el que trasluce un hombre, o una mujer, con sus pasiones, temores, triunfos y frustraciones.”

5.– “Se trata, básicamente, de la historia de la danza en occidente”

Es decir: Markessinis ha escrito un libro de texto de Historia de la Danza Occidental de orientación psicoanalítica para estudiantes de sexo femenino en el cuál aspira a iluminar algunos aspectos oscuros de las carreras de Petipá, Nijinsky, Lifar, Balanchine, Robbins y otras figuras centrales de la Historia de la Danza. Confieso mi perplejidad ante algunas de las lagunas que Markessinis cree encontrar y ante las dificultades que manifiesta para alcanzar la resolución de las contradicciones. Por ejemplo, para saber si el autor de la música de *Icare* (París, 9-VII-1935) es Honegger o Szifer basta con consultar cualquier buen diccionario de música; el autor es Szyfer.

Perplejidad aún mayor me causa leer la nota final de la Introducción: “debido a un accidente, se ha extraviado un buen número de datos referentes a las fuentes de información consultadas, por lo que la bibliografía ha quedado inevitablemente incompleta”. El proceder de Markessinis se denomina plagio. Si es cierto que no ha podido reconstruir sus fuentes de información nunca debió de haber publicado su libro. Ciertamente, está dando un lamentable ejemplo ético a esas alumnas que son destinatarias primeras de su libro.

En cualquier caso y aún considerando la ocultación bibliográfica, es evidente que las fuentes utilizadas por Markessinis han sido escasas y pobres. Propondré varios ejemplos limitados a la época de desarrollo del ballet espectacular:

1.— El desconocimiento y desprecio de Markessinis hacia la escuela milanesa¹ es tan asombroso que reduce las figuras de Viganó², Blasis o Manzotti a simples anécdotas marginales. En su ignorancia de la fulgurante carrera española, la madrileña María Medina, es vienesa e ignora la colaboración entre Beethoven y Viganó en la producción vienesa de *Die Geshöpfe des Prometheus* (28-III-1801) retrasando en trece años la carrera de una de las coreografías más importantes de la historia del Ballet.

2.— Su excesiva dependencia de la vetusta y sesgasda bibliografía francesa provoca una visión deformada y falsa del desarrollo del Ballet en el siglo XIX que le llevan a afirmaciones extravagantes del tipo: “En la segunda mitad del siglo XIX el ballet cae en franca decadencia.”

3.— Markessinis parece atribuirse el mérito de haber esclarecido la autoría de las coreografías de la versión de 1895 de *El lago de los Cisnes* resolviendo una presunta laguna historiográfica. Dado que Markessinis no menciona ninguna monografía sobre el tema ignoro sus contradictorias fuentes de información. Todas las consultas que he hecho en mi biblioteca particular han dado el mismo resultado: Petipá coreografió la escena I del Acto y todo el Acto II e Ivanov la escena II el I y todo el Acto III. Markessinis se equivoca al afirmar que Petipá coreografió los Actos I y III e Ivanov los Actos II y IV. Entre otras cosas porque *El lago de los Cisnes* es un ballet en tres actos no en cuatro como afirma Markessinis.

4.— La acumulación de errores e imprecisiones en los capítulos dedicados a los Ballets Rusos hubieran sido evitados si Markessinis hubiera consultado las asequibles monografías de Garafola y García-Márquez³.

5.— Markessinis parece entender que el panorama del Ballet de nuestro siglo es una sucesión de logros aislados de genios franceses y norteamericanos,

¹ La mejor visión global del romanticismo italiano es la de Claudia Celi: “L’epoca del coreodramma (1800-1830)” y “Percorsi romantici nell’Ottocento italiano” en Alberto Basso (ed.): *Musica in Scena*, Vol V, *L’Arte della danza e dell balletto*, Torino: 1995,89-138.

² Ezio Raimondi (ed.): *Il sogno del coreodramma Salvatore Viganó, poeta muto*. Bologna: 1984.

³ Garafola: *Diaghilev’s Ballets Russes*. Oxford: 1989. Vicente García-Márquez: *The Ballets Russes. Colonel de Brasil’s Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*. New York: 1990.

y anécdotas debidas al expresionismo alemán. Evidentemente, desconoce la existencia de numerosas monografías comprensivas del Ballet del s. XX desde las perspectivas más diversas, incluyendo la de la historia del cuerpo⁴.

6.— Dado que *Historia de la danza desde sus orígenes* aspira a ser un libro de texto destinado a los centros españoles, es inadmisibile que la historia del Ballet en España sólo merezca 56 líneas que sintetizan desmañadamente y con errores algunas anécdotas sobre la danza española en el Gran Teatro del Liceo en el s. XIX. Tanto el problema de los orígenes y desarrollo de la Escuela Bolera⁵ como el decurso histórico del baile espectacular en España en los últimos dos siglos han sido objeto de recientes publicaciones de referencia.

7.— Markessinis parecer desconocer la existencia de publicaciones periódicas y de referencia sobre historia del Ballet, que son las fuentes bibliográficas de base para un trabajo de un trabajo de síntesis como pretende ser su libro.

Dado el carácter de libro de texto al que aspira el trabajo de la profesora Markessinis, me parece especialmente grave su crasa ignorancia de los procesos históricos revelada en las disparatadas opiniones sobre las sociedades europeas en la Edad Media, Renacimiento o Barroco, en la utilización de un grabado de Lord Nelson para ilustrar el capítulo del Renacimiento o en la cita del episodio cervantino de "Las bodas de Camacho" para ejemplificar el rol de la danza en la sociedad medieval. En este contexto, las excéntricas afirmaciones sobre las prohibiciones eclesiásticas de la danza en la Edad Media o la confusión entre la etnia centroafricana de los pigmeos y los pig-

⁴ Tim Scholl: *Classical revival and the modernization of Ballet from Petipá to Balanchine*. London and New York: 1994.

⁵ Xoán M. Carreira y Javier Suárez-Pajares: *The Origins of the Bolero School* en *Studies in Dance History* IV, 1 (1993). J. Suárez-Pajares: "Bolero" en *Die Musij in Gesichte und Gegenwart* I, Kassel: 1994. X. M. Carreira: "Il Balletto nella Penisola Iberica e nei Paesi Latino-Americani" en *Musica in Scena*, Vol. V, 661-197. Estrella Casero (Chair) Panel on Russian Soul and Spanish Blood: Nationalism as a Construct in the Histeriography of Dance in Spain" en Linda J. Tompko (ed.): *Proceedings Society of Dance History Scholars*, Toronto: 1995, 249-285. Lynn Garafola: "A las márgenes de Occidente: El destino transpirenaico de la danza española desde el Romanticismo" en *Cairon I* (1996) 9-21.

meos acromegálicos no merecen mayor comentario. Igualmente me parece inadmisibile el tratamiento que Markessinis otorga a las culturas extraeuropeas, tanto más tratándose de un libro de texto. En otros ejemplos de soberbia eurocéntrica he elegido el siguiente:

“En las tribus africanas, hasta la llegada de los europeos, cada tribu tenía su *totem* y a un grupo de niños escogidos se les enseñaba los cantos y danzas especiales asociadas a estos ídolos. Después, con la labor evangélica de los misioneros, las cosas cambiaron y el baile en África, excepto en las regiones más apartadas, se convirtió en simple entretenimiento.”

Creo necesaria una última cita que muestra el absurdo e hipócrita puritanismo que impregna este libro dirigido a *las* estudiantes. En el capítulo titulado “La Biblia” en el que Markessinis mezcla en alegre revoltijo el *Éxodo*, el *Libro de los Jueces*, la historia de Judith, los Evangelios sinópticos y los apócrifos, se glosa así el famoso episodio del Evangelio de Marcos sobre la danza de Salomé:

“El carácter erótico de esta famosa danza no está históricamente demostrado. No sólo hay que considerar que Salomé no era más que una niña, sino que en varias ilustraciones medievales de este episodio, se ve a la joven en posiciones acrobáticas o colocada cabeza abajo según práctica usual de las bailarinas de la época. Flaubert, con su acostumbrada meticulosidad, sugiere en su relato *Herodias* (1877) que la supuesta voluptuosidad estaría más bien en la imaginación de Herodes.”

Historia de la Danza desde sus orígenes es un libro plagado de afirmaciones arbitrarias y de errores que no merecería especial atención si se tratase de una más de esas obras de vulgarización que podemos encontrar en muchas librerías compartiendo estante con manuales de bricolage y cinegética. Si *Cairón* ha decidido publicar esta amplia recensión es porque *Historia de la Danza desde sus orígenes* aspira a convertirse en el libro de texto de historia de la danza en un mercado en el que no existe otro título que pueda competir con él. Sinceramente creo que mi obligación es aconsejar a los profesores que no lo usen y que no se lo recomienden a sus alumnos.



UNIVERSIDAD  DE ALCALÁ

FUNDACION GENERAL
AULA DE DANZA

SERVICIO DE
PUBLICACIONES

9 771135 913008



978003

recluido en sí mismo” o como: *Les Indes Galantes* “será la única Opéra-ballet que se reponga en el siglo XX, fue exactamente el 18 de junio de 1952, en la que tomará parte el famoso bailarín Serge Lifar,”⁷ que demuestran que la autora frecuenta tan poco la lectura de libros de historia general como la de las revistas especializadas en Ballet que en la última década han prodigado todo tipo de información sobre las reconstrucciones hipotéticas de obras emblemáticas del repertorio de la Opéra-ballet representadas en diversos teatros europeos.

La “bibliografía” (sic) utilizada por Esteban es otra fuente de sorpresas tanto por acción como por omisión. No se me alcanza cómo se puede justificar en una monografía sobre el Ballet de Cour la referencia a *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* de S. Leigh Foster, a *History of de [sic] Dance in Art and Education* de R. Kraus y S. Alberti Chapman o a *The Magic of Dance* de M. Fonteyn. La falta de referencias a las ediciones facsimilares de *Orchésographie* y otros tratados que menciona en su libro es totalmente incomprensible al igual que el aparente desconocimiento de la moderna bibliografía de referencia sobre la Opéra-ballet⁸. Al margen de una monografía de M. McGowan que desconozco, las únicas dos obras especializadas que cita Esteban son de la década de 1930 y en uno de los casos⁹ se cita por una errática edición en español.

Seguramente si Esteban hubiera leído algún trabajo solvente sobre el Ballet de Cour o hubiera consultado alguna historia seria del Ballet no se atrevería a iniciar su libro afirmando que “el Ballet surge en Francia en el siglo XVI, y por originarse en las Cortes Reales bajo la iniciativa de la no-

⁷ El Ballet *Les Indes Galantes* fue una producción de Maurice Lehman para l'Opéra en 1952 con coreografías de Aveline, Lifar y Lander totalmente nueva que nunca pretendió ser una representación de ninguna de las varias versiones (1735, 1736, 1743, 1751 y 1761) de la Opéra-Ballet homónima de Fuzelier y Rameau.

⁸ J.R. Anthony;: *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. London: 1973 y 1978. Whilton: *Dance and Music of Court and Theatre: the French Noble Style , 1690-1725*, Princeton: 1980. N. Lecomte (ed.) *Jean Philippe Rameau*, Dijon: 1983. R. Fajon: *L'Opéra à Paris du Roi-Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Geneve, 1984 o G. Sadler (ed.): *Jean Baptiste-Lully and the Music of French Baroque*, Cambridge: 1989.

⁹ Louis Horst: *Pre-classics Dance Forms*. New York; 1937

bleza se le llama "Ballet de Cour" (Ballet de Corte)". Ni es admisible datar el Ballet de Cour como un espectáculo del s. XVI ni es de recibo otorgarle la patria potestad del Ballet espectacular ignorando la existencia del English Court Masque y minusvalorando la contribución italiana.

Superponer el Ballet de Cour y la Opéra-ballet equivale a confundir las danzas afro-americanas con las coreografías de Alvin Ailey. Dada la fe de Esteban en la bibliografía añeja le hubiera sido de gran ayuda la lectura del clásico artículo de Anthony¹⁰ sobre esta cuestión. Finalmente y dado que a Esteban parece preocuparle la cuestión de las conflictivas relaciones entre la religión y la danza, es sorprendente que ignore la importancia de las danzas religiosas en la tradición española del Corpus Christi, tema sobre el que existe una voluminosa monografía¹¹ en la prestigiosa colección "Teatro del Siglo de Oro".

¹⁰ R. Anthony. "The French opéra-ballet in the Early Eighteenth Century. Problems of Definition and Classification" en *Journal of American Musicological Society*, XVIII (1969), 197-206.

¹¹ Lynn Matluck Brooks: *The Dance of the processions of Seville in Spain's Golden Age*. Kassel: 1988.