

CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



17

Universidad de Alcalá de Henares

Nº 1, 1995

Agradecemos la gentileza de MERCE CUNNINGHAM al haber cedido generosamente algunos de sus esquemas coreográficos como fondo de portada para esta revista.

UNIVERSIDAD DE ALCALA DE HENARES

CAIRON
Revista de Ciencias de la Danza



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1995

Director:

Delfín Colomé

Consejo de Redacción:

Estrella Casero

Xoán M. Carreira

Consejo Editorial:

Lynn Garafola (Nueva York, EE.UU.)

Claudia Celi (Roma, Italia)

Javier Suárez-Pajares (Madrid, España)

Janet Landsdale (Surrey, Gran Bretaña)

Marta Carrasco (Sevilla, España)

Nélida Mones (Barcelona, España)

Mercedes Rico (Roma, Italia)

© Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá de Henares

I.S.S.N.: 1135-9137

Depósito Legal: M-858-1996

Imprime: S.E.G.

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

INDICE

- A las márgenes del Occidente: El destino transpirenaico de la danza española desde la época del Romanticismo 9
LYNN GARAFOLA
Historiadora y Directora de "Studies in Dance History"
- The interpretation of dances: text, context and the reader 23
JANET ADSHEAD-LANSDALE
Professor Dr. of Dance
- Dance style and study: The contribution of music and musicality 37
S. A. JORDAN
Professor Dr. of Dance
- La redacción moscovita del ballet "Don Quijote" de Marius Petipa 49
ELIZABETH SOURITZ
Ballet Historian
- Los coros y danza de la sección femenina: Teoría y práctica 65
ESTRELLA CASERO
Crítica e Historiadora

Satirical dance texts as historical sources two examples from Spain	73
NANCY LEE RUYTER	
Associate Professor of Dance	
Working with a video to create & preserve a choreography (Creating a new language in choreography and in Video-Dance)	85
HYONOK KIM	
Professor Dr. of Dance	
El ordenador como instrumento coreográfico	91
DELFIN COLOME	
Crítico y Compositor	
La memoria de la danza	99
COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIADORES DE LA DANZA	
Recuerdos de la memoria	103
XOÁN M. CARREIRA	
Historiador y Musicólogo	

INTRODUCCIÓN

La Universidad de Alcalá de Henares, fiel a su compromiso con la actualidad, pero también con la visión de futuro que caracteriza sus actividades, entendió muy bien aquella aseveración de Maurice Béjart que consideraba que así como el XVII y el XVIII fueron “teatrales” y el XIX “operístico”, el nuestro, ese siglo XX próximo a su fin, ha sido “el siglo de la danza”.

Por ello, ante la contradicción de que, ni a finales de ese siglo de tanta creatividad coreográfica, la danza hubiera llegado formalmente a la universidad, la Universidad de Alcalá de Henares creó su Aula de Danza que, desde 1989 viene realizando una persistente labor de penetración en el tejido universitario, de la eficaz mano de su Directora, Estrella Casero.

El Aula de Danza ha organizado cursos, seminarios y mesas redondas de tipo teórico, junto a actividades eminentemente prácticas. Pero, sobre todo, está centrando su principal objetivo en hacer que la danza se convierta –en el más intenso de sus sentidos– en una disciplina universitaria. Lo contrario parecería una enorme dejación de responsabilidad de contacto con la sociedad que, una universidad como la de Alcalá de Henares, no quiere asumir en modo alguno.

Un eslabón en el afianzamiento de este proyecto es la revista CAIRON, cuyo primer ejemplar tienen ustedes en sus manos. Una

revista de Danza que se proclama universitaria, con decidida vocación para ello, que cuenta con un excelente plantel de expertos que –no me cabe duda– harán atractiva su singladura. La danza es una actividad artística, cultural, social y universal; y por tanto algo que la Universidad debe recuperar y amparar: una actividad que la Universidad desea y necesita. Estamos poniendo manos a la obra.

MANUEL GALA
Rector Magnífico de la Universidad
de Alcalá de Henares

Si poner en marcha una revista es siempre una aventura tan delicada como atractiva, en el caso de CAIRON, ambos elementos, al menos, se duplican.

CAIRON se reclama Revista de las Ciencias de la Danza.

Ese planteamiento podrá parecer presuntuoso, pero –a fuerza de franqueza– habrá que reconocer que su ausencia creaba un vacío de triste alcance en el mundo de la investigación coreográfica española.

En este país se escribe poco, muy poco, sobre Danza.

Evidentemente, se hace crítica en los medios –no tanta como sería deseable, ni en cantidad ni en calidad, con honrosísimas excepciones– y "guadianean" en nuestro paisaje coreográfico revistas de vida azarosa, pese a su voluntarismo militante, lleno de buena y encomiable fe.

La literatura sobre Danza es casi nula y el sector editorial sigue despreciando olímpicamente los pocos originales que se le ofrecen, incluso cuando algunas de las más recientes experiencias han demostrado su rentabilidad.

Los historiadores constituyen el sector más pertinaz que, desde el cobijo institucional que los departamentos universitarios suelen brindarles, se afanan en desentrañar los parámetros propios de su labor. Sus aportaciones significan un buen instrumento para el mejor conocimiento de un Arte que proclama a gritos su vitalidad. Pero, lógicamente cubren sólo un sec-

tor de la amplísima panoplia de elementos de interés que rodean a la Danza.

*Desde esa óptica de captar la **universitas** de la Danza, con ánimo indeclinablemente interdisciplinar, ponemos en marcha CAIRON, tendiendo la mano a todos aquellos científicos –sin distinción de ramas ni especialidades– que tengan algo que decir sobre la Danza.*

Queremos que CAIRON sea un espacio de libertad, donde –con el rigor que la Ciencia reclama– puedan expresarse todo tipo de opiniones.

No rehuiremos los debates, siempre y cuando puedan aportar ciencia, que –como proclama el Diccionario de la RAE– es tanto conocimiento cierto de las cosas, como cuerpo de doctrina, saber, erudición e incluso –algo totalmente necesario en Danza– habilidad y maestría.

Pero, sobre todo, la vocación de esta revista, pionera en su género en España, es la de llegar a donde no han llegado las otras.

Un sentimiento ambicioso que procuraremos ejercer con tanta fuerza y rigor como generosidad intelectual.

DELFIN COLOMÉ

A LAS MARGENES DEL OCCIDENTE: EL DESTINO TRANSPIRENAICO DE LA DANZA ESPAÑOLA DESDE LA ÉPOCA DEL ROMANTICISMO

LYNN GARAFOLA

Historiadora y Directora de "Studies in Dance History"

Nueva York, EE.UU.

A partir de la época romántica la relación entre la danza española y la "alta" tradición coreográfica más allá de los Pirineos ha sido algo problemática. El problema no proviene de la ausencia de los bailarines españoles de las tablas francesas, inglesas o norteamericanas: al contrario, la crónica teatral testimonia su presencia continua hasta en las décadas del eclipse de su arte en la segunda mitad del siglo diecinueve. Más bien, lo que resulta problemático es la posición marginal que fuera de ciertos momentos claves ocupa la danza española y sus intérpretes con respecto a las formas e instituciones coreográficas más prestigiosas.

Este fenómeno surge inicialmente de las circunstancias que acompañan la penetración de la danza española en el teatro francés de los años 1830 y los 1840 cuando se establecen las líneas generales de la ideología que determina, en mayor o menor grado tanto la valoración artística como la colocación social de la danza española por más de un siglo. Esta ideología —y sus correlativos artísticos y sociales— no es estática: se modifica en distintos países y en distintos momentos históricos. Sin embargo, ciertas ideas como el exotismo, el erotismo, lo primitivo, el populismo y el orientalismo se repiten constantemente. Y puesto que suelen aparecer también conjuntamente, explican en buena parte el status "flotante" de la danza española, su relativo aislamiento de la línea central de la práctica y evolución del ballet, su asociación frecuente con lugares de diversión popular y

en ciertos momentos su identificación con lo "oriental" enfrente de lo "europeo".

Si el elemento español no falta completamente del ballet dieciochesco, es el romanticismo lo que lo transforma desde la representación de un tipo pintoresco a la encarnación de un "otro" definido enfrente de lo europeo. Es decir, en lugar de ser un personaje vestido de traje exótico, el bailarín español –y, sobre todo, la bailarina española– es desde ahora un ser exótico en sí mismo que seduce la imaginación romántica por estar situado en los márgenes extremos de la "alta" cultura europea.

El exotismo ocupa un compartimento privilegiado en la imaginación romántica, y tanto los ballets de la época como sus novelas y pinturas revelan el gusto por eras y países lejanos. En verdad, son pocos los ballets románticos que no identifican lo real con lo lejano y son pocos también los que no contraponen este plano de experiencia vital al reino poético de lo ideal identificado con el ballet blanco. La acción de *La Sylphide* (Taglioni, 1832) sucede en Escocia (un lugar predilecto de los románticos); *La Tarentule* (Coralli, 1843), en Calabria; *Ondine ou la Naïade* (Perrot, 1843), en Sicilia; *Catarina ou la Fille du Bandit* (Perrot, 1846), en Roma; *La Vivandière* (Saint-Léon, 1844), en Hungría; *Le Diable à quatre* (Mazilier, 1845), en Polonia; *Eoline ou la Dryade* (Perrot, 1845), en Silesia; *La Péri* (Coralli, 1843), en el Cairo; *Lalla Rookh or the Rose of Lahore* (Perrot, 1846), en Cachemira; *Betty* (Mazilier, 1846), en Londres durante el reino de Carlos I; *La Esmeralda* (Perrot, 1844), en el París del siglo quince, etcétera, etcétera –una verdadera gira mágica de países y épocas alejados.

En todos estos ballets las escenas de danza clásica se matizan con cuadros de danzas de origen folklórico como la "Valse Silesienne" y la "Mazurka d'Extase" de *Eoline*, la Saltarella de *Catarina* y la "Redowotchka" de *La Vivandière*. Semejante a las decoraciones y los trajes, estas danzas características tienen una función tanto pictórica como expresiva: a la vez que identifican los rasgos típicos de un estilo nacional, ofrecen una visión del cuerpo danzante librado de las severidades de la *danse d'école* y animado por los impulsos "primitivos" de la naturaleza.

Igual que los otros países de la periferia europea –y de la periferia interna europea– España hizo su marca en el romanticismo coreográfico. Entre 1833, cuando Filippo Taglioni estrenó *La Révolte au Sérail*, y 1847, cuando Arthur Saint-Léon montó *La Fille de marbre*, el tema español aparece con frecuencia en los ballets de la época: cabe notar, por ejemplo, *La Gitana* de Taglioni (1838), *Le Diable Boîteux* de Jean Coralli (1836) y *Paquita* de Mazilier (1846). Los argumentos de estas obras apenas se distinguen de los del repertorio en general: las mismas complicaciones amorosas adelantan la acción dondequiera que ésta suceda.

Y aparte de una cierta predilección por la España de los moros (tanto *La Révolte au Sérail* como *La Fille de marbre* suceden en Granada), el tratamiento general del elemento pintoresco no pasa los límites de lo convencional.

Sin embargo, a partir de *Le Diable boîteux*, estrenado en la Opéra de París en 1836, un nuevo ingrediente se receta –la danza española. La cachucha introducida por Fanny Elssler en el segundo acto de *Le Diable boîteux* tuvo un éxito extraordinario. Fue Dolores Serral, la primera de las bailarinas españolas en revelarse en la capital francesa, quien enseñó la danza a Elssler, lo que explica la autenticidad aplaudida tan calurosamente por críticos como Théophile Gautier, gran defensor de la danza española, y condenada con igual celo por los defensores del estilo clásico. En realidad, esta autenticidad era relativa, como Gautier mismo reconoció. Elssler, apuntó en un artículo publicado en 1839, había "suavizado lo que estaba exagerado y excesivamente primitivo en la manera de Dolores con su ingenuidad alemana y su sal francesa"¹. No obstante, al lado de las danzas características de origen polaco, escocés o bretón, la cachucha de Elssler desbordaba las convenciones del buen gusto: su fuerte sabor popular, exotismo flamante e intenso carácter erótico la pusieron en la misma categoría como las danzas "bárbaras" y "primitivas" de los auténticos bailarines españoles.

¹ "Las seguidillas de Andalucía and Las boleras de Cádiz at the Opéra," en "Théophile Gautier on Spanish Dancing," seleccionado, traducido y anotado por Ivor Guest, *Dance Chronicle*, 10, no. 1 (1987), p. 33.

El éxito de esta cachucha, que llegó a ser el número más aclamado del repertorio de concierto de la bailarina, inspiró una multitud de imitaciones. Fue intercalada en ballets que no tenían nada que ver con España como *Beniowsky*² y *La Péri*³, al mismo tiempo que iban incorporándose otros bailes españoles en las reposiciones de obras como *La Muette de Portici*, *Le Carnaval de Venise*, *Gustave* y *Don Giovanni*⁴. Sin embargo, por todo su éxito con el público, la danza española no logró integrarse en el repertorio de la Opera sino que muy superficialmente en la forma de un *divertissement* o como un número aislado que no tenía más que excepcionalmente una conexión orgánica con la totalidad de la obra en que figuraba: así, casi desde el momento de su estreno, la danza española se colocó en las márgenes de la dramaturgia coreográfica.

Al mismo tiempo, son poquísimos los bailarines españoles que pisan las tablas de la Opera. A pesar de la recepción calurosa de Serral en los bailes de máscaras de la Opera a partir de 1834, tarda la dirección no menos de trece años para solicitar la colaboración de una bailarina española (Josefa Soto) en un espectáculo del repertorio (*La Muette de Portici*) y transcurre cuatro años más hasta que la invitación se repite (en este caso, a Rosa Espert y Joaquina Segura para *Paquita* y *La Favorite*) —es decir, tres bailarinas y tres obras durante toda la época romántica. Dada esta historia, no es de sorprender que la técnica de la danza española no dejó ninguna huella en el lenguaje de la *danse d'école*.

Marginalizada con respecto a la cultura coreográfica de elite, la danza española florece en cambio en los teatros comerciales, sobre todo el Théâtre du Vaudeville, el Théâtre des Variétés y el Théâtre du Gymnase. En estos sitios se matiza con vaudevilles de gusto popular; más tarde, en reconoci-

² Mencionado por Cyril W. Beaumont en su *Complete Book of Ballets* (London: Putnam, 1937), p. 148.

³ *Ibid.*

⁴ Gautier habla de estas intercalaciones en "Las seguidillas de Andalucía and Las boleras de Cádiz at the Opéra," pp. 33-36, y en "Opéra: Lola Montez," en *Gautier on Dance*, seleccionado, traducido y anotado por Ivor Guest (London: Dance Books, 1986), p. 130.

⁵ Citado por Gautier en "The Spanish Dancers' Foreign Tour," *ibid.*, p. 52.

miento de su éxito cada vez mayor, se encuadra en farsas o "escenas de la vida española"⁵ con títulos como *La Feria de Sevilla*, *El Polo del contrabandista* y *Les Folies d'Espagne*. De poco valor dramático en sí mismos, estos cuadros sirven únicamente de pretexto para las danzas, colocándolas dentro del marco de un folklora definido tanto por el ambiente pintoresco (con frecuencia andaluz) como por los tipos exóticos –majos, gitanos, toreros, contrabandistas– encarnados por los bailarines. Si las prácticas artísticas de la Opera sirven para segregar la danza española de la línea central de la evolución del ballet, las prácticas del teatro comercial acaban por identificarla con las formas más convencionales del "españolismo".

Como los comentarios de Gautier hacen patente, en la ideología que iba formándose en torno de la danza española en este momento clave de su historia transpirenaica se confunden las ideas de lo exótico, lo erótico, lo primitivo y lo popular. De Dolores Serral escribió en 1837: "Está llena de pasión y de voluptuosidad....Su cuerpo se encorva con un temblor nervioso, como si diera vueltas en el brazo de su amante, luego se baja, barriendo el piso con sus brazos... [y] de un salto se levanta, tan rápida y alerta como un pájaro, lanzando una risa chispeante a su pareja"⁶. Del arte de Josefa Soto, apuntó en 1847, "posee una furia bárbara, una gracia tempestuosa y una sensualidad violenta que son profundamente características"⁷. Y de Rosa Espert comentó en 1851 que "en su sangre violenta y generosa fluyen todas las calidades rústicas del pueblo –el placer sin inhibiciones, la alegría exuberante y una sensualidad innata"⁸– casi los mismos términos que empleó en una noticia consagrada a la bailarina irlandesa Lola M6nchez, mejor conocida por sus amores escandalosos que por sus dones artísticos⁹.

Con frecuencia también Gautier alude a las sugerencias orientales en danzas como el "olé gaditano" interpretado por Petra Cámara en *La Feria*

⁶ "Dolores Serral," en "Théophile Gautier on Spanish Dancing," p. 22.

⁷ "*La Muette de Portici* with Josefa Soto," *ibid.*, p. 67.

⁸ "Rosa Espert and Joaquina Segura," *ibid.*, p. 67.

⁹ "Th. de la Porte-Saint-Martin: Lola Montez," *Gautier on "La Muette de Portici with Josefa Soto,"* *ibid.*, p. 51. *Dance*, p. 159.

de Sevilla en 1851 (sugerencias que subraya pictóricamente Eugène Guérard en sus estampas de "la Bolera" y de "La N'bitta" publicadas en 1845)¹⁰. "El comienzo de este *pas* es casi somnabulístico. Comunica una sensación del letargo y de la depresión sensual producidos por los sueños opiacos del Oriente. Puede ser una sultana... o Zoraida, llamada por el hijo del Profeta de su diván de brocado dorado, todavía bajo la influencia del amor y de los perfumes, a bailar en su presencia en un salón festoneado de la Alhambra"¹¹. Fue también la danza de Cámara en *Les Folies d'Espagne* la que le indujo a escribir unas semanas después: "Un vínculo misterioso enlaza la danza española y la del Oriente. El ímpeto irresistible del ritmo produce en Petra Cámara resultados parecidos a los que consiguen los girantes; entra un mundo vertiginoso, atravesado por olas de sonido y de luz, donde la danza se hace casi un ejercicio sagrado, y la carne se entrega a la presión del alma, un acompañamiento involuntario a la danza de las esferas"¹². En la bailarina española se concretan así los atributos que según Edward Said dominan todavía las actitudes occidentales hacia el Oriente— "la fecundidad, la promesa (y la amenaza) sexual, la sensualidad infatigable, el deseo sin límite [y] las profundas energías regenerativas"¹³. Aunque no lo reconozca Said (que apenas menciona España), para los poetas y artistas de la generación de Gautier, el Oriente comienza en España.

El paradigma romántico sigue en vigor a lo largo del siglo diecinueve. En Rusia, donde Marius Petipa domina el ballet imperial de San Petersburgo por más de cincuenta años, la danza española fue poco a poco "domesticada", y en esta forma estilizada se coloca al lado de los varios géneros característicos que imbuyen los ballets de la época del color local. Petipa mismo había trabajado en España durante los 1840 y esta experiencia directa de la cultura coreográfica del país explica la importancia que tiene la danza española en las obras de su madurez, sobre todo *Paquita* (que repuso

¹⁰ Eugène Guérard, *Les Annales de la danse et du théâtre* (Paris: Goupil et Vibert) [1845].

¹¹ "Petra Cámara," en "Théophile Gautier on Spanish Dancing".

¹² "Petra Cámara," *ibid.*, p. 72.

¹³ Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage, 1979), p. 188.

en una versión nueva), *Raymonda* y *Don Quixote*. Como sus predecesores románticos, Petipa emplea el lenguaje de la danza española selectivamente; aún en ballets de tema español sirve principalmente de divertissement. En las *Memorias* escritas hacia el fin de su vida, Petipa insiste en la autenticidad de sus danzas, dando como ejemplo el fandango que introdujo en *Carmen*¹⁴. Fue una pretensión que muchos disputan, sobre todo a partir del nuevo siglo. El bailarín Alejandro Shiriaev, por ejemplo, opinó que "por brillantes y efectivas que fueran externamente las danzas características de Petipa, sería más correcto tenerlas por variaciones clásicas sobre un tema nacional que por danzas nacionales propiamente dichos, aún en un sentido puramente teatral"¹⁵. Por su parte el futuro coreógrafo Michel Fokine criticó la tendencia de Petipa de "transmitir, en interés de la variedad, los rasgos característicos de una danza nacional a otra –transmitiendo movimientos españoles a danzas italianas o viceversa, y con mayor frecuencia todavía introduciendo pasos de ballet en danzas nacionales o folklóricas". A veces, "las danzas españolas y orientales estaban tan deformadas que su origen era casi imposible de reconocer"¹⁶.

El correctivo que propuso Fokine se hizo patente en las obras que montó para los Ballets Rusos en las vísperas de la Primera Guerra Mundial. Inspirado por las danzas vivas de Rusia y de la Europa meridional, creó un nuevo género de movimiento que desecha las fórmulas académicas y se basa exclusivamente en los auténticos estilos nacionales. Al mismo tiempo, Fokine rompe con las convenciones dramáticas en vigor desde la época romántica. En lugar de privilegiar la danza clásica a expensas de otros idiomas de movimiento, los hace en cambio la base coreográfica del conjunto. Así, en *Petrouchka*, la danza rusa popular se encuentra integrada en modo

¹⁴ *Russian Ballet Master: The Memoirs of Marius Petipa*, ed. Lillian Moore, trad. Helen Whittaker (London: Dance Books, n.d.), p. 15.

¹⁵ Citado en Vera Krasovskaya, "Marius Petipa and 'The Sleeping Beauty'" trad. Cynthia Read, *Dance Perspectives*, 49 (Primavera 1972), p. 10.

¹⁶ Michel Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, trad. Vitale Fokine, ed. Anatole Chujoy (Boston: Little, Brown, 1961), p. 104.

orgánico por toda la obra, lo mismo que la danza española en *Jota aragonesa*. Este cambio dramático tanto como su asociación con los Ballets Rusos aumentó sensiblemente el prestigio artístico de la materia étnica además de vincular su expresión teatral a las tendencias vanguardistas. La música de *Petrouchka*, por ejemplo, era de Stravinsky; el decorado de *Le Coq d'Or* de Natalia Goncharova. Al mismo tiempo, el éxito sensacional de las primeras "temporadas rusas" formó tanto en Londres como en París un nuevo público culto para el ballet que estima las obras de Fokine precisamente por su carácter exótico, heterodoxo y moderno.

La fórmula —o mejor dicho, el método— de Fokine dejó una huella profunda en los coreógrafos de la época, aún cuando no reconociesen su influencia. Desde Uday Shankar (con respecto a la India) a Jerome Robbins o Agnes de Mille (con respecto a los Estados Unidos), una generación de coreógrafos recurrió al folklore popular como el primer paso de una tentativa de construir (o reconstruir) una auténtica tradición nacional. Dentro de los Ballets Rusos fue Léonide Massine quien continuó la trayectoria de Fokine y fue también Massine quien firmó la coreografía del primer ballet español montado por la célebre compañía —*El Tricornio*— sobre la ilustre partitura de Manuel de Falla.

El estreno del *Tricornio* en 1919 (en Londres) y 1920 (en París) coincidió con las primeras manifestaciones de la revalorización de la danza española que se produjo durante los años veinte en estas capitales coreográficas internacionales. Ya en 1917 la diva rusa Marla Kuznetsova (que había estudiado con Julia Castelao durante su reciente estancia en Madrid) ofreció un programa de bailes y canciones españoles en la Opera; dos años después la dirección del teatro contrató a Amalia Molina para bailar el fandango en el estreno de la ópera *Las Goyescas* de Enrique Granados. El mismo año, mientras que el Teatro Olympia inauguró una "Saison espagnole", el Teatro Antoine importó a "Los Caricos", una compañía de bailarines de la provincia de Murcia, para ejecutar las danzas en la pieza *Aux Jardins de Murcie*, danzas que el correspondiente del *Dancing Times* comparó favorablemente a "las danzas banales interpretadas tan frecuentemente en nuestros music-

halls"¹⁷. Y en 1921, con el deseo de repetir el éxito del *Tricornio*, los Ballets Rusos estrenan *Cuadro flamenco* con una compañía de auténticos bailarines españoles.

Sin embargo, se debe (en palabras del crítico André Levinson) al arte singular de Antonia Mercé –la Argentina– "el alto hecho de haber arrancado la danza española de las tablas a menudo más bajas, para ofrecerlo en los escenarios de ópera y los estrados de concierto al entusiasmo reflexivo y exigente de las élites"¹⁸. Fue un trayecto que tardó más de quince años en completar, años en que bailaba en music-halls como el Jardín de París (donde se inauguró su carrera internacional en 1907) y en espectáculos extravagantes como *The Land of Joy* (que se estrenó en Nueva York en 1919). Poco a poco sus fortunas mejoraban. Hacia 1923 dió sus primeros recitales en el Teatro Femina con el pianista Joaquín Nin de acompañante. A finales del año prestó su colaboración a la primera de dos conferencias dictadas por Levinson sobre la danza española en la Comédie des Champs-Élysées¹⁹ y el año siguiente tomó parte en el prestigioso "Bal du Grand Prix" ofrecido por la Opera sobre el tema "Madame de Castiglione donne à l'Opéra une Fête Espagnole"²⁰. Al fin, en 1925 en el Teatro de la Trianon-Lyrique, ella montó *El amor brujo* de Falla con una compañía de bailarines que contaba con Vicente Escudero y otros intérpretes de renombre. Con esta obra la Argentina encontró, en la frase de Levinson, "la fórmula que consagra su reputación"²¹. Abandonado el music-hall, se revela exclusivamente

¹⁷ "Notes from Paris," *Dancing Times*, dic. 1919, p. 185.

¹⁸ Citado en Suzanne F. Cordelier, *La Vie brève de la Argentina* (Paris: Plon, 1936), pp. 101-102.

¹⁹ Esta primera conferencia que tenía por título "El espíritu de la danza española" tuvo lugar el 30 de noviembre de 1923. Su éxito fue tal que se hizo repetir el programa que contaba de nuevo con el concurso de la Argentina el 29 de febrero de 1924. Según el correspondiente de *La Danse* bailó "L'Andalouse sentimental" (una sevillana sin música), "La Corrida" (una alegría) y una rumba cubana ("La Danse a travers le monde: Paris," *La Danse*, enero y mayo de 1924, sin página).

²⁰ Este baile tomó lugar el 28 de junio de 1924. El 7 de febrero del mismo año la Argentina bailó "La Corrida" en el "Bal des petits lits blancs".

²¹ André Levinson, *La Danse d'aujourd'hui: études, notes ~ portraits* (Paris: Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1929), p. 243.

en las salas de concierto (como la Salle Gaveau y la Salle Pleyel) y de teatro lírico (como el Teatro del Champs-Élysées, el Opera-Comique y el Opera mismo)²². En 1928 fundó su compañía "Les Ballets espagnols de l'Argentina" y por medio de obras como *Triana* (sobre una transcripción de la "Iberia" de Isaac Albéniz) y el ya célebre *Amor brujo* hizo lo que la crítica Julie Sazonova calificó de "la primera tentativa para crear un ballet fuera de la técnica clásica"²³. En este empeño hace la música un papel clave. Lo mismo que los coreógrafos de los Ballets Rusos con respecto a la escuela rusa, la Argentina recurre a los maestros de la música española moderna, compositores como Falla, Granados y Albéniz cuyo renombre internacional se agrega al prestigio artístico de la empresa de la bailarina.

Si la Argentina encuentra en los Ballets Rusos un modelo estético, otros aspectos de su empresa recuerdan la compañía de Anna Pavlova (a quien la Argentina fue a menudo comparada). En ambos casos y a pesar de la presencia de bailarines de talento, el colectivo queda subordinado a la personalidad de su estrella que domina no sólo el repertorio sino la distribución, la publicidad y la dirección artística global. También parecida es la organización de sus espectáculos que en el caso tanto de Pavlova como de la Argentina suelen componerse de "ballets" cortos y de divertissements —una receta que se presta al éxito de su arte en las giras mundiales a que ellas se dedican en su madurez. Y estéticamente, las dos bailarinas tenían en común una relación ambigua con la tradición heredada. Por lo mucho que dominan su técnica, su arte consiste en trascenderla, en hacerla el instrumento de una expresión personal.

En los Estados Unidos, fue también la Argentina, que hizo nada menos que seis giras transcontinentales entre 1928 y su muerte en 1936, quien ini-

²² Dio sus primeros recitales en la Salle Gaveau el 10 y el 31 de enero de 1926. Hizo su primer recital solo (es decir, sin un cantante) en el Teatro des Champs-Élysées el año siguiente (el 17 de junio) y volvió al mismo teatro en 1929. En 1928 y 1929, apareció con su compañía en el Opéra-Comique. A partir de 1930 (cuando se celebra la primera "Gala Argentina" el 19 de junio) se produjo con regularidad en el escenario del Opéra.

²³ Julie Sazonova, "Le Rythme antique dans la danse d'Argentina," *Mercure de France*, 15 de noviembre de 1928, p. 90.

cia la voga por la danza española que se prolongaba hasta mediados de los años 40. Durante esta época además de la Argentina pasan por Nueva York la Argentinita, su hermana Pilar López, Carmen Amaya y Vicente Escudero, todos (salvo Amaya) bajo los auspicios de Sol Hurok, el célebre impresario de Pavlova, Isadora Duncan, Mary Wigman, Uday Shankar y una multitud de cantantes y músicos insignes. Al mismo tiempo, tanto la Argentinita como Pilar López colaboran con el Ballet Russe de Monte Carlo (otra atracción de Hurok), la Argentinita como coreógrafa (con Massine) de *Capriccio Espagnol* (estrenado en Nueva York en 1940 y filmado en Hollywood con el título de *Spanish Fiesta* [Fiesta española]) en que también bailaba, y López como coreógrafa de *The Cuckold's Fair* (La feria del cornudo) (estrenado en 1943) donde Alexandra Danilova y Frederic Franklin hacían los papeles principales. También en 1943 *Capriccio Español* fue repuesto por Ballet Theatre (presentado ahora por Hurok) que estrenó el mismo año *Pictures of Goya* (Cuadros de Goya), coreografiado juntamente por las hermanas y bailado por los miembros de su propia compañía, y en el año siguiente *El amor brujo* de la Argentinita²⁴. Y en la reposición del *Tricornio* por Ballet Theatre en 1943 fue también la Argentinita quien hizo el papel de la Molinera²⁵.

La muerte de la Argentinita en 1945 (y el regreso poco después de Pilar López a España) limita el repertorio del Ballet Theatre. Al mismo tiempo, los primeros años de la posguerra testimonian un fuerte cambio coreográfico dentro del ballet norteamericano en general con el rechazo de los idiomas característicos de obras narrativas como *Fancy Free* o *Rodeo* y el triunfo del neoclasicismo asociado con George Balanchine que ya en 1946 creó *Los Cuatro Temperamentos*, una obra sin argumento, sin decorado y, a partir de los años 50, sin vestuario. Y aún cuando Balanchine recurre a las danzas características en sus revisiones de coreografías decimonovenas, va más

²⁴ John Martin, "An Artist Passes," *New York Times*, 30 de septiembre de 1945, reimpreso en *Dance Observer*, noviembre de 1945, p. 107.

²⁵ La cronología que figura en el *American Ballet Theatre* de Charles Payne (New York: Knopf, 1979) deja de mencionar tanto *Pictures of Goya* como *El amor brujo*.

allá de Petipa en estilizarlas; casi siempre, por ejemplo, las mujeres bailan en puntadas.

Es dentro del marco de la llamada "danza étnica" donde prospera la danza española en estos años de posguerra. Es una categoría ecléctica, que abarca diversas tradiciones (a veces reunidas en un solo programa)²⁶ y revela un fuerte impulso etnográfico que insiste en la autenticidad de las danzas y en su carácter "cultural" más que en el exotismo explotado por las películas de Hollywood (cabe pensar en Carmen Miranda, la "Bomba brasileña") y los cabarets de la época. Y se presenta con frecuencia en las salas predilectas de la llamada "danza moderna", es decir, ante un público serio, de temperamento liberal y aficionado a los artes folklóricos.

Sin embargo, dentro de esta categoría étnica la danza española ocupa un rango distinto. Si las danzas del Lejano Oriente y de la India (por ejemplo) se presentan en su mayor parte en los sitios no comerciales, bailan las estrellas de la danza española tanto en las salas de alta categoría (como Carnegie Hall) como en los cabarets de moda (como el Persian Room). Al mismo tiempo, bailan para el gran público de la televisión, figurando no sólo en programas de un cierto nivel cultural (como la serie "Omnibus") sino en los programas de variedades de mayor difusión (como el "Ed Sullivan Show"). Así, a la danza española en estos años se agregan ciertos atributos que obran en contra de su plena integración a la "alta" cultura coreográfica de la posguerra norteamericana –su carácter étnico (que a veces se confunde en la mente popular con lo hispano en general), su exotismo (explotado como tal en los cabarets), su identificación con el gusto popular. A pesar de que las máximas expresiones de la danza española traspasan –y por mucho– las formas "orientales" de principios del siglo, sus expresiones menos elevadas responden al mismo imperativo que las danzas de Salomé y los bailes de "nautch" de aquella época –el orientalismo.

²⁶ A finales de 1947, por ejemplo. La Meri (Russell Meriwether Hughes) ofreció en New York Times Hall un programa de bailes "en el estilo de España, Marruecos, China, Hawai y la América del Sur", además de una interpretación del segundo acto del *Lago de Cisnes* en el idioma del Bharata Natyam (J[ean] B[rodie], "La Meri," *Dance Observer*, febrero de 1948, p. 21).

Es esto, al fin y al cabo, lo que desde la época romántica colorea la recepción transpirenaica de la danza española y que explica su marginalidad con respecto a la líneas principales de la evolución coreográfica "occidental". A excepción de la época finisecular cuando la desplazan las formas de inspiración oriental, la danza española ocupa el terreno del "otro", un terreno menos físico que imaginario, ideado del deseo y poblado de seres ajenos de las normas y de los refrenamientos de la "civilización". Se define así, en contraste al universo ordenado de la *danse d'école* y de los otros sistemas coreográficos que despegan el cuerpo de su expresión física "natural". Es evidente el primitivismo que influye en esta actitud, que "lee" en la disciplina severa y en la variedad formal de la danza española poco más que la licencia erótica popular. El problema que hoy en día enfrenta a la danza española en el terreno internacional es el que enfrenta toda formación cultural minoritaria que aspira a la universalidad: cómo integrarse en la cultura mayoritaria sin abandonar su particularidad.

Abstract

This article examines the history of Spanish dance beyond Spain's borders. It analyzes such topics as the choreographic use of "popular" Spanish dances in Romantic ballets and the present day, in which Spanish dance is kept off "elite" stages (opera) but is highly successful on "commercial" stages. An overview is given of choreography from Spain and of choreography with Spanish themes from the 19th century through the mid-20th century.

THE INTERPRETATION OF DANCES: TEXT, CONTEXT AND THE READER

JANET ADSHEAD-LANSDALE

Professor Dr. Head of Dance

University of Surrey, Guildford, England

1.0 Interpretation

To understand, or to make sense of dances (dance events, dance texts) is one of the most important aspects of dance scholarship, and is central to the area of dance theory and criticism. The term 'interpretation' is commonly used to describe this process of 'reading' or accounting for the dance. Its etymology, and its connotations within critical literature, suggest that this process can be seen to encompass three activities, requiring the reader firstly, to recognise elements of the dance as being of a certain type, secondly, to characterise the event within culturally accepted categories and, thirdly, to attribute meanings. There are many different theories and many different emphases within theory in respect of interpretation and one of my purposes in this text is to explore some of these, looking firstly at the problematic position of the text (2.0), then at the relevance of context (3.0) and finally at the role of the spectator, or reader (4.0).

The driving force behind making, performing and watching dances is the *creation* of meaning which this scholarly activity holds a mirror to. I shall argue that dances, and hence the people who make, perform and watch them together construct meaning. In this process choices are made, by the choreographer or makers of dances and by their performers, but also by the spectators, or readers of the event. These choices determine what is seen to

be important, what is accorded less importance, and ultimately what shades of meaning can be drawn out¹.

This idea of 'meaning' is central to interpretation in both traditional and modern theories but the challenge to traditional views as encapsulated in the post-structuralist approach has changed the relationship between the players. Lodge describes this as the challenge to

the idea of the author as origin of a text's meaning, the possibility of objective interpretation, the validity of empirical historical scholarship and the authority of the literary canon.

1988, p.xi

In the light of this challenge we can consider what happens during interpretation in relation to the work/dance/text, to the person who interprets and to the nature of their interaction with the prevailing cultural context.

2.0 *The problematic position of the text*

The idea of there being a fixed entity, an art object, which can be described without difficulty, is a view which was once taken to be self-evidently true, but which has come under attack in recent years. The philosopher Margolis² articulates the problem thus:

"describing" implies a stable, public, relatively well-defined object...differences in description are to be reconciled by a further examination of the object or the points of view from which it is

¹ Further explanation of these ideas can be found in the text *Dance analysis*. Chapter 4 has an exploration of issues in interpretation (Adshead, ed.1988).

² Margolis is one of many philosophers who are alive to the problems of distinctions between description and interpretation and of the relationship of external factors to individual interpretation. See also Beardsley 1958.

described. "Interpreting", on the other hand, suggests...an element of performance, a shift from a stable object...to an object whose properties pose something of a puzzle or challenge.

1980, p.111

In what sense a dance remains an 'object' is thus debateable. Clearly it is not an object in some empirical, scientific sense except in so far that it is possible to weigh dancers and measure the extent of their reach. However, the ability to describe in a different medium (usually text) that which is seen is still regarded as the baseline for interpretation. This process of description is how we create a text to discuss, to notate, to dance.

Description is sometimes hailed as a means of remaining close to the sensuous surface of the dance. Nothing, it is implied, should then get between the critic and the dance. But description is potentially deceptive in its claims for objectivity. In fact, what does get between the dance and the reader is the interpreter's choice of descriptive terms. The language that the critic employs, the highly personal and variable character of that 'description' and all that this signifies, has implications for the supposed objectivity of description³.

Margolis writes from a tradition of philosophical aesthetics, a rather different approach from the post-structuralists, but his message is much the same. The very language in which the description is made reflects a particular system of analysis of movement, a sense of what is important and what is not in any particular dance, and the perspective, prejudices, feelings and experiences of the observer. The language chosen is already a factor in interpretation.

Since description rarely remains at the level of anatomical action, it can be seen always to reflect a stylistic standpoint. The language of description,

³ An interesting debate on the nature of criticism was initiated by Roger Copeland (1993) in a discussion of the New York school of dance critics. In response I suggest that the claim of critical description not to interfere in the work, *particularly* if it is 'vivid' and 'loving', can be seen to be naive since it is inevitably imbued with both evaluative and interpretative elements (Adshead-Lansdale 1993-94).

perhaps particularly the language of formal technical description that we use in ballet and some modern dance styles, as well as in Asian classical forms, is part of both a specific and a larger discourse of dance style. In recognising movement as being of a certain type, the connection is made with a style or styles to which it may belong through the linguistic framework of which it is a part⁴.

Contained within this genre framework is a set of assumptions about what is suitable subject matter and how it should be treated. While the 'myth' can be seen to be both popular and common subject matter across many dance cultures its character, for example, in classical Indian dance, and in expressionist modern dance, is quite distinct⁵.

This argument follows from a philosophy which states that it is through the acquisition of language that the network of concepts which constitute the limits of intelligibility is formed⁶. All representations of the dancing body and recognitions of dance events and styles, are constructed within the parameters of the language in which they are described.

Doris Humphrey's well-known instruction to young choreographers, that dances should have phrases with a recognisable shape, a beginning and an end, with variety in length (Humphrey 1959) was long taken to be a truism. But the advent of postmodernism has brought new realisation that it would be naïve to assume that the spectator can simply 'discover' the form of a dance, as some previously given truth or fact, which tells us where actions begin and end. The spectator (sometimes referred to as the viewer or reader), like the maker, decides how to see the dance and, as part of this process, how to mark its structure or form.

⁴ An earlier version of this argument was presented in the conference papers of the Hong Kong Dance conference, see Adshead 1990.

⁵ See Jones (ed) 1983 for an interesting collection of articles which contrast versions of the myth and its use in different genre.

⁶ On the subject of description Best's work, Wittgensteinian in character, has been very influential in the philosophy of the arts in the UK and particularly in addressing the nature of rationality in this sphere. The relationship between these writings and some post-structuralist theories is a curious one. Ostensibly they derive from very different traditions but it is interesting how much they share.

It is many years since Yvonne Rainer taught us to be sceptical of structures such as the 'phrase' and to see how relative they are to specific dance styles⁷. She describes *Trio A* thus:

there are no pauses between phrases. The phrases themselves often consist of separate parts...but the end of each phrase merges immediately into the beginning of the next with no observable accent. The limbs are never in a fixed, still relationship and they are stretched to their fullest extension only in transit, creating the impression that the body is constantly engaged in transitions...no-one part of the series is any more important than any other... they are of equal weight and are equally emphasized.

Rainer, 1968, in Copeland and Cohen, 1983 p. 329

Here the form markers that are normally used, pauses, full extension, rhythmic emphasis, are no longer evident. Even in work which is less obviously destructive of the 'phrase' the potential for construction of many 'forms' or structures is evident.

An example illustrates this point. The work is *Strange Fish*, created by Lloyd Newson, a well-known Australian choreographer now resident in England. He made this piece in collaboration with his performers for the stage in 1992 and re-worked it for television in 1993. It is generally thought of as belonging to the genre of 'physical theatre' which explores strong emotions, social issues and political messages. Previous works, such as *My Sex, Our Dance* (1986) and *Deep End* (1987) construct their form through the emotional interactions of dancing beings. Alliances grow in intensity only to be wilfully destroyed (Constanti, 1987). *Strange Fish* shares some of these characteristics but offers a number of different possibilities for the making of form.

⁷ See her article, 'A quasi-survey of some 'minimalist' tendencies', easily obtainable in Copeland and Cohen's text, *What is dance* pp.325-332 and my survey of choreographic practices (Adshead, J. (ed) 1987 p.11-27).

In the second scene, set in a corridor, Wendy Houstoun and Nigel Charnock emerge from different doors and approach each other, they check to see that no-one else is around, and proceed to conduct a 'conversation' in movement, using small bobbing and twisting movements, mimicking chatter and the body language that accompanies friendly meetings. In this short extract the question of structure is relatively straightforward, even though the movement is not drawn from an obvious dance technique, since it is phrased with the music, French café music played on an accordion, with a clear pulse and shaping of phrases. The gestures match these musical phrases in timing and in dynamic emphasis.

In a second corridor scene (the fifth main fragment of the work) there is also music, but its lack of rhythmic definition denies the reader the structuring device of the first example. Now the reader has to find within the movement and the music, the moments of ebb and flow of energy to phrase the dance since it is accompanied by a reflective slow melody, relatively lacking in punctuation. Here the structuring is more likely to be based on surges of emotion between the two dancers, Lauren Potter and Jordi Cortes Molina, who wrap themselves around each other in a sustained, entwining embrace, rolling and stretching towards and away from their shared centre. The punctuation, in a rhythmic sense, emerges from these changes in position.

The possible starting points for description of either of these extracts are many. It could be the action of the body, the movement of trunk, or feet or arms, that is described; it could be the spatial location of movement or the relationships between the main characters; it could be the ideas that are addressed. If facts are fluid, shifting things, then a sense of form or structure must be equally unstable. As Hutcheon says in relation to history,

what actually becomes a fact depends as much as anything else on the social and cultural context of the historian, as feminist theorists have shown with regard to women writers of history over the centuries.

1989, p. 76

The application of some of these ideas to *dance* history can be found in June Layson's introduction to the new version of our jointly edited book *Dance history. An introduction*, where she points to a view of time as interrupted and dislocated rather than seamless and linear. The relevance to *Strange Fish* can be seen in the echoes of one scene in another, otherwise quite distinct, section, for example, in the recurrence of a melody or the repetition of a glance from Wendy Houstoun.

The subtle interplay of ideas and fragments of memory recalled by the text may indeed be more like Roland Barthes 'tissue of quotations drawn from innumerable centres of culture' (in Lodge 1988 p.170). Once again, an example from *Strange Fish* illustrates this notion. At various points in the work there are references to water. The choreographer's own reference to the Buddhist saying 'Be as ignorant of what you catch, as the fisherman is of what is at the end of his fishing line' is not insignificant.

There are Greek references to Ulysses' journey across the seas and his meeting with the siren who lures men to their deaths by singing seductive songs. These same songs are heard in a scene which has overtones of Christian baptism and absolution when, towards the end, a sick male figure is held by a female 'Christ' or siren figure over a water tank while drops of water are dripped over his forehead.

There are many implications and possibilities for an extensive intertextual reading and in this sense *Strange Fish*, with its multi-layered and fragmentary referencing system, is typical of postmodern works of our time in western Europe. This instability of the text, of description and of the construction of form and meaning also renders the work endlessly capable of further interpretation, both for the spectator and the scholar. This is the source of its fascination.

3.0 The relevance of context

In many current debates in criticism the position of the spectator in constructing meaning is more pertinent than a focus on the individuality of

the person who made the text. In making a reading the spectator's own cultural siting in respect of the text becomes increasingly important. Interpretation is affected and in various ways constrained, or determined, by the context in which the dance is seen. Dances are made, and subsequently seen, through the social and cultural values of a specific time and place, from which neither the makers nor the spectators can remove themselves. Even the question of what we see is challenged. It may or may not be that we see the *same elements*: the process of interpretation has its own logic in so far that *different things* may be perceived, upon which both structure and meaning are constructed.

During the C20 theories of the role of context in interpretation have been gaining ground on a more sophisticated and complex basis than their earlier C19 counterparts. The C19 thrust towards causal explanations of human activity, and the desire to develop criticism as a 'science', led to extensive biographical and historical accounts of literature and the fine arts. Stolnitz (1976) reflects a mid-C20 position, describing a number of competing explanations, separating extrinsic criticism from intrinsic criticism in an attempt to get away from this causal approach. Intrinsic criticism, associated with the modernist art movement, invites the reader to focus on the form and internal considerations of the content of a work irrespective of its origins, the psychological state of its author or the political circumstances of its genesis as in extrinsic criticism⁸.

What both these positions call into question, however, is the nature of the relationship between art and the society from which it emerges. Latterly, a more complex explanation has been constructed which avoids a naïve polarisation between formalist autonomy and Marxist determinism. Wolff summarises the sociologist's approach thus:

Works of art...are not closed self-contained and transcendent entities, but are the product of specific historical practices on the part of identifiable

⁸ Stolnitz (1976 Chapter 16) gives a clear exposition of the nature and value of criticism based on context, on appeal to rules, on impressions of the spectator, and on intrinsic elements.

THE INTERPRETATION OF DANCES...

social groups in given conditions, and therefore, bear the imprint of the ideas, values and conditions of existence of those groups, and their representatives in particular artists.

1981, p.49

But she does not assume that art can be wholly explained by this realisation or reduced to a study of ideology. Dances cannot be simply equated with psychological or political treatises; dance is not politics, or psychotherapy. We still have to understand the ways in which various dance styles come to have value ascribed to them, how meaning is constructed within them, and this implies the employment of the discourse of art and aesthetics. For instance, Lloyd Newson's political motivation has to be tempered by the need to persuade through the ambiguity of art rather than by direct political action. As Parry (1987) argues, Newson's earlier tendency to 'ram home' ideas on stereo-typing has been replaced by 'a richer, more allusive vocabulary'.

If art and politics cannot simply be equated neither can we conflate 'movement' with 'dance'. 'Movement', it is often said, is universally understood, while 'dance' is a style-specific form of behaviour of a particular group. The fact that neither everyday movement nor dance is universally understood is readily shown by analysis of codified systems of communication. It is only through the codes and conventions of a way of moving or of a dance style and of the cultural positions that we inhabit, that we are able to interpret either everyday movement or dances.

These codes and conventions are most easily seen in dance within the crystallisations of movement, form, subject matter and its treatment that we call genres and styles. Each genre and style embodies a particular way of making and seeing dances.

Genres and styles are characteristic selections and orderings of the basic components of the dance guided by certain conventions and traditions derived from social and cultural life. Those things which have meaning, significance and value for a given society and culture at a particular time,

and for a choreographer and performers, are, in some measure, captured and preserved by selected and specific dance patterns and forms known as genres and styles.

Hodgens in Adshead (ed) 1988, p. 75

This goes some way towards explaining differences in the interpretation of common subject matter. As with many scores written for ballet *The Firebird* has attracted generations of choreographers since its first interpretation by Fokine in 1910⁹. If Fokine's moral tale of good and evil was a response to the conventions of balletic representation, Bejart's social and political statement (1970 version for the Paris Opera Ballet) reflects the democratic concerns of modern dance. Equally, but differently, Tetley's exploration of oppression at the personal level and of the relationship between an individual and the family, draws on a post-Freudian interest at the heart of expressionist modern dance (1981 for the Royal Danish Ballet).

Although these interpretations might seem far removed from the detailed structural analysis which formalism and intrinsic criticism promoted, each relies upon seeing form in a particular way. Structural analysis finds its place as textual criticism informed now by an understanding of the essentially linguistic and cultural position of art and the embodiment of distinctive interests within dance styles.

4.0 *The role of the reader, individual, or subject*

Despite the cultural influences just discussed, the person who sees the dance is not a carbon copy of his/her neighbour. Too much emphasis on the social position ignores the way each one of us, as an individual, makes sense of the world. My twin sister and I, despite identical genetic make up and very similar upbringing, continue to see the world and to respond to it, differently.

⁹ Some 40 versions can readily be identified. The range can be characterised thus: Balanchine, (1949); Cranko (1964); Bejart (1970); Tetley (1981); Taras (1982).

The idea that 'making sense' of a dance is an individual matter is hardly revolutionary, it has existed very strongly in romantic and expressionistic accounts of art and continues to pervade critical literature. In my own work with colleagues in dance analysis, the crucial shift that reveals this position is found in the move between the terms 'description' and 'ascription'. Despite the problems associated with description, with its connotations of objectivity and of verifiable characteristics, it is useful in directing attention to the movement and other elements of the performance, while *ascription* directs attention to the reader/viewer. 'Ascription' carries a sense of assigning, attributing, imputing, which makes clear the role of the person who does it. It emphasises the personal and performative character of the act of reading¹⁰.

The post-structuralist position, revealed, for example, in the frequently quoted remark that the rise of the reader has to be at the expense of the death of the author, reflects this shift from a perception of the choreographer as the originating genius and the reader as passive recipient, to the reader as constructor of meaning in as important a sense as the maker¹¹.

Interpretations, on this account, cannot be handed on as authoritative positions; the dance has to be experienced. If this was not the case interpretation would become 'about the dance' in a propositional sense; thus interpretation logically entails experience. The tolerance for a range of interpretations which inevitably follows is evident in many theories.¹² It is not an original idea, therefore, that art is a complex, multi-layered act which requires the reader to bring it into existence, although the relative investment in the author, the text and the reader as the locus of meaning differs according to the particular theoretical perspective.

¹⁰ This point is pursued further by Hodgins (in Adshead ed 1988 pp.60-65), who subsequently argues that interpretations are 'based on the interest in, and direct experience of, the dance itself'(p.116).

¹¹ This debate, usually attributed to Barthes (1968 in French, trans. 1977), is pursued by Foucault (1969 in French, trans. 1977). Both articles are reprinted in Lodge (1988).

¹² See, for example, Beardsley and Margolis.

5.0 Conclusion

The thrust of post-structuralist commentary on artistic endeavour is that there should be a tolerance of the shifting interpretations of events which derive from different experiences. The interplay of texts, although understood through coded practices that are shared, gives rise to a multiplicity of possible interpretations, a plurality of significance. Interpretation, therefore, is no longer seen simply as the free subjective response to the work on the part of an individual, but a complex act in which the situation of the making and seeing, and the position and active engagement of the reader are crucial.

This does not imply the imposition of a particular interpretive process or that any one interpretation might be definitive. Any sense that there might be an absolute truth or a final interpretation has long disappeared. Hence performances come to be seen as complex, discursive events which license each reader to produce their own meanings; meanings which can, nonetheless, be explained and supported. On these arguments there can be no single, authoritative reading, no comfortable sense of agreement, of right or wrong. What comfort there is, resides in the 'speculative creativity of ambiguity' (Worton (1986 p21)).

REFERENCES

- Adshead, J. (ed) 1987 *Choreography: principles and practice* University of Surrey: NRCD
- Adshead, J. (ed) 1988 *Dance analysis: theory and practice* London: Dance Books
- Adshead, J. 1990 Dance analysis or movement analysis? Some distinctions. *Hong Kong International Dance Conference* vol 1; pp. 22-28
- Adshead-Lansdale, J. & Layson, J. (eds) 1994 *Dance history. An introduction.* London: Routledge

THE INTERPRETATION OF DANCES...

- Adshead-Lansdale, J. 1993-4 Dance and critical debate. Towards a community of dance intellectuals. *Dance Theatre Journal* 11:1 Winter pp.22-24,33
- Barthes, R. 1977 The death of the author reprinted in Lodge, 1988
- Best, D. 1992 *The rationality of feeling* Brighton: Falmer.
- Beardsley, M.C. 1958 *Aesthetics; problems in the philosophy of criticism* New York: Harcourt Brace
- Constanti, S. 1987 Easing the load. The Spring Loaded season at the Place. *Dance Theatre Journal* 5:2 pp.26-28
- Copeland, R. 1993 Dance criticism and the descriptive bias *Dance Theatre Journal* 10:3 pp. 26-32
- Copeland, R. and Cohen, M. 1983 *What is dance* Oxford: Oxford University Press
- Humphrey, D. 1959 *The art of making dances* New York: Grove
- Hutcheon, L. 1989 *The politics of postmodernism* London: Routledge
- Jones, B. (ed) 1983 Dance as cultural heritage *Dance Research Annual XIV* Congress on Research in Dance
- Lodge, D.(ed) 1988 *Modern criticism and theory* London: Longman
- Margolis, J. 1980 *Art and philosophy. Conceptual issues in aesthetics* Brighton: Harvester
- Parry, J. 1987 Shaken by the throat *The Observer* 22 February
- Stolnitz, J. 1976 *Aesthetics and the philosophy of art criticism* Boston: Houghton Mifflin
- Wolff, J. 1981 *The social production of art* London: Macmillan
- Worton, M. 1986 Intertextuality: to inter textuality or to resurrect it? Kelley, D., Clasera, I (ed) *Cross-references, modern French theory and practice of criticism*. Leeds, pp 14-23.

Abstract

El entender, o interpretar la danza es uno de los aspectos más importantes del estudio académico de la danza y es central al área de la teoría y crítica de la misma. En este artículo se exploran las posiciones problemáticas del texto, la pertinencia del contexto y, en último lugar, el papel del espectador, o lector. La interacción sutil de ideas y fragmentos de memoria recordados por el texto se ilustra con referencias a *Strange Fish* de Lloyd Newson y DV8, a través de ideas post-estructuralistas de interpretaciones cambiantes, que se derivan de diferentes experiencias.

DANCE STYLE AND STUDY: THE CONTRIBUTION OF MUSIC AND MUSICALITY

S. A. JORDAN

Professor Dr. of Dance

Roehampton Institute, London U.K.

The partnership of dance and music is centuries-old. It is often said that dance and music never existed one without the other. Still today, we all know the power of music to make us want to move, to dance ourselves, and to enhance the dance that we watch on stage. Indeed, the choreographer, Antony Tudor (1976; p.260) suggested rather cheekily that, most of the time, when we see dance in the theatre, it is the music that engages us, not the dance. His subtext, perhaps a rather extreme view, is that most dance that we see is poor quality of music. But he does pinpoint the very powerful propelling quality of music, very familiar to us in social dance, and which encourages our physical engagement with dancers on stage.

Yet, genuinely "musical" choreographers and dancers are surprisingly rare, and there are many stories about music and dance creators not getting along; choreographers making cuts without consultation, dancers counting their roles so hard that they do not hear their music, and dancers failing to communicate in the precise terms that make sense to musicians. No wonder that, in such a climate, musicians have often despised dance. In the 19th century, of course, they used dance as a stepping-stone towards working in the much more prestigious art of opera. The partnership, therefore, has often been uncomfortable.

There is also the problem of a lack of general awareness and communication skills when it comes to these important musical issues. So

often, information on the subject of dance and music is vague and there is an inordinate amount of misinformation about musical choreographers visualising or mirroring their music. Very soon, indeed, any discussion of music and dance requires at least a basic expertise in and technical knowledge of both music and dance.

Why this situation when dance and music are such natural bedfellows? I suggest that it results from the isolation and backwardness of dance in relation to the intellectual climate of the other arts, and isolation, ironically, when, of all the arts, dance is one of the most naturally collaborative. For instance, thinking is backward in terms of consideration of structural issues in dance, issues of large form and of rhythmic and spatial aspects, and it is impossible to discuss dance and music with any degree of subtlety without introducing structural issues. The anti-theoretical thrust of much of the dance profession, especially of ballet, does not help. But I also suggest that rhythmic subtlety, rhythm being the major link between dance and music, is not part of our theatre dance culture in the way that it once was.

I hope to suggest here ways in which the standards of musicality in dance can be improved, using my own experience and work, not only as a writer (currently researching for a book on music and ballet), but also as a dancer and teacher of choreography and contemporary dance technique in both professional and non-professional dance contexts. First, it is important to suggest that musical/choreographic considerations are key to the identity of any theatre dance, and that we should use an integrated approach when discussing musical/choreographic relationships, rather than separating out the analysis of music and dance. Choreographers have choreographic styles, but they also have musical/choreographic styles. Furthermore, when a work is revived, we might do well to consider its musical/choreographic style in interpreting the work; we might also research the musical sources, recordings and style of musical performance that informed the work at its premiere.

Following this line of discussion. I will consider how we might educate dance students in the broadest sense to appreciate musical aspects, in

performance, choreography, dance analysis and appreciation, whatever they may eventually do in dance, whether they train to be professional dancers or choreographers, teachers, dance writers and administrators, or simply dance spectators and dancers in leisure.

To demonstrate the point about musical/choreographic style, my first example is from the work of the British choreographer, Frederick Ashton. Here, there are shifting relationships between dance steps and the musical bar line and overlapping of dance and music phrase units. This is Ashton's unusual Sarabande solo, created in 1968 for the Prince in *The Sleeping Beauty* (inserted before he sees Aurora in the Vision scene of the ballet). The interaction between phrase and metre is an extremely subtle and important feature of this solo. Dance steps recur here, but most often in a new dialogue with the music; what we see for a second time is differently inflected. Fig. 1 indicates the positioning of the opening *développé posé fondu* in arabesque (a) followed by a step back (b). When we first see this, the high point is the strong downbeat of the bar, and the step back occurs on the second beat of the bar. The moment is soon repeated, but this time, the *posé fondu* occurs on the third beat of the bar, and the step back meets the downbeat of the next bar. The continuation of the phrase is faster than before on repeat.

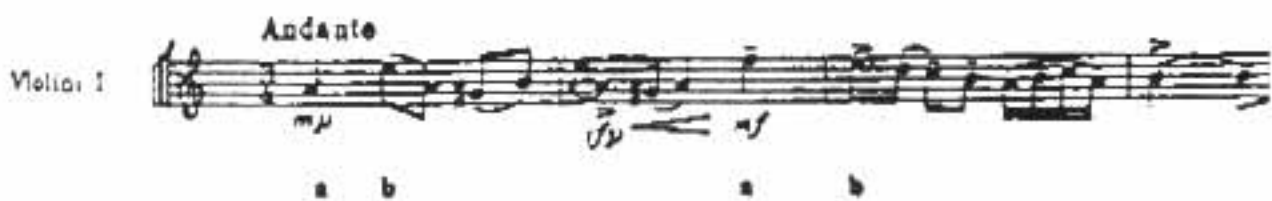


Fig 1. *Sarabande from Tchaikovsky's The Sleeping Beauty.*

There are many other examples of steps that shift in rhythmic and dynamic tone in this way. Then, there is Ashton's delayed response to the return of the opening musical theme at the halfway point. That downbeat beginning in the music is the final reverberation of the previous dance

phrase. Ashton's new phrase then begins a beat later than of the music, like an afterthought reawakening after a slight indulgence in time.

There are also constant shifts in speed and dynamic in this solo, which are not suggested by the music, sharpnesses in steps, brisk switches of the arms, little stuttering jumps and, after the slow opening, a broad, sweeping galloping step that begins the last section of the dance and which takes the Prince in a big circle round to the back of the stage. The pressure against the structure and dynamic implications of the music only heightens the sense of change.

Now, considering the effect of these devices, we come to a point about meaning, how constantly shifting musical/choreographic relationships contribute greatly to the instability of mood and ambiguity in this short solo: impetuosity, passion, uncertainty, searching, gentleness, nobility, thoughtfulness. The effect is of continuous change, process rather than finished, stabilised statement.

This Sarabande provides an example of musical/choreographic style. The solo is in many respects a typical, if rather extreme, example of Ashton's treatment of music, and I emphasise that creates meaning. Interestingly, in more than one revival of this solo, the rhythmic subtleties, and therefore the musical style of this solo, have been lost.

This may well be a result of the particular rhythmic difficulties that it possesses. Anthony Dowell, who first danced the solo, confirmed, in a 1993 interview with me, that dancers commonly experience problems with its timing when they learn it. But this may also say something about the musical training and alertness of our dancers.

The Russian/American choreographer George Balanchine provides a contrasting example of musical/choreographic style, one that is often driven by a motor pulse. In this respect, he shares the inclinations of his collaborator, Stravinsky, the discipline of pulse being part of the cool, modernist, machine age aesthetic to which they both belong, a reaction to the language of the emotions fluctuations in tempo and intensity of the Romantic era. My example is from the opening of *Agon* (1957), the

Stravinsky/Balanchine collaboration, a point when the dance clarifies an ambiguous sense of pulse and metre in the music (Jordan, 1993). The music is rhythmically very irregular, and Balanchine clarifies its framework. Four men are seen in a line dancing in unison. Balanchine choreographs the beats that are in silence, including the one at the beginning of the score. This is a simple example of this preoccupation with pulse: a regular marking of every beat. There are far more complex examples than this. Once again, dancers have problems with the timing here, but Balanchine had the advantage in that he was able to read the musical score.

Another characteristic of Balanchine's musical/choreographic style, which derives directly from his attention to pulse, is his introduction of passages of crossmetre. Temporarily, the dance functions in a different metre from that of the music. There is a simple example in the woman's solo in the *Tchaikovsky pas de deux* (1960). The music remains in 2/4 time, but a dance combination introduces a passage of 3/4 time against the music: piqué, close in fifth position, entrechat trois (Fig. 2: dotted lines indicate the dance metre), the passage lasting for six bars of music.



Fig. 2. Woman's solo from Balanchine's *Tchaikovsky Pas de Deux*.

The step seems to aerate to solo, freshening it after a series of square, regular rhythms. There are countless instances of this device being used in Balanchine's work: they are part of his style. They can also achieve different

effects, sometimes of music and dance gently swimming through each other, sometimes of racing competition, sometimes of a brilliant machine with interlocking parts.

None of the above examples has been concerned with visualising, imitating or mirroring music. Instead, they open up concepts of conversation and counterpoint. I have also touched upon the effects of such conversation in terms of meaning. It is this kind of rhythmic conversation, and the excitement, playfulness and sensuality that stems from it, that could well be one of the main reasons why we watch Astaire, Torvill and Dean or Michael Jackson.

At this point, it is pertinent to note the musical issues that are important in the process of reconstructing or re-staging dances. Here, we should consider not only musical/choreographic style, but musical performance style and original musical sources. A most striking demonstration is in *Passacaglia and Fugue in C Minor* (1938), the Bach piece choreographed by the American modern dance pioneer Doris Humphrey (Jordan, 1986). Of prime importance here is Humphrey's attachment to Leopold Stokowski's 1922 orchestration of Bach's organ work. There is considerable evidence that Stokowski's was Humphrey's preferred version of the work and that she continued to see her own work in terms of this setting. Yet, it is the organ score that has been most often used in reconstruction. My point is that an examination of the Stokowski quickly reveals relationships with the choreography that are not apparent when Bach's organ writing is put next to the choreography; indeed, it clarifies where and how intense the climaxes of the work should be, the degree of change within the dynamic shape of the work. The issue is not whether interpretations of Humphrey's work are right or wrong, rather, analysis opens up questions for consideration, asking dance reconstructors and musicians to take note of these musical aspects. After all, our musical decisions in revival can affect in important ways the structure and meaning of a work.

Now, we might ask how we can increase sensitivity to these musical aspects, particularly through dance education. I draw here from my general

dance experience and from teaching in higher education: the liberal arts context of a general undergraduate education in dance, where a few students may go on into professional performance or choreographic work. As for the profession, it plays only lip service to musicality. It is not an integral part of dance training today, which continues to stress the accumulation of dance technique above all else. Hence the problems for dancers learning the Ashton solo. Who gives exercises in conversation and phrasing with music, and who analyses the models of fine dancers working with music ? A few blessed choreographers and dancers may come into the profession with all the information they need as a natural gift. Others might be guided. Is it by chance that Balanchine, one of the most musically interesting choreographers, also had a musical education ? Yet Balanchine maintains that

with intelligent application, any student can develop certain sensitivities to music that will improve the quality of her dancing immeasurably
(1978: p. 770)

My own teaching experiences confirm Balanchine's view; they also point up the value of dealing with musical issues across the curriculum, and thus confirming their importance from different angles, combining practice with analysis, making dances with taking ideas from repertoire models.

For instance, in a choreography course, I have given a series of rhythm workshops in which I might start by giving a phrase of repertory to demonstrate pulse, metre and varied rhythmic patterns within a metrical framework. Rhythmic terms are used precisely: a major problem with the dance writing about rhythm and music is its casual use of terminology. Then, I might ask the students to make their own metred rhythmic phrases in other dance styles, with varied rhythmic patterns. We might also put their phrases together in counterpoint. Structures and the effects of different structures are topics for discussion. Further practical exercises might involve working rhythmic patterns with and against music, exploring breath

rather than metred rhythm, playing two phrases together to find connecting points of punctuation between them, and so on. The precise timing depending on the fluency and energy of a class, video examples from the repertoire can be introduced to provoke further thought or to add stimulation. Examples might range from post-modern dance – Michael Clark using hard rock, Lea Anderson using *Strangers in the Night*, both making fascinating counterpoint against the music – to Astaire and to ballet.

In performance classes now, I experiment more and more with musical ideas. I teach a version of the Cunningham technique class, already renowned for its sophisticated rhythmic requirements. But I am now introducing studies which lay special emphasis on musical issues. A recent study, for instance, for second year, elementary/intermediate level undergraduate students, introduced rhythmic complications all along the way: the variety of different rhythmic issues within a short space of time is part of the point here. The phrase was sixteen bars long, in 3/4 musical time. It included two passages of 2/4 against the music, a set of four steps forwards that fitted into one bar of three beats, an accent to be hit just before the downbeat accent in the music, and a running and jumping ending which was meant totally to ignore the musical beat structure. There were no major technical difficulties here, but even the most advanced dancers found the phrase difficult, and it needed considerable practice. I recommended marking through it out of class time, with a partner clapping the musical metre against the movement. The students who worked hard at the phrase gradually learnt to relax into their rhythmic material, an important learning experience in itself, began to stop counting feverishly and to listen to and enjoy the music in counterpoint against them. The best students could even introduce a sense of rubato: a slight play with, or freedom with, the pulse. And, at this point, through rhythmic play, they could discover pleasure, sensuality and a release of physical tension. Next time, the students are likely to find such a task easier. A second task for the same students was to learn in silence a much longer phrase, with many changes of tempo in it, and to hold their own against a non-rhythmic sound score by Brian Eno.

This is in the Cunningham tradition of working with music and it provides its own different rhythmic background, has proved an excellent framework for dance counterpoint.

Few of my regular students are intending to dance professionally. My hope is that they will think about these musical issues and, just as important, their effect, and think in cross-curricular terms. They might draw upon them in their own choreography – even post-modern choreography with political subject matter or pedestrian movement contains dance passages which may be rhythmically enlivened. They might use these ideas in teaching and rehearsing other dancers and recognise these musical devices in their dance analysis courses and when they watch dance in the theatre.

Meanwhile, some questions that dance musicality possesses remain intriguing. My experience from teaching is that our rhythmic sense today is "dormat". Yet, the court and theatrical dance of two centuries ago, which had its roots in our folks dances, displays astonishing rhythmic subtlety. I am toying with the idea that the pictorial came into prominence in the nineteenth century, the sense of woman as object to be watched, subjected to the male gaze, was developed in the ballet, and we are now experiencing the after effects of that shift of emphasis. After all, most dance training still tends to stress position and line rather than rhythm and phrasing as the foundations of dance activity. Ironically, the dance critic Arlene Croce (1989) puts the blame back on music, or at least today's popular music:

Rhythmically, rock is irrelevant – it may reverberate but it doesn't swing. Some of my worst nightmares these days have to do with the deteriorating sensibility of American popular music, particularly in respect to dance rhythm.

On the other hand, watching a recent revival of Balanchine's *Serenade* (1934), I was reminded, by virtue of its absence, how one or two musically acute dancers (like Darci Kistler and Kyra Nichols of the New York City

Ballet, in another performance of this work) can make us hear not only musical rhythm, but also melody. Fred Astaire, disarmingly casual in his precision, educates us musically in the same kind of way. Tiny buoyancies and sensitivities to the outline of peaks and troughs in melodic contour, spicy connexions between dance and musical moments, bring a fresh awareness to our eyes and ears. Some dancers, after all, make sense of Balanchine's creed about total integration of the two elements: "See the music, hear the dancing " (Kirstein, 1977: p 10). While not all dance sets out to make an important point about music, much of it could gain if we recognised the richness that can emerge from dialogue with music. Here, too, is a source of excitement and pleasure for all of us in the act of dancing.

REFERENCES

- G. Balanchine, and Francis Mason, *Balanchine's Festival of Ballet*. London: W.H. Allen, 1978.
- A. Croce, "Balanchine's Legacy", unpublished paper. Dance Critics' Association Conference, June 10th, 1989.
- S. Jordan, "Agon: A Musical/Choreographic Analysis", *Dance Research Journal*, vol 25/2, Fall 1993, pp 1-12.
- S. Jordan, "Music as a Structural Basis in the Choreography of Doria Humphrey", unpublished PhD dissertation, University of London, Goldsmiths' College, 1986.
- L. Kirstein in Reynolds, *Repertory in Review*, New York: The Dial Press, 1977, pp. 1-12.
- A. Tudor in J. Gruen, *The Private World of Ballet*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1976, pp 258-67.

Abstract

Aunque es generalmente reconocido que la música juega un papel clave en la danza, la naturaleza y potencia exacta de esta aportación musical se han considerado muy poco. Este artículo propone que es clave la integración de la música y de la danza para la forma y el significado de un baile, y que, mientras los bailes demuestran estilos coreográficos, también demuestran claros estilos de música y de coreografía. Puede ser útil un mayor entendimiento del papel de la música para el restablecimiento y la reconstrucción de los bailes, desde un examen de las fuentes e interpretaciones musicales además del estilo musical y coreográfico. Este estudio también considera aspectos pedagógicos: cómo las cuestiones musicales pueden incorporarse en la formación de bailarines y en cursos de coreografía.

LA REDACCION MOSCOVITA DEL BALLET "DON QUIJOTE" DE MARIUS PETIPA

ELIZABETH SOURITZ

Ballet Historian

Moscú, Rusia

Traducción de MARUXA BALIÑAS

En la década de 1860 los espectáculos del coreógrafo de San Petersburgo, Mario Petipa, se incluyeron con frecuencia en el repertorio del Teatro Bolshoi [Gran Teatro] de Moscú. En 1864 en concreto se pasó al Bolshoi el ballet "La hija del faraón" que se había puesto en escena durante los dos años anteriores en San Petersburgo dándole a Petipa un enorme éxito. Este ballet era un espectáculo monumental, con una presentación muy cuidada, de gala; uno de los primeros experimentos de "grand ballet". Los críticos moscovitas valoraron "La hija del faraón" negativamente, se lamentaron de la *ausencia de cualquier tipo de pensamiento profundo* [así como de dramatismo e inspiración] *elementos que habían traído al ballet artistas tan importantes como Taglioni, Fanny Elssler, y en los escenarios moscovitas hace poco tiempo Sankovskaya.*

Un crítico escribió:

Durante más de cinco horas se presentaron al público los trucos más sorprendentes: un batallón entero de soldados, todo el cuerpo de ballet y toda la escuela del Teatro aparecen en escena; y todo este montón de gente, vestidos con trajes abigarrados e inverosímiles, hacen todo tipo de cosas¹.

¹ Uno de los espectadores con motivo del beneficio de despedida. "Crónicas actuales". Noviembre 1864, nº 41, pág. 2.

En efecto, el ballet "La hija del faraón" era típico de San Petersburgo, donde en esta época se establecía un nuevo estilo de espectáculo de ballet. Caracterizando como veía él estos "nuevos" ballets, el famoso crítico moscovita Alexander Bazhenov escribió que en ellos *destacan la variedad y extravagancia de las figuras* [que el coreógrafo/maestro de ballet] *pone en manos de los bailarines y bailarinas panderetas, antorchas o echarpes de colores vivos que se mueven; o los cubre de hojas tropicales; o los obliga a subir o bajar escalones o taburetes colocados a propósito para ésto; inventando posiciones difíciles y efectistas, uniendo figuras complicadas, juntando y separando a los bailarines en filas simétricas*².

Comparaba estas danzas con las piedrecitas de un caleidoscopio, donde continuamente aparecen bonitos dibujos, pero les niega un contenido interesante. Bazhenov muestra exactamente los procesos que estaban ocurriendo en el ballet ruso en la década de 1860: el dramatismo del ballet cede lugar al espectáculo donde el lugar principal lo ocupan claramente las danzas ornamentales.

Esta tendencia nació en el ballet de San Petersburgo y lo caracterizó.

El aumento de las danzas ornamentales condujo, desde estos años y hasta final de siglo, a la aparición de un tipo de grupos de baile donde el coreógrafo dirige a los bailarines como el compositor instrumental a la orquesta, donde la danza se estrangula a sí misma y no hay ideas aparte de las invenciones literarias. Eso significan las Sombras en *Bayadenka* [La bayadera], las escenas de conjunto en *La bella durmiente*, los cisnes en *El lago de los cisnes*, los copos de nieve en *Cascanueces*. Pero en Moscú esta tendencia tan fructífera no triunfó. Aquí la "nueva" forma de los ballets a veces degeneró en espectáculos de feria, como los puestos en escena por los coreógrafos extranjeros José Mendez o Joseph Hansen, que surgieron en contra de las tradiciones locales. El teatro moscovita por encima de todo valoraba la fuerza expresiva y el dramatismo (no en vano el orgullo de las compañías de ballet era la fama de sus gestos y expresiones) y echaba en

² A. Bazhenov. *Obras propias y traducciones*. Moscú, 1869, pág. 383.

falta sobre todo las danzas de carácter. Las tradiciones continuaban vivas mientras el espectador corriente se aficionaba cada vez más a las ferias. Por eso *La hija del faraón* se percibió en Moscú, a pesar de todo, como un espectáculo de San Petersburgo, un trasplante al suelo moscovita hecho artificialmente y, a pesar del éxito de público, la crítica de Moscú siguió, con este ballet y con los siguientes, acordándose del estilo del pasado, sin cambiar sus ideas.

En Moscú continuaba manteniéndose la dramatización en los ballets. Así en 1864 Fedor Reinshausen y Willhem Wanner escribieron:

En nuestro beneficio escogimos el ballet Satanilla como el mejor de los grandes ballets, en el cual el pensamiento y el drama no se entregan como víctimas a la danza (el subrayado es de la autora del artículo)³.

En la década de 1860 Petipa trabajó mucho en Moscú, presentando allí sus propios ballets. Así se fue aproximando cada vez más a la compañía moscovita. Llegó incluso un momento en que se consideró que debía dirigirla. En un informe del 19 de Mayo de 1867, el Director de los Teatros Imperiales, Stepan Guedeonov, señalaba que para trabajar con éxito la compañía de Moscú necesitaba un maestro de ballet permanente y con experiencia que velara por el estado del repertorio actual al mismo tiempo que pusiera en escena nuevos ballets. Guedeonov escribió que él *pretendía traer a Moscú un maestro de ballet local, Petipa*⁴. Petipa, como se ve en su correspondencia con Jules Saint-George, estaba informado de esto y, a juzgar por lo que escribe, no le importaba trasladarse a Moscú⁵. El traslado, sin embargo, no tuvo lugar. En lugar de eso Petipa presentó en Moscú otro más de sus ballets *El rey Candaule* en 1869, pero además decidió presentar un ballet hecho especialmente para la compañía moscovita, que fue *Don Quijote*.

³ Reinshausen y Vanner. Carta a la redacción de la revista "Antrakt" [Entreacto] 17-IX-1864, nº 145, pág. 4.

⁴ Archivo Histórico Central de Leningrado

⁵ Véase: Colección Marius Petipa. Materiales, recuerdos, artículos. "Iskustvo", 1971, pág. 65.

La idea de crear un ballet basado en un episodio de la novela de Cervantes no fue una novedad de Petipa. Su *Don Quijote* se basaba en una tradición anterior, desarrollada hacía más de cien años si se tienen en cuenta los ballets cómicos, especialmente el de la Academia Real de París de 1743 al que siguieron las representaciones de Franz Anton Christoph Hilverding y Jean-Georges Noverre (1768), más tarde las de Jean Aumer y Louis-Jacques Milon a comienzos del siglo XIX y muchas otras. En Moscú el antecesor directo de *Don Quijote* de Petipa había sido el ballet de Felix Hullin-Sor *Don Quijote de la Mancha o Las bodas de Camacho* [sic] en 1835. En este ballet, como en el representado en París por Aumer, se recogía la parte de *Las bodas de Camacho* sacada de los capítulos 19, 20 y 21 de la segunda parte de la novela, donde Cervantes narra la boda del rico Camacho con la bella aldeana Quiteria a pesar de que ella ama a Basilio, el pastor. Gracias a la astucia de Basilio, que finge atravesarse el pecho con una espada, y la ayuda de Don Quijote que exige que el "moribundo" se case con Quiteria, los novios se unen.

Petipa se basó en los mismos personajes para su ballet. Sin embargo al episodio final de las bodas, donde se mantiene, oportunamente, el "suicidio" descrito por Cervantes, le precedían las aventuras de diversos personajes. En la descripción de estas aventuras Petipa se basaba en Cervantes, pero añadía personajes y escenas sueltas que combinaba arbitrariamente juntando en una sóla diversas situaciones dramáticas. Así Quiteria y Basilio en vez de campesinos se transforman en ciudadanos que viven en Barcelona, adonde Don Quijote llega, según Cervantes, en el capítulo 61 y 62 de la segunda parte de la novela. La posada, que Don Quijote toma por un castillo, y el episodio donde a Sancho Panza le mantean provienen del capítulo 17 de la primera parte, pero el posadero se convierte en el padre de Quiteria. El encuentro de Don Quijote con los actores ambulantes se construye con materiales tomados por una parte del capítulo 2 de la primera parte y por otra del capítulo 26 de la segunda parte (el episodio con el teatro de marionetas con la derrota de Don Quijote). La escena en los jardines de Dulcinea es muy parecida al episodio del alquitrán hirviendo (capítulo 50 de la primera parte).

Petipa subraya dos líneas: las aventuras de Don Quijote y las aventuras de Quiteria y Basilio, que transcurren a lo largo de todo el ballet aunque no se cruzan hasta la última escena. En cada uno de los incidentes la obra se desarrolla de un modo lógico y consecuente: aquí Petipa se basa claramente en las tradiciones del ballet de tiempos de Perrot, cuando se le prestaba la mayor atención al argumento y a la dramaturgia, y las acciones de los personajes condicionaban el desarrollo de la acción. La organización de la obra formaba un todo equilibrado y exacto: las escenas de grandes masas se alternaban con otras intimistas y líricas, las partes bailadas con las representadas.

En total en el ballet había 4 actos y 8 escenas. La primera escena muestra los preparativos de Don Quijote, y sus sueños de realizar grandes hazañas y actos generosos, entre ellos la liberación de la bella Dulcinea. Esta línea argumental se mantiene a lo largo de la segunda y tercera: en Barcelona (segunda escena) Don Quijote confunde la venta de Lorenzo con el castillo de Dulcinea, en la tercera escena se pelea con las marionetas y después con los molinos de viento a la luz de la luna, que le parece una bella mujer que se queja. También se le dedican a Don Quijote las escenas 5, 6 y 7. Dormido en el bosque se pelea en sueños con monstruos: con un ejército de cactus, cocodrilos, dragones y arañas gigantescas, y tras vencer todos los obstáculos llega al castillo de Dulcinea. Pero al fin se aclara que todo esto era solamente un sueño. Y por fin en la última escena, el octavo, durante las bodas de Camacho, el Caballero de la Triste Figura consigue realizar su deseo de hacer algo realmente bueno: ayudar a los jóvenes enamorados.

A Quiteria y Basilio se les conoce por primera vez en la segunda escena durante una fiesta en la plaza en Barcelona. Tras escapar de casa de sus padres Quiteria, como Don Quijote, se encuentra en los molinos de viento con los actores ambulantes, que obligan a Quiteria a ayudarlos en la representación. Durante la pelea de Don Quijote con los molinos ella escapa a la vez de los comediantes y de Lorenzo y Camacho que la perseguían. Después Quiteria se esconde en la posada (escena cuarta) donde la alcanzan su

padre y su prometido. La última escena, como se indicaba anteriormente, se acaba con los felices esponsorios de los enamorados.

La música para el ballet la compuso Leon Minkus, que era desde 1861 violinista de la orquesta del teatro Bolshoi. Entre 1862 y 1869 Minkus escribió la música que acompañaba las representaciones de Arthur Saint-Leon: *Fiametta*, *Ruchei* [el arroyo] (junto con Leo Delibes), *Salotaya ribka* [el pez dorado] y *Lilia* [la azucena]. Con la marcha de Saint-Leon en 1869 y la muerte de Cesare Pugni en 1870, Minkus se convirtió en el colaborador permanente de Petipa. Don Quijote fue su primer ballet en común. Petipa conocía bien las danzas españolas; había actuado en España y organizado ballets en diversos teatros, pero además había bailado e incluso tocado las castañuelas en fiestas, y, según él mismo afirmaba, lo hacía tan bien como los andaluces⁶. Es muy posible que la mayoría de los motivos musicales de *Don Quijote* se los diera el propio Petipa a Minkus. Claro está que la música estaba muy lejos de ser etnográfica: el crítico de *Crónicas actuales* dijo directamente acerca de la famosa cachucha que provenía de la ópera cómica *El dominó negro* del francés Auber, parafraseada por Minkus. Pero con todo la música posee un gran dinamismo, necesario para la creación de una comedia y es dramática hasta cierto punto; eso es lo que necesita el coreógrafo: en las escenas de mímica la música acompaña fielmente a la acción, cuando aparecen los protagonistas ayuda a caracterizarlos de un modo simple, pero totalmente preciso. Y lo más importante de la música es su ligereza al mismo tiempo que su alegre frenesí, que es lo que caracteriza a la música y al baile español: la música, el acompañamiento y el impulso para bailar.

Petipa construyó en esencia un espectáculo sobre los materiales españoles que conocía. En la redacción moscovita las danzas clásicas ocupaban muy poco lugar: sólo se les reservaba una escena fantástica en el jardín de Dulcinea, que bailaba Karpakova 1ª (Polina), rodeada de ninfas. El crítico

⁶ Véanse las memorias de Marius Petipa. Colección Marius Petipa. Materiales, recuerdos, artículos. pág. 34.

de *Crónicas actuales* relacionaba también el "pas a trois" de la última escena —anunciado en el afiche como danza de campesinos— con las danzas clásicas. Para mostrar exactitud Ana Sobeshanska, que hacía el papel de Quiteria en el montaje clásico de Petipa, permanecía en escena junto al molino durante el episodio de "la caza de la alondra", la aparición de los comediantes ambulantes, en la cual Quiteria es obligada por la fuerza a ayudarlos. Este número con música de Cesare Pugni fue puesto en escena por Petipa en San Petersburgo para su discípulo Alexander Verguinoi y representado en el Teatro del palacio de Krasnoye Selo en abril de 1868.

Todas las bailarinas principales de la compañía actuaban en las danzas de caracter: Olga Nicolaeva y Nadezhda Riabova, que representaban los papeles de Juanita y Piquillo, mercaderes, y Karpakova 2ª (Ekaterina) bailaban la jota del segundo acto, además Nicolaeva y Riabova hacían la danza de "Lola" y Karpakova 2ª en la escena junto al molino bailaba una "Zingara" (baile gitano). El dúo de Quiteria y Basilio en la plaza, hacía un baile que se llamó "Morena" y según los testimonios de los críticos tanto este baile como los anteriores eran danzas características. He aquí como se describía esta escena en el libreto:

Quiteria trata de divertirse y baila con el abanico en la mano. Enamorado de ella Basilio se acerca cautelosamente y poco a poco le arrebató el abanico. Asombrada Quiteria se enfada con él y se marcha. Por su parte Basilio, sin prestar atención al malhumor de su amada, sujeta el abanico a su guitarra y empieza a tocar las canciones favoritas de Quiteria. Con estos sonidos Quiteria se pone alegre, abraza a Basilio y ambos comienzan una danza nacional⁷.

Los episodios de masas en la mayoría de los casos también tiene un caracter nacionalista. En la plaza de Barcelona aparecen numerosos chulos, banderilleros y picadores que simulan una corrida de toros; en la última escena, correspondiéndose con la descripción de la boda de Camacho que

⁷ Libreto del ballet "Don Quijote". Moscú, 1869.

hace Cervantes, se incluye una danza masculina con espadas, seguida de un baile final de todos, donde toman parte al mismo tiempo personajes típicos y Quiteria con Basilio. En la posada la gente del pueblo baila con Juanita y Piquilla. En la escena junto al molino la parte principal corresponde a las danzas gitanas.

Claro está, la mayoría de las danzas estaban muy lejos del folklore auténtico; se entendían como convencionalismos del ballet, como un modo de complacer el gusto del público. El ejemplo más claro de esto es la danza de la corrida de toros, donde a chulos y banderilleros los interpretaban las bailarinas del cuerpo de ballet *bajo la dirección de Gorojova*. La aparición de las jóvenes doncellas atravesando a paso vivo por el escenario, vestidas con trajes masculinos ajustados típicos de España, le gustaba mucho a los aficionados al ballet. Pero a pesar de todo en las mejores escenas y danzas del ballet se veía una cierta verdad artística.

Todas las danzas de Don Quijote se caracterizaban por su carácter español, de donde proviene su vigor, su ternura, su vida ardiente y la pasión que se ve en ellas ...⁸ – escribió un testigo.

Un rasgo muy característico del espectáculo es la estrecha relación entre las danzas y la acción. A pesar de que en los puntos culminantes de cada acto había un divertimento para bailar, las danzas no surgían por sí mismas, sino que derivaban de un modo natural de las acciones de los personajes, cambiando la interpretación a cada momento. Mientras se ejecuta la danza de la corrida de toros los vendedores de agua van de grupo en grupo, ofreciendo su mercancía. Las danzas en la plaza se transforman en una pelea que interrumpe la aparición de Don Quijote. Juanita y Piquilla no eran unas amigas en abstracto que acompañaban a la primera bailarina a lo largo del ballet, sino unas vendedoras que se describen de un modo suficientemente concreto. Antes de empezar con su baile se ocupaban de sus quehaceres: una vendía fruta en un pequeño puesto junto a la taberna de Lorenzo, la otra colocaba su pues-

⁸ "Crónica teatral. Gaceta Universal", nº 109, 16-X-1869, pág. 2.

to de abanicos junto al muro de la casa de Camacho. Ellas saludaban alegremente la aparición de los picadores, y coqueteaban con ellos, pero sus bailes en la posada tenían un fin muy preciso: distraer la atención de Lorenzo y Camacho mientras Quiteria se escondía en el macizo de flores.

Los episodios completamente mímicos tenían un importante lugar en el espectáculo y exigían de los bailarines no poca maestría. El comienzo de la obra era una escena mímica que servía de presentación de Don Quijote y Sancho Panza. La escena empezaba con la sobrina de Don Quijote y su administrador tapiando precipitadamente los libros cuya lectura turbaba a Don Quijote, que en su exaltación le habían llevado a confundir todo lo que había leído con la realidad. La puerta se abre y entra el futuro caballero (interpretado por Wanner); en una mano sostiene un libro del cuál no quita la vista, en la otra la funda de una larga espada; en la cara se refleja la impresión que le produce cada idea que va leyendo: entusiasmo, terror, rabia, alegría, se cambian alternativamente de una a otra, él pasa de temblar y echarse atrás a, en otros momentos, empuñar la espada agitadamente, y lanzarse derecho para golpear a un enemigo imaginario. Juana y Carrasco se acercan a él, pero Don Quijote no les reconoce, imágenes nunca vistas se apoderan totalmente de él y le arrastran a un mundo imaginario. Después de muchos esfuerzos de su sobrina y de su fiel administrador Don Quijote retira la vista del libro, va a su cuarto y vuelve a la tierra; su mirada triste indica claramente lo dura que es para él esta vuelta del encantamiento y de ese mundo que tan querido le es, donde a pesar de los múltiples peligros, un caballero valiente tiene tantas ocasiones para auxiliar. Y por un minuto o menos Don Quijote pertenece al mundo, pero apenas queda sólo se enfrasca de nuevo en la lectura, la cara muestra otra vez diversas expresiones; y en este momento el Sr. Petipa muestra al espectador qué pasa por la mente desordenada de Don Quijote. La primera escena se denomina "Apariciones fantásticas", estas apariciones se presentan repentinamente ante los ojos de los espectadores⁹.

⁹ "Crónica teatral. Gaceta Universal", nº 109, 16-X-1869, pág. 2.

Sancho Panza está lejos de ser el último personaje del ballet. Su papel fue interpretado por Leon Espinosa turnándose con Basilio Gueltsler. Es curioso que en los anuncios sobre el ballet que se estaba preparando, aparecidos en la prensa hasta tres meses antes del estreno, se le prestara atención ante todo a Sancho Panza, y no a otros personajes: *El papel principal en el ballet Don Quijote pertenecerá al famoso actor cómico Espinosa*¹⁰ decía la revista *Crónica actual*. El papel de Sancho Panza se perfilaba con exactitud a lo largo de todas las escenas. Aparecía en el prólogo ayudando a Don Quijote a preparar su viaje, en la plaza de Barcelona se convertía rápidamente en el centro de atención de la muchedumbre. Aquí la escena se interpretaba medio bailando y medio con mímica, de un modo que se ha mantenido hasta la actualidad: Sancho Panza y las muchachas jóvenes juegan un juego cómico, la gallinita ciega. Las muchachas le tapan los ojos a Sancho Panza y, mientras dan vueltas alrededor, le ponen nervioso, le dan tirones y palmadas cerca de los oídos, y al final le hacen girar casi hasta caerse en el suelo. Y a continuación lo atrapan los hombres y empiezan a mantearlo sobre una sábana. En la última (las bodas) hay el episodio con los cocineros, inmediatamente precedido por la escena de la plaza: los cocineros persiguen a Sancho Panza que ha robado un jamón.

El grupo de los actores ambulantes está descrito de un modo muy detallado y colorista.

Todos ellos están tumbados desordenadamente junto a las cuevas alrededor de la hoguera, encima de la cual, sobre unos trípodes, se ven cazuelas con comida caliente. La comida del grupo de actores ambulantes está a punto de terminarse ... Además extendidos en la hierba hay diversos accesorios teatrales.. El gracioso devora un trozo de queso, el diablo está ocupado con su sopa, la reina remienda los pantalones del rey¹¹.

¹⁰ "Vida moscovita. Crónica actual ". 14-IX-1869, nº 32, pág. 13.

¹¹ Libreto del ballet "Don Quijote". Moscú, 1869.

Finalmente, la escena mímica de comedia más importante se encuentra como culminación de la historia de los amantes, Quiteria y Basilio, o sea, la simulación del suicidio de Basilio.

Todos ocupan su lugar. El alcalde, con su bastón de mando, da la señal en silencio. Mientras aparece un joven desconocido vestido con una capa negra que lleva una cinta roja, y sosteniendo en las manos un largo bastón, en la cabeza tiene una corona de tristeza. Todos reconocen en el desconocido a Basilio, enamorado de la bella Quiteria. Pálido y ensimismado se para ante los novios y le reprocha a Quiteria su infidelidad. Después clava en el suelo su bastón con la punta de hierro afilada, rápidamente saca del bastón el estoque y se lanza sobre la punta que lo atraviesa y sale por la espalda, y después cae desmayado en el suelo. Todos rodean al herido y Don Quijote lo coge de la mano y después expresa su respeto por la acción heroica del joven. En su última agonía Basilio expresa su deseo de casarse con Quiteria antes de morir; Lorenzo vacila, Quiteria solloza y sólo uno, Camacho, no está de acuerdo con la súplica del moribundo. Pero Don Quijote les explica que Basilio no tiene esperanza, y sólo por eso Camacho se conforma y acepta el deseo del desventurado. Acercándose a Basilio, el alcalde une su mano a la mano de Quiteria y los bendice. Pero de repente, ante el asombro de todos los presentes, el moribundo resucita y se levanta del suelo. – ¡Es un milagro!.... exclaman los presentes. – No hay ningún milagro, les contesta Basilio. Todo esto fue gracias a mi astucia e inteligencia. El alcalde se asegura de que Basilio no está herido en absoluto, que en su cuerpo no hay ni la menor señal de la espada, y que todo esto fue sólo una representación hecha con habilidad, una completa comedia que les ha engañado totalmente. Quiteria no esperaba de ninguna manera esta acción de su enamorado. Camacho por su parte exige inmediatamente una satisfacción a la ofensa que le han hecho y saca la espada, anhelando matar a Basilio, pero Don Quijote sujetando la punta del arma, se lanza entre la muchedumbre separando a los que están discutiendo. – ¡No hay por qué pelearse !... – dice el caballero; el amor es la causa de todo. Lo que acaba de hacer Basilio es sólo una cuestión de astucia mili-

tar, un subterfugio del que se valen los soldados en la guerra para vencer al enemigo¹².

En el ballet se utilizaban diversos efectos espectaculares. Este fue el primer trabajo del maquinista Carlo Valts. En la mayoría de los casos estos efectos estaban estrechamente relacionados con la acción. Eran sobre todo los espectros y visiones del prólogo y toda clase de monstruos de los sueños de Don Quijote. Entre ellos destacaba sobre todo una araña gigantesca que colgaba de una telaraña y que se peleaba con Don Quijote. La escena en el jardín encantado de Dulcinea tenía iluminación eléctrica y fuegos de bengala muy acertados. Según la opinión del crítico de *Crónicas de la Actualidad*, esto le daba una gran fantasía. Pero el truco más importante y espectacular era la luna en la escena junto a los molinos. Para la luna se había construido un aparato especial. Con su ayuda la luna lloraba y Don Quijote, confundiendo a Dulcinea, se lanzaba en su ayuda. Entonces la luna le sonreía y el viejo caballero caía de rodillas delante de ella, prometiéndole que pondría sus victorias y sus derrotas a sus pies. En respuesta la luna se reía y se ocultaba en una nube.

Don Quijote fue presentado el 14 de Diciembre en homenaje a Sobehanskaya.

La presentación fue el domingo; por eso estaba lleno el gallinero y las partes de arriba; era un estreno, por eso estaban llenos los palcos; asistía la embajada de Bujara, por eso estaba lleno el patio de butacas¹³... Sin embargo el interés por el ballet desapareció rápidamente. Ya a principios de Enero de 1870, menos de tres semanas después de su estreno, los periódicos coincidían en sus noticias: el ballet no daba dinero¹⁴. Lo sacaron de la escena en la siguiente temporada, sin aguantar ni treinta representaciones.

¹² Libreto del ballet "Don Quijote". Moscú, 1869.

¹³ "Sátiras moscovitas. Tiempos modernos", 20-XII-1869, nº 254, pág. 3.

¹⁴ "La gaceta moscovita. La gaceta de Moscú", 3-I-1870, nº 2, pág. 2.

El ballet "Don Quijote", puesto en escena por Petipa tiene sin duda en cuenta las tradiciones de la compañía de Moscú. En ella tenían mucha fuerza los principios dramáticos, las abundantes danzas de carácter, la amplia atención prestada a los papeles para actores. Pero a finales de la década de 1860 el público esperaba del ballet otra cosa diferente. Después de los espectáculos de Saint-León y el propio Petipa en "La hija del faraón", donde se mostraba gran abundancia de danzas clásicas y de efectos de montaje nunca vistos, "Don Quijote" les pareció pobre. La administración del teatro escribió que *no tenía ese decorado brillante que en un espectáculo de ballet es casi lo único que atrae público al teatro*. La representación de "Don Quijote", en realidad, costó en total 8.913 rublos, que viene siendo menos de la mitad que "El rey Oandavl" (19.446). "La hija del faraón" (16.389) o "Conca Gorbunca" [El caballito jorobado] (15.843).

Por parte de los críticos serios, que seguían pidiendo la riqueza de contenido dramático en los espectáculos de ballet atacaron el argumento del ballet, también se quejaron de la inaceptable tergiversación de la obra original, que convertía a Don Quijote en un personaje cómico. Petipa se encontró, se puede decir, entre dos fuegos. Dos años después, cuando montó el ballet en San Petersburgo, intentó complacer a todos los descontentos y rehizo a fondo tanto el argumento como la puesta en escena. Ahora la boda de Quiteria y Basilio se resuelve felizmente al terminar la cuarta escena del ballet al final de la escena en la posada el "suicidio" de Basilio fue suprimido. En vez de eso Don Quijote, apareciendo en medio del tumulto, sale en defensa de Quiteria, y, desafía en combate a Lorenzo. Quiteria amenaza con clavarse la espada y entonces Camacho, desesperado al convencerse de que ella ama a otro, prefiere retirarse.

Las cinco escenas siguientes están dedicadas a los sueños de Don Quijote donde ocupa mucho más espacio el jardín encantado con Quiteria, que se ha transformado en Dulcinea. La décima escena (es un ballet en cinco actos) era de hecho un extenso divertimento (una fiesta en casa del duque) seguida de una undécima escena, el epílogo, donde aparece la triste vuelta de Don Quijote a casa y su muerte. El número de danzas, en su mayoría clá-

sicas, creció considerablemente, pero el ballet perdió en significado coherente, así como en precisión.

Cuando decidió la puesta en escena de "Don Quijote" en San Petersburgo, la dirección del teatro no creía, por lo visto, en el éxito del espectáculo, tan fríamente recibido en Moscú. Como prueba de esto puede servir particularmente este detalle: la dirección no quiso pagar a su inventor Cuni por el aparato adquirido para San Petersburgo, con ayuda del cual la luna lloraba y se reía, los 350 rublos que pedía a cambio del aparato, se alquiló pagando 10 rublos por función. No obstante economizar en el aparato de la luna no resultó bien, las treinta y cinco representaciones se alcanzaron en 1876. En este tiempo el espectáculo nunca se interrumpió. El ballet se siguió manteniendo en San Petersburgo y en 1887 volvió a los escenarios de Moscú, pero ya según la versión de San Petersburgo.

Hay que decir que Petipa en San Petersburgo estropeó su ballet, sometiéndose al gusto de su tiempo. La pena estuvo en que un ballet de género cómico sobre materiales nacionalistas, casi desprovisto de danzas clásicas, en los años 1860-70 no respondía ni a los deseos del público ni a las tendencias principales que se desarrollaban en el arte de la coreografía. Por eso ocurrió esto, que rehaciendo completamente el ballet, y en realidad, yendo hacia un compromiso artístico Petipa alcanzó el éxito ante los espectadores (aunque los críticos lo censuraron) y eso mismo mantuvo vivo el ballet. "Don Quijote", donde Quiteria se transformaba en Dulcinea, y destacaba por sus pasos clásicos, se siguió manteniendo año tras año, y con cada reposición se mantiene todavía más firme en el repertorio.

Particular importancia tuvo la puesta en escena de Gorski, que se realizó también en el escenario moscovita en 1900. Eso fue como un segundo nacimiento del ballet "Don Quijote", con el resultado de que está considerado una de las obras más populares dentro del mundo del ballet clásico. Y en el montaje de Gorski este se esfuerza por cimentar el espectáculo organizando y enlazando las acciones aisladas, manteniendo así los hallazgos de Petipa en la fecha de su primera redacción, que fueron despreciados en su tiempo.

Abstract

The well known Russian ballet "Don Quichotte" (music by León Minkus) was first choreographed 125 years ago –in 1969– in the Moscow Bolshoi Theatre by Marius Petipa. This first version differed largely from the ones that followed (in Petersburg in 1871 and in Moscow in 1900) particularly in its emphasis on Spanish dancing. Petipa had lived in Spain and had studied local dances, and then created comic ballets which were particularly successful in Moscow. Using archive material and newspaper reviews of the 1869 premiere Elisabeth Souritz gives a description of this interesting early version of the ballet "Don Quichotte".

LOS COROS Y DANZAS DE LA SECCIÓN FEMENINA: TEORÍA Y PRÁCTICA

ESTRELLA CASERO

Historiadora y Crítica

Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, España

Texto del Congreso "La Memoria de la Danza". Barcelona

Los Coros y Danzas de la Sección femenina marcaron la Danza en España aproximadamente durante 40 años. Cuando la Sección Femenina creó la Regiduría de Cultura en su Segundo Consejo Nacional (1938), nunca pensó en la Danza, creando así el Departamento de Música. Fue en 1938 en los primeros tres Cursos de Instructoras de Música, dirigidos por el Maestro Benedito y celebrados en Vigo, en Zamora y en Valladolid donde, aparte de la música, se empezó a enseñar "Folklore". Se pretendía con ello que las alumnas que salieran de esos cursos pudieran enseñar música en sus respectivas provincias.

A partir del año 1939, y después de terminada la guerra, fue objetivo principal de la Regiduría de Cultura y en especial de su Departamento de Música, la difusión de la música, con el objetivo declarado de fomentar la idea de unión de una España geográfica y culturalmente diversa, como se deduce de las palabras que Pilar Primo de Rivera pronunciaba en 1939:

"Cuando los Catalanes sepan cantar las canciones de Castilla, cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y sepan que se toca el txistu, cuando el cante andaluz enseñe toda su profundidad y toda la filosofía que tiene, cuando las canciones de Galicia se conozcan en Levante, cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma

canción, entonces sí habremos conseguido la unidad entre los hombres y las tierras de España"¹.

Sin embargo, en contraste con la afirmación anterior, la misma Pilar Primo de Rivera, escribió el 10 de marzo de 1944 la Circular núm. 222 de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, en la que decía:

"(...), nuestra labor folklórica la orientaréis desde ahora, (...), en el sentido de arraigar las canciones y las danzas en su propio ambiente, o sea en el pueblo.

Para ello aprovecharéis las circunstancias de romerías, ferias, día del Patrono, etc., para que el grupo de coros y danzas de la Sección femenina de cada pueblo baile en la plaza, y así se irán acostumbrando hasta llegar si fuera posible a establecerlo como costumbre para todos los domingos.

Bien entendido que sólo esto debe hacerse en los pueblos donde exista una tradición folklórica de bailes, canciones y trajes, porque si quisiéramos arraigarlo de una manera general en todos los pueblos, en vez de un bien haríamos un mal muy grande, porque resultaría una cosa artificial y postiza tan fuera del ambiente como los bailes modernos.

Por esta misma razón tendréis un gran cuidado en que las camaradas bailen y canten sólo bailes y cantos de su *propia región* o comarca, porque la mezcla con los de otras regiones se presta al confusionismo, y llegaría un momento en que no podríamos saber el origen de cada uno de ellos, además de que, como os digo anteriormente, estarían totalmente fuera de ambiente y del carácter de la región. (...)"².

¿Qué ocurrió en esos cinco años para que se enviara esta circular en términos tan dispares con los pensamientos expresados anteriormente? Para entender esta aparente contradicción es necesario considerar, a mi

¹ Suárez Fernández, Luis. *Crónica de la Sección Femenina y su tiempo*. Ed. Asociación Nueva Andadura, Madrid 1993. p. 239.

² Primo de Rivera, Pilar. *Discursos, Circulares y Escritos*. Ed. Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. Sin fecha, probablemente entre 1950 al 1953. pp. 273,274.

juicio, la proverbial orfandad e inseguridad intelectual de los dirigentes falangistas, que les hacía seguir las ideas, en principio contradictorias con la filosofía básica del nacional-sindicalismo, de intelectuales conservadores en sentido tradicional, que aceptaron el régimen de los triunfadores en la guerra. Nuevamente Pilar Primo de Rivera nos ilustra al respecto en sus memorias:

"... los Coros y Danzas. En esta inmensa tarea recibimos el consejo inapreciable de Don Ramón Menéndez Pidal, quien nos dijo que buscásemos la autenticidad por encima de todo..."³.

Pero si es interesante comprobar la evolución que se producía en la teoría, es igualmente importante conocer lo que pasó en la práctica. Resumir ese proceso en pocas palabras es muy difícil pues como es sabido, en cada hecho histórico confluyen muchos condicionantes. Intentaré resumirlos en breves palabras.

La Regiduría de Cultura de la Sección Femenina se encontró con que hasta 1940 aproximadamente no tuvo una estabilidad en sus mandos. Por un motivo u otro la Regidora Central de Cultura cambió cada año y eso no permitió una línea continuada de actuación. Tampoco hubo medios económicos ni personal especializado para una tarea de estas características⁴. Además cuando una mujer se casaba tenía que dejar el "servicio activo"⁵. Todo ello hizo que constantemente se estuviera empezando. De este modo las ideas iniciales de ir por los pueblos recogiendo las danzas y las músicas, para luego enseñarlas y garantizar la fidelidad del trabajo por estar hecho con personal especializado que no tergiversara el material recogido, nunca se pudieron llevar a la práctica.

En esa situación lo que realmente sucedió fue que las mujeres asistían a los cursos que se les ofrecían de música que, como he dicho antes, se

³ Suárez Fernández, L. *Ibid.*, p. 239.

⁴ Suárez Fernández, L. *Ibid.*, p. 239.

⁵ Primo de Rivera, P. *Ibid.*, pp. 273, 274.

impartieron desde 1938. En tales cursos las alumnas aprendían danzas regionales de todo el país y cuando volvían a su lugar de residencia, en lugar de enseñar las danzas de sus propias regiones transmitían las que habían aprendido en el curso de música. Obviamente esto no ocurrió en todas las regiones, ni tampoco aquéllas enseñaban lo aprendido solamente, puesto que en la mayoría de las ocasiones alternaban la enseñanza de sus danzas autóctonas con las aprendidas.

Como una muestra de lo dicho anteriormente, recojo el informe del Departamento de Música, hecho con motivo del I Concurso de Coros y Danzas en 1942, donde se especifican provincia por provincia las danzas que habían aprendido y que bailaban. Así para Ávila:

"9 Camaradas han aprendido bailes.
'Las Valencianas' 'El Vito' 'Los Fandanguillos' 'Las malagueñas'..."

Creo que es bastante expresivo de la variedad citada anteriormente. En contra de lo que se podía pensar no solamente provincias como Ávila tenían esa situación. Con Barcelona, por ejemplo, ocurría lo mismo, aún cuando con otras variantes:

"Han aprendido danzas 60 camaradas que bailan 'La Balanguera' 'Lindiot' 'L'hereur riera' La danza 'L'Espunyalet' 'Danza de Castellersol' 'Galop de Cortesia' 'Ratolinera' 'Sevillanas' 'Jota Aragonesa' y 'Muñeira.

54 camaradas han aprendido danzas clásicas, Valses de Schubert 'Tonada de Scarlati' 'Rondon de Beethoven'..."[sic]⁶.

Esta situación perduró todo el tiempo que la Sección Femenina estuvo al cargo de la enseñanza del folclore en España. Incluso hoy mismo en muchos de los grupos de Danzas folklóricas que continúan en nuestro país, herederos de los grupos de Coros y Danzas, la forma de enseñanza sigue

⁶ Informe del Departamento de Música sobre el I Concurso de Coros y Danzas, año 1942. A.G.A.

siendo la misma, combinando danzas típicas de las zonas de donde proceden con otras del resto del país.

Un informe de la Regiduría de Cultura, fechado en Madrid el 8 de febrero de 1963 y firmado por la Regidora Central de Cultura, M^a Josefa H. Sampelayo, refleja la realidad de lo que se hacía por el Departamento de Música:

"La principal actividad de este Departamento son las que se refieren a los grupos de Coros y Danzas en sus actividades de Concursos y de viajes, tanto en la península como en el extranjero. (...)

Concursos de Coros y Danzas.— Todo bien, excepto la dificultad de siempre, el dinero. (...) Nuestro presupuesto es el mismo que hace varios años y los grupos han aumentado considerablemente en la mayoría de las provincias, como también los gastos de pensiones, trenes, etc. (...)

Nuevo texto de música: Faltan instructoras.— (...) El problema más importante relacionado con la música es la falta de instructoras. (...) En la actualidad la Escuela Nacional está en Barcelona y tiene un primer curso con diecinueve alumnas y un segundo con dieciséis, poquísimos para las necesidades provinciales. Las causas creo son el **poco dinero que ganan** los que se dedican a la enseñanza de la música. (...) Habría que intensificar la propaganda en todas las provincias, explicando que estas alumnas salen también capacitadas en bailes regionales y ballet, con lo cual pueden tener muchas más salidas y ganar bastante dinero con las clases; existen bastantes casos de Instructoras que ganan 4 o 5.000 ptas, pero esto lo ignora mucha gente"⁷.

La Sección Femenina fue adaptándose a la realidad de las circunstancias, facilitando que el Departamento de Música se orientara a lo que podía generar algunos ingresos a las personas que se dedicaban a ello en cada provincia, sin tener en cuenta todo lo dicho en cuanto a recuperación tradicional.

⁷ Informe del Departamento de Música. A.G.A.

En el plano de la instrumentación política digamos que esta un tanto confuso el objetivo, puesto que si bien inicialmente querían utilizar los Coros y Danzas para fomentar los sentimientos de unidad patriótica, muy pronto parece encontrar su utilidad exclusivamente como forma de fomentar el arraigo regional. La aparente contradicción de este cambio tan rápido se ha de buscar en todo caso en las características políticas y sociológicas del Régimen Franquista.

En cuanto al objetivo de la utilización de los Coros y Danzas como instrumento para salvaguardar el folklore, que tenía un indudable interés para una ideología tradicionalista, las dificultades prácticas se impusieron sobre lo que declaraba la dirección que quería hacer:

1. Falta de personal capacitado en el entorno fiel al Régimen, para la investigación y recopilación de datos fidedignos.
2. Dispar asignación presupuestaria, con los ambiciosos objetivos inicialmente marcados.

Analizar todos los hechos que sucedieron en los Coros y Danzas de la Sección Femenina es, difícil y complejo, y es evidente que la extensión y profundidad, así como los límites a que se circunscribe esta comunicación, no pretende, ni mucho menos, agotar el conocimiento sobre los mismos, cuya complejidad y alcance, hasta su desaparición, es mayor de la que a simple vista parece.

Las ideas se mantienen solamente en la esfera de la teoría, en la práctica, todo cambia. Creo que esta frase sería la que mejor describe lo que sucedió a los Coros y Danzas de la Sección Femenina al intentar poner en práctica sus teorías sobre recopilación de danzas folklóricas y la enseñanza de las mismas.

Abstract

This article examines the theory and practice behind the Choral and Dance Groups of the Feminine Division under the Franco Regime. Reports from the Feminine Division itself are used to analyze the objectives and difficulties encountered by the Groups when they were used as a tie between the different regions of Spain and as a vehicle to convey the nationalist ideology under the Regime.

SATIRICAL DANCE TEXTS AS HISTORICAL SOURCES TWO EXAMPLES FROM SPAIN

NANCY LEE RUYTER

Associate Professor of Dance

University of California, Irvine, USA

Texto del Congreso "La Memoria de la Danza". Barcelona

In 1796, under the pseudonym "Don Preciso," Juan Antonio de Iza Zamácola y Ozerín published *Elementos de la ciencia contradanzaria* (Elements of the contradance science)¹. This lampoon of a scientific treatise scoffs at the then fashionable fad of the contradance, a French import and the rage among Spaniards who spurned native culture in favor of foreign styles of dance, dress and manners. In 1807, in a work titled *La Bolerología*, Juan Jacinto Rodríguez Calderón, satirized the bolero, a native Spanish dance that appealed to a different part of the population. His particular focus is on the ubiquitous bolero academies that he had observed in Madrid in 1794 and 1795 and those who attended them².

These two works take opposite sides on the issue of native versus foreign culture (a crucial conflict in their era), but they are actually similar in several ways. Each opposes slavish adherence to fashion (whatever its

¹ Don Preciso (pseudonym of Juan Antonio Iza Zamácola y Ozerin, *Elementos de la ciencia contradanzaria. Para que los Currutacos Pirracas, y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios a baylar las Contradanzas por sí solos, o con las sillas de su casa, &c. &c. &c.* (Elements of the contradance science, so that the dandies, fops and little new style ladies can learn to dance the contradances by themselves or with the chairs of the house, etc., etc., etc.) (Madrid: La Imprenta de la Viuda de José García, 1796).

² Juan Jacinto Rodríguez Calderón, *La Bolerología o Quadro de las Escuelas del Baile Bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795, en la corte de España* (Bolerology, or a picture of the bolero schools as they were in 1794 and 1795 in the capital of Spain) (Philadelphia: Imprenta de Zacharias Poulson, 1807).

focus), draws attention to particular dance forms and reflects the prominent place of dance in the society. They were both written by men who were *not* dance professionals to discredit the respective dances and their adherents in an amusing way. In other words, these books are not dance treatises for the professional dancer or dance master or for the nonprofessional who wished to study independently. Both, however, demonstrate knowledge of dance practice, technique and terminology and one wonders how much time the authors must have spent learning so much about the dances they apparently despised and writing such lengthy exercises in exaggeration, sarcasm and ridicule. After an introduction to these two works and their authors I will discuss their use as sources for 18th-century Spanish dance history.

Iza Zamácola (1756-1826) had apparently developed an interest and facility in native dance and music from his childhood days and his education in the Basque Provinces³. He moved to Madrid in the 1770's to then assume the profession of notary. There he associated with a group of fellow intellectuals who also enjoyed traditional Spanish music and dance. They reportedly amused themselves by mocking those of their countrymen who spurned native culture in favor of foreign manners, customs and social diversions. Among the circle was Friar Juan Fernández de Rojas who, under various pseudonyms, published several works that satirized the imported fashions⁴. It might have been this author's *Crotalogía o Ciencia de las castañuelas* (Crotalogy, or the science of castanets), a parody of French-derived scientific writing⁵, that gave Iza Zamácola the idea of using similar

³ Biographical information may be found in Domingo Hergueta y Martín, *Don Preciso: Su vida y sus obras* (Don Preciso: His life and his works) (Madrid: Revista de Archivos, 1930); J. M. Cossio, "Una biografía de Don Preciso" (A biography of Don Preciso), *Revista de Bibliografía Nacional*, vol. 5 (1944); and Carmen Garcia-Matos Alonso, "Un folclorista del siglo XVIII: Don Preciso" (A folklorist of the 18th century), *Revista de Musicología* (Madrid) 4/2 (1981).

⁴ Hergueta y Martín 8-9; Javier Suárez-Pajares, "Collection of Texts," *Studies in Dance History* IV/1 (Spring 1993): 91-93.

⁵ Francisco Agustin Florencio (pseudonym of Friar Juan Fernández de Rojas), *Crotalogía o Ciencia de las castañuelas. Instrucción científica del modo de tocar las castañuelas para baylar el Bolero y poder facilmente y sin necesidad de Maestro, acompañarse en todas las mudanzas de que está adornado este gracioso Bayle español. Parte primera. . . .* (Crotalogy, or the science of the

tactics to express his own strong opinions through satire⁶. In any case, the latter began publishing attacks on Spanish francophile fashions when he was about 40 years of age. In May 1795, in the *Diario de Madrid*, the capital's most important newspaper, there appeared his imaginary exchange between one Don Preciso (Sir Precise) and another invented character, Don Currutaco (Sir Dandy). The Preciso letter mocked the contradance and particularly the young elitists who were so taken with it. The Currutaco response expressed outrage and accused Don Preciso of being cruel and insensitive in his insults against the most brilliant members of Madrid society, i.e., the dandies and fashionable ladies⁷.

These letters were just the beginning. The following year Iza Zamácola published his *Elementos de la ciencia contradanzaria* which comprised 43 pages of preliminaries, including the newspaper exchanges of 1795, and a main text of 174 pages. The latter begins with "histories"—of the dances and science of contradance; of the "Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño" (Dandies, Fops and Little New-Style Ladies); and of the dispersion of contradancing throughout Spain. The core of the volume is devoted to specific elements of the contradance: one section on its structure and rhythm and the other 19 on individual steps and figures. In succeeding chapters, Iza Zamácola applies his sarcastic wit to contradance music, to the Bastonero (dance leader or caller), to contradance enthusiasts and their fashionable clothing for the dance and to a typical dance occasion. Finally, the work ends with five scenarios for contradances with far-fetched stories

Scientific instruction in the method of playing castanets to dance the bolero and to be able, with facility and without need of a teacher, to accompany all the steps that adorn this graceful Spanish dance. First Part. It contains an exact idea of the instrument called castanets, their origin, manner of use, and the elementary precepts reduced to a rigorous geometric method, together with the invention of some harmonic castanets that can be tuned and combined with other instruments.) (Madrid: Imprenta Real, 1792) There were six additional editions in 1792, two in 1798, and reprints in 1882 and 1985. For details on these, see Suárez-Pajares, "Collection of Texts," 95-96.

⁶ Hergueta y Martín 10-11.

⁷ These letters and others attributed to Iza Zamácola are discussed and reprinted in Hergueta y Martín as well as being included in Iza Zamácola's *Elementos*.

of mythical events from the classical world or odd characters from the contemporary social scene.

It is important to note that Iza Zamácola did not limit himself to writing satire *against* what he opposed. He is best known, and has continued to be known up to the present time, for a positive work—one that promotes native Spanish music and dance. In 1799 he published the first volume of his eventual two volume *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos, que se han compuesto para cantar la guitarra* (Collection of the best verses of seguidillas, tiranas and polos composed to sing with the guitar)⁸.

The work includes introductory material in which Iza Zamácola not only rails against foreign imports but argues vigorously in favor of the native culture.

These volumes provide a perspective from which to view his *Elementos* and insight into his rationale for ridiculing the contradance and its place in the Spanish cultural scene.

Little is known of the life of Juan Jacinto Rodríguez Calderón. On the title page of *La Bolerología* he identifies himself as an adjutant of the Spanish urban militia on Puerto Rico and interpreter of English, French, Italian and Portuguese for the Captaincy General, the authority that governed the colony. The musicologist Javier Suárez-Pajares writes that "such a position qualified him to be the unquestioned leader of the dandy brotherhood" if such indeed existed⁹. What seems to **be implied here is that** it would require a dandy—committed to the French style—to ridicule and oppose so vehemently the native bolero. In his dedication to his uncle, an abbot in Galicia, Rodríguez Calderón mentions that he had written this work earlier, when serving in the mishaps that kept him from bringing it to completion. In 1798, he published a satirical one-man short scene for amateur performance that also lampooned fashionable affectations¹⁰.

⁹ Javier Suárez-Pajares, "Historical Overview of the Bolero from its Beginnings to the Genesis of the Bolero School," *Studies in Dance History* IV/1 (Spring 1993): 13.

¹⁰ Mentioned in Suárez-Pajares, "Collection of Texts," 93; full citation on p. 127 of the same volume.

La Bolerología is a cautionary tale. The preliminaries, which take up 13 pages, begin with the dedication to his uncle followed by a prologue to the "extremely knowledgeable" students of the bolero academies in Madrid, Cadiz, Seville, Cordoba, Murcia and other towns which established bolero schools. The body of the work is headed "Anti-bolerología o la total ruina del baile bolero" (Anti-bolerology, or the total ruin of the bolero dance) and runs to 123 pages. It is a rambling story of the narrator's chance visit to a Madrid bolero academy where he meets an assortment of bolero enthusiasts. Prominent among them are the Maestro Caldereta, the teacher and director of the academy; Doña Porcia, a fanatical mother intent on promoting her daughter's social standing; and Doña Clara, the unfortunate and snippy young daughter who sustains a permanent injury from showing off while dancing. In the course of the narration, Rodríguez Calderón has Caldereta deliver a long lecture in which the maestro refers to people he associates with the bolero's historical development and other real or invented individuals, describes **aspects of the bolero's context and practice**, and also discusses 12 of its movements or figures. It is information from this lecture that is most often quoted or paraphrased in subsequent historical writings.

While to the 20th-century reader these works seem to go on interminably, with their exaggeration, minute details and tedious repetition, this style of writing was popular in its time. The mocking letters written by Iza Zamácola and other such items were published in a major newspaper. And, there was apparently a market for the satirical books. Fernández de Rojas' *Crotalogia*, for example, went through several editions from 1792 to 1798 (see note 5), and Iza Zamácola's biographer, Domingo Hergueta y Martín, states that the *Elementos de la ciencia contradanzaria* came out in two editions in 1796 with two different publishers; that within a few months it had sold three thousand copies; and that it was still being announced and sold in 1799¹¹. I have no idea to what extent *Bolerología* was distributed;

¹¹ Hergueta y Martín 28-29.

how it happened to be published in the United States; how many copies were printed; and whether they were sent off to Spain, distributed in Latin America, or what.

Both of these volumes (as well as those of Fernández de Rojas) have been used as historical documents for the study of late 18th century Spanish dance.

Some scholars take them as reliable sources of historically valid information that is merely couched in a satirical style, while others identify the satire as primary and suggest (hope) only that there *may* be some genuine historical data embedded in it. Some examples of the varying approaches may be found in Serafín Estébanez Calderón's *Escenas Andaluzas* (1847)¹², Charles E. Kany's *Life and Manners in Madrid, 1750-1800* (1932)¹³, Aurelio Capmany's "El baile y la danza" (1944)¹⁴, Anna Ivanova's *The Dance in Spain: A History* (1970)¹⁵, Maurice Esses' *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries, Volume I* (1990)¹⁶, and Javier Suárez-Pajares articles of 1992 and 1993 on the history of the bolero and the bolero school" (1993)¹⁷.

In his broad presentation of many aspects of Andalusian life, Estébanez Calderón devotes three chapters to the dance –one of which is on the bolero

¹² Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas . . .* (Andalusian scenes . . .) (Madrid: Imprenta de Baltasar González, 1847; Facsimile edition Madrid: Ediciones Atlas, 1983).

¹³ (Berkeley: University of California Press, 1932; reprinted New York:AMS Press, 1970).

¹⁴ In *Folklore y costumbres de España* (Folklore and costumes of Spain), Carreras y Candi (Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín, 1944), pp. 169-418.

¹⁵ (New York: Praeger Publishers, 1970). It was published in Spanish as: *El alma española y el baile* (The Spanish soul and the dance) (Madrid: Editora Nacional, 1973). References here will be to the English edition.

¹⁶ Volume I. *History and Background, Music and Dance* (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 1990).

¹⁷ *Studies in Dance History* (Journal of the Society of Dance History Scholars) Vol. IV, No. 1: *The Origins of the Bolero School*, eds. Javier Suárez-Pajares and Xoan M. Carreira (Spring 1993), pp. 1-19. An earlier version of this essay (in Spanish) is "El bolero, síntesis histórica" (The bolero, historical synthesis) in *Encuentro Internacional: La Escuela Bolera*, ed. Roger Salas (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Ministerio de Cultura, 1992), pp. 187-193.

and its history. For sources he read major Spanish texts on dance such as those of Juan Esquivel Navarro (17th century), Pablo Minguet e Irol (18th century) –and Rodríguez Calderón¹⁸. The problem is that he fails to distinguish between the serious nature of the earlier works and the satirical intent of *La bolerología*. Thus, he takes information straight out of the maestro's lecture in the latter work (on the origin of the bolero, the inventors of various steps or variations, etc.) as if it were historical fact¹⁹. The irony is that subsequent historians have sometimes used Estebanez Calderon as an authority without realizing (or caring about) the source of his data.

For his rich and detailed account of Spanish life in the 18th century, Charles Kany draws heavily on many satiric writings of the era as well as on other kinds of materials. Well aware of the pitfalls of gleaning historical information from satire, he cautions, "It would be regrettable if . . . an injudicious reader were to take the exaggerations at their face value. His distorted impressions would then be similar to that made by an essay on Boston society, for instance, compiled from the satiric and comic sections of the Sunday newspaper"²⁰. And yet, in Chapter Ten, "The Tertulia," in which he describes dance practices, Kany draws heavily on Iza Zamácola's newspaper letters and *Elementos* and apparently does take at least some of the statements at full face value. He presents information about the contradance, its specific variations and the role of the Bastonero without either discussing Iza Zamácola's intentions as presented through the persona of Don Preciso or comparing any of the data to serious 18th or early 19th century treatises on the contradance²¹. Another historian, Aurelio Capmany, similarly stresses the humorous quality of Iza Zamácola's *Elementos* –but also neglects to analyze the statements in the book in terms of intention or reliability²².

¹⁸ Estébanez Calderón 26.

¹⁹ Estébanez Calderón 28-29, from Rodríguez Calderón 23-26, 35-46.

²⁰ Kany xiii.

²¹ Kany 273-279.

²² Capmany 217-218.

In *The Dance in Spain*, Anna Ivanova provides more extensive coverage of Iza Zamácola's *Elementos* than Kany or Capmany. She quotes or paraphrases passages from this work and from Rodríguez Calderón's *Bolerología* to illustrate what she terms the new "danceologies." Unfortunately, her presentation contains misspelled names and misinterpreted passages. In addition to such errors, she often rearranges the material and with utter abandon –and no indication whatever– adds and subtracts from passages that are presented as direct quotation. She also sometimes makes unfounded conclusions.

With all that, Ivanova nevertheless provides a somewhat informative overview of what these works contain. What is missing is scholarly rigor and critical questioning.

The kind of problems one finds in Ivanova can be seen in her treatment of a passage from the Caldereta lecture in *La Bolerología*. The maestro makes the ridiculous claim that the bolero is universally popular (under different names) particularly among Swedes, Russians, Lapps, Tartars, Poles, Frenchmen and Italians –and then the passage continues with the believable statement that the bolero is originally Spanish, best performed by Spaniards, popular throughout Spain, and considered necessary in Spain as an element of education. Ivanova states, "This extract makes it quite clear that at the end of the eighteenth century, the bolero was in the forefront of Spanish social dances, even superseding the French dances in public favor"²³. Whether or not the bolero had superseded the French dances by then, this extract cannot be taken as evidence. In the first place, it doesn't say what Ivanova would have it say. Secondly, half of it is clearly ridiculous. Finally, the statement is not presented by Rodríguez Calderón as credible fact, but rather as part of that long lecture by the fictional Maestro Caldereta who is thoroughly mocked and discredited throughout the book.

In contrast to the preceding authors, Maurice Esses –in his exhaustive study of 17th and early 18th century Spanish dance and music– is very

²³ The original passage is in Rodríguez Calderón, pp. 47-48; Ivanova's version and interpretation in *The Dance in Spain*, pp. 108-109.

careful to point out that all the passages he cites from *Elementos* are satirical and should be taken with caution²⁴. His only lapse is in a note where he refers the reader to Kany for descriptions in English of some of the contradance figures, without considering that Kany took them straight from the satirical *Elementos*²⁵.

With a similarly cautious approach, Suárez-Pajares makes extensive use of *La Bolerología* with frequent references to its satirical nature. While details in the Caldereta lecture that are presented as historical, may not yet (or ever) be confirmable, Suárez-Pajares finds them "important at the present stage of research"²⁶. In most cases they are all we have and worth being checked out –but not worth being believed without corroboration. And in all his uses of information from Rodríguez Calderón, this scholar carefully compares, contrasts and evaluates everything in terms of statements from other sources.

When I began this project, my basic questions were: 1) to what extent satirical works such as these can provide the dance historian with reliable information; and 2) do such works require strategies of analysis and critical evaluation different than those we use in dealing with any historical documents. To take up the first question: in studying these works and the various uses that have been made of them, I conclude that one cannot make general statements about the reliability of satirical works. Each one is unique and presents its own measure and type of credibility or in looking at only these two works, one finds extreme differences in content, form, style and the nature of the satire employed. For example, Iza Zamácola's is a tightly organized work in the form of a treatise which occasionally includes narrative passages, while Rodríguez Calderón has written a loosely organized soap opera narrative that is interrupted for some 25 pages by a rambling lecture. Iza Zamácola's characters –the Currutacos, Pirracas and Madamitas de Nuevo Cuno– are generalized caricatures, often with totally

²⁴ See, for example, pp. 458-460.

²⁵ Esses 456, n. 163, referring to Kany 277-279.

²⁶ Suárez-Pajares, "Collection of Texts," 110.

unbelievable aspects (a dwarfish physical size, for example), while Rodríguez Calderón's are believable individuals, even if exaggerated. Who has not known the ambitious mother trying to push her offspring onward and upward to glory? Or the pedantic teacher so confident in his often poorly founded knowledge?

And some of the other characters in this work are not even mocked, but presented in a more or less realistic light. On the other hand, Iza Zamácola gives far more detailed (and often apparently reliable) information on contradance steps and variations than Rodríguez Calderón provides for the bolero. One gets the very strong impression that, for all his professed hatred of the contradance, Iza Zamácola knew while Rodríguez Calderón's knowledge of the bolero appears to be superficial. In short, the reliability of any aspect of these satiric works varies with the author, his knowledge, his intention, etc.

Regarding the second question, there seems to be little difference in the methods of analysis and evaluation that should be applied to satiric or non-satiric works. The most basic principle—that of attempting to corroborate information by consulting other sources—is really what should be done with all documents. Any text can provide erroneous information. The author of a non-satirical text may have incorrect data; may be careless in his or her own selection, analysis or evaluation of it; or may simply have an agenda that leads to its willful distortion. What is additional in the satirical text is the author's clear and overt intention to exaggerate and distort in order to be humorous, mocking or even venomous. The subsequent historian's task then is to try to determine what the author has made up or intentionally distorted and what might be intended as credible information. For example, the people referred to in Rodríguez Calderón's work are probably mostly fictitious characters with the possible or probable exception of a few names featured in the Caldereta lecture (such as Anton Boliche and Requejo). As noted by Suárez-Pajares, when passages concerning such figures are compared with other sources, it appears that they may actually be

historical²⁷. A question to ponder is to what extent Rodríguez Calderón intended Caldereta's lecture to reflect what was generally believed to be the history of the bolero at that time.

In these works both authors use dance terminology that can be verified in serious dance treatises of the 18th century. A potentially useful project is to compare the use and descriptions of these terms in both the serious and the satiric texts. Can statements in the latter shed light on any dance practices that may be unclear in the former? Or, are they simply parodies of what may be found in the serious writings?

Another line of pursuit is to analyze the kinds of people associated with the dance genres in satiric works and the attitudes of the authors toward them. In the works discussed here, for example, Rodríguez Calderón and Iza Zamácola identify the same urban subculture with the bolero and other Spanish native dances—the workers and craftsmen of certain neighborhoods in Madrid.

But where Iza Zamácola sees virtue and patriotism among these people, Rodríguez Calderón criticizes them as irresponsible idlers who ignore their practical and useful trades to waste time on the bolero craze. Perhaps there is some truth in both views.

In conclusion, I would argue that works such as Iza Zamácola's *Elementos de la ciencia Contradanzaria* and Rodríguez Calderón's *La Bolerología* do have much to tell us about the past—as long as we approach them with a healthy scepticism and don't believe everything they say. Even more important, perhaps, is that they have much to suggest to us. After all, they are not totally imaginary works; they are satires on what the authors observed and experienced in their own environment. They are based on reality, so they may be able to put us on the trail of some aspects of reality that might elude us otherwise.

Iza Zamácola, Rodríguez Calderón and other satirists may have clues for us that would not find their way into serious dance treatises. So let us

²⁷ "Historical Overview," 4-5, 7, 9, 14-16.

not dismiss them out of hand, but take a chance –with eyes wide open and minds alert. Let us join in their satirical dances, cavort and play with these Jocular Gentlemen, and see where their whimsy might lead us.

Abstract

Este artículo comenta dos textos españoles: uno sobre la contradanza, publicado en el 1796, y otro sobre el bolero (1807). Ambos fueron escritos por profesionales fuera del mundo de la danza para satirizar lo que vieron como excesos de moda durante sus respectivas épocas. ¿Hasta qué punto pueden textos satíricos como éstos proporcionar al historiador de danza datos y un entendimiento de la misma en sus contextos social y de época y lugar –en este caso entre la élite urbana a finales del siglo XVIII y al inicio del siglo XIX en España– que sean seguros? ¿Cómo podemos distinguir entre lo que es una exageración satírica o información errónea, y lo que puede ser información seria?

WORKING WITH A VIDEO TO CREATE & PRESERVE A CHOREOGRAPHY

(Creating a new language in choreography and in Video-Dance)

HYONOK KIM

Professor of Dance

Keimyung University, South Korea

Texto del Congreso "La Memoria de la Danza". Barcelona

Marta Graham said that "the reason dance has held such an ageless magic for the world is that it has been the symbol of the performance of living. Many times I hear the phrase... the dance of life... it is close to me for a very simple and understandable reason... the instrument through which the dance speaks is also the instrument by which all primaries of experience are made manifest. It holds in its memory all matters of life and death and love."

"Dance is a moment. Then it is finished. And that is fine." said José Limón. Post Mallarme compares a dancer with a salamander– living "completely at ease, in an element comparable to fire" This culminates in a long, rhapsodical speech from Sócrates: "*what is a flame... If not the moment itself?... Flame is the act of that moment which is between earth and heaven... the flame sings wildly between matter and ether... we can no longer speak of movement.. nor distinguish any longer its acts from its limbs. "*Phaedrus replies that " she flings her gestures like scintillations ... she filches imposible attitudes, even under the very eye of Time". Eryximachus sums it up: "Instant engenders form, and form makes the instant visible."

Dance let the instant visible film the time visible.

Film as an art of imprinting time and dance as imprinting instant. Film as commemorative art of memory, dance as ephemeral art. Film as

commemorative art memory deals with time. Time and memory merge into each other. Without time memory can not exist. Memory is a spiritual concept merging with inner quality.

Two art forms apparently contradictory have a common ground: the art of time and the art without weight. Originally the poet was musician and travelling singing poet became printed poet after the technology of printing was invented. Dance has now a tool to record. The technology allows not only to document live performance, but also offers the potential of a new art form that exists in its own right.

Even a very beautiful video-dance can not reproduce the life of live performance. It is due to the difference of dimension.

The stage is tridimensional and screen is two dimensional.

So it has to be considered as a new media, a new art form.

As working with the choreography in collaboration with the media of film and video, it allowed not only to create a new language in film and video, but to create a personal new language in choreography. Film is combined with movement and image. Dance is also combined with movement and stillness.

These two elements evoke time and timeless. It inspired me to search the extensive notion of time. Movement is a moment like José Limón said and stillness has the element of infinity. I tried to combine the art of moving and the commemorative art of memory playing with time, which allow to create an instant and illusion of eternity.

I tried this idea extensively in my choreography "Sonatina For two violins". The theme was the Taoist principles of Yin and Yang and unification of these elements. I interpreted in the choreography, two lovers searching, finding, and losing each other. One was present and the other the presence of absence.

The combination of time was slow, fast, and sustained stillness after fast movement, the stillness not in a sense of stop, but suspended time. I look for a haunting quality from it.

When I performed in France, one audience sent me a letter and a postcard of Painting by Pieter Saenredam (1567-1665)/"Interieur van de Sint Laurenskerk te Alkmaar" ("Alkmaar, the Great or St. Lawrence's Church"), 1661. The letter says "Pieter Saenrendam, a name to retain as a painter, who knew how to put in image an inner space and as doing, it gives a feeling of eternity like in your dancing".

For Korean, it is considered that time helps to make know the essence of things. Therefore the Korean gives the highest grade of beauty for old age. The charm of older days is the stamp of time. In Korean court art, music and dance, tried to give the impression of allogating time: to make time intentionally so slow that time seems almost not existant. What they were aiming for was the sensation of infinity.

In video-dance assembly, editing, disturbs the passage of time, interrupts it and simultaneously gives it something new. The distortion of time can be a means of giving it rhythmical expression.

I consider video-dance as an art of coreography of images, moving painting, the succession of movement involved in action and images help to contemplate. The power of image flows intertwining with movement.

Dance in Asia originally is held beyond the ordinary time and space and through dance the communication is made to the realm of different dimensions, with transcendent gods, spirits, ancestors, souls and all being in the realm of nature, tree, animals, birds, etc. The communication with the invisible world is made not through language, but through the human body. And there is interaction between the inner world and the universe.

The invisible energy existing in the nature penetrates quietly in the movement created, and borrows the human body in order to show the reality. The natural realm is operating through a body as a medium. Through movements, we perceive the energy by watching. Mirror of gesture is reflexion of reality.

This inspired me to conceive film as a mirror. Film as a medium in which human body penetrated by universal energy reveals the reality through reflection.

The characteristic of Asian art tradition relies on the use of nature as a metaphor to evoke human emotions. I want to conserve asian style of using metaphor in film.

Choreographers should however fulfill an important function of screen writer, and one which demands true literary talent in terms of artistic insight, artistic impulse.

We lost the visual language. Very few cineasts know how to use the power of image: Fellini, Tarkovski. Most caux the depiction of characters pass by dialogue. It is a major sin of American film which, completely recital form and no sense of metaphor. When you leave a cinema house nothing is left, it doesn't resonate. Film is one hundred year of age and it is nearly dying, because film is used for comercial pourposes.

I would like to use the art of dance in the media making film into an art, film is basically relying on the technology. This is wrong. Very few cinanists know how to make image. The image is bearing the reality. According to Tarkovsky, "the image has no a certain meaning, expressed by the director, but an entire world reflected as in a drop of water. So there opens up before us the possibility of interaction with infinity, for the great function of the artistic image is to be a kind of detector of infinity..."

I would like to finish the seminar by reading my statement on the Dance film project in China and in Korea.

"What I want to create is the effect of silent film. Instead of using dialogue, I want to create a new language depending on the union of expressive movements, music, set, atmosphere with film as the medium to express interaction between these. I am concerned with conveying profound emotions: To externalize inner experience through circumstances in a way that could stir similar responses in the viewer.

In film I want to juxtapose dance and desert, civilization and nature. I am searching time and timeless, the instant and the eternity by which a certain rythmn of life is comprehended and a spiritual vision is manifested to bear on reality.

I would like to shoot the film in the vastness of nature, desert, cave, lake, because according to our shamanistic belief each realm of nature has a spiritual energy, which inspires me.

What I am looking for is the spirit of nature untouched by modern civilization, to materialize the spiritual vision on the screen and bring it back to dispiritualized modern society.

This is my aim of making this film.

I want to use the nature not as a landscape but as a theatrical environment. Within the vastness of the desert, patterns can be used as a metaphor for time, memory, silence, solitude, desolation, and wandering.

In my previous video dance, "Teile dich Nacht", I set a chair in the middle of the sea. In doing this the whole sea became a stage in which I interacted with the water. The circumstances created by the interaction between the sea, the chair and the dancing evoked emotions in the viewer. People came to tell me that they found themselves in it.

I would like to create a similar environment with desert, so that an audience could relate to in the same way. What attracts me to work for film is to create an inner world with visual images which become a reality that can communicate between my imaginative world and the imaginative world of the audience.

Abstract

Con el video la danza ya tiene un medio para su grabación. Esta herramienta permite no solo documentar espectáculos, sino también ofrece la potencia de una nueva forma de arte por sí sola. Este artículo examina el tiempo y la memoria, además de la naturaleza y el lenguaje visual, en el video y la danza.

EL ORDENADOR COMO INSTRUMENTO COREOGRÁFICO

(Texto de la introducción conceptual realizada por DELFÍN COLOMÉ,
al taller práctico del Profesor
PETER RAJKA, sobre el mismo tema, en el Congreso
"La Memoria de la Danza", Barcelona)

El desarrollo de los ordenadores y su tecnología concomitante en las últimas décadas del siglo XX ha abierto un insospechado número de posibilidades para su utilización. Quedan lejanos ya los tiempos en que el ordenador era simplemente contemplado –y utilizado– como un elemento de computación, de cálculo, para devenir un auxiliar inestimable para la creatividad artística.

Las últimas generaciones de ordenadores se han revelado como extraordinarias herramientas auxiliares para la creación de la obra de arte. Sus aplicaciones a la literatura, la música o las bellas artes son sobradamente conocidas.

El arte coreográfico no queda al margen, ni mucho menos, de esta tendencia funcional que, de alguna manera, está alterando –positivamente, sin duda– la composición de una obra coreográfica.

Antes de seguir adelante quisiera hacer un poco de historia –muy elemental– sobre el universo de los ordenadores en general y su desarrollo, para contemplar después su incidencia en la composición coreográfica.

Justo después de la Segunda Guerra Mundial, en 1946, se fabricó la primera computadora, llamada ENIAC. En su propia denominación –Electronic Numerical Integrator and Calculator– constaban los dos conceptos básicos que retratan lo primordial de su uso: "numerical" y "calculator".

Tres años después, en 1949, la Universidad de Cambridge realizó el primer programa digital.

En 1962, la Universidad de Stanford introdujo el estudio de las computadoras como disciplina académica con valor curricular. Era la época de las grandes computadoras que ocupaban sótanos enormes de grandes edificios, que hoy recordamos con una cierta nostalgia casi de **parque jurásico**.

En los años setenta se produce un fenómeno importantísimo: la introducción y comercialización, a precios muy asequibles, de las microcomputadoras y de los PC (computadoras personales). Con ello se domestica la computadora, que pasa a convertirse en un **electrodoméstico** más, del que ningún hogar puede —o podrá, en muy poco tiempo— prescindir. Este factor sociológico cambia también, a lo largo de los ochenta, algo muy importante: la actitud mental hacia la computadora y su función. No se siente lo mismo ante una máquina gigantesca enterrada en el **bunker** del Pentágono, que ante un aparato que instala uno en su cocina.

Ese desarrollo instrumental de la computadora tuvo su incidencia en los programas pensados para la danza. Así, ya en 1964, la Universidad de Pittsburg (con un IBM7070) utilizaba un programa de instrucciones para solos de danza en el que se manejaban sólo tres parámetros: tiempo, movimiento y dirección.

Sus autores eran la coreógrafa Jeanne Hays Beaman y el programador Paul Le Vasseur. Pese a tratarse de un comienzo humilde, se estaba poniendo en marcha un fenómeno de interacción entre danza y máquina que arrojaría, rápidamente, generosos resultados.

En 1968, en una exposición que el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres organiza en la Nash House, se muestran diversos ejemplos de creación coreográfica asistida por computadora. Sólo un año más tarde, la genial Twyla Tharp, al coreografiar "History of the Up and Down" utiliza la computadora para seleccionar y combinar una lista de elementos coreográficos que exceden en mucho a aquellos tres primeros parámetros históricos, a los que añade incluso aspectos técnicos como iluminación, colorido, etc.

En la década de los setenta se acelera el proceso. La computadora se relaciona cada vez más intensamente con la creación artística, incluyendo por supuesto a la coreográfica. El arquitecto John Lansdown hace aportaciones muy sustanciales a dicho proceso. También son destacables los proyectos de Michael Noll, que entiende claramente el potencial relacional de la computadora y el arte coreográfico. Pero hay otros **pioneros** notables, como Copeland o Withrow. Todos ellos ponen de relieve un hecho trascendental: las computadoras son tan importantes para el arte del siglo XX, como el desarrollo de la perspectiva lo fué para la pintura del Renacimiento o el de la maquinaria para el teatro, la ópera y la danza del período romántico.

Tras la enorme difusión de los ordenadores, y sobre todo -como decíamos- de los PC, existen hoy gran cantidad de programas sobre danza comercializados, es decir, absolutamente accesibles a todo consumidor: CLIP (Computerized Labanotation Instructional Program, con una nueva versión de 1992), COMD (Computer Dance Introduction, de 1991), MACBENESH (del mismo año, sobre el sistema homónimo), KAHNOTATION (idem, también de 1991), LN (que utiliza el sistema Laban, retomado por Elsie Dunin), LABANWRITER (de nombre suficientemente explicativo) y otros más **abiertos** como ANIMA, LIFEFORMS (utilizado por Merce Cunningham para coreografiar sus últimas creaciones), COMPUDANCE 4.0, RANDANCES, etc.

Pero también existen otros, ligados con aspectos más prácticos del mundo de la danza, como DANCEMANAGER (para gestión de compañías de danza) y PROFILE (base de datos para artistas, gestores, etc.)

Ante todo ello, y puesto que estamos en un Congreso de historiadores de la danza, pondría sobre el tapete tres preguntas a las que intentaré dar respuesta:

1. ¿Para qué sirven, realmente, estos programas?
2. ¿En qué alteran o ayudan a la creatividad?
3. ¿Qué utilidad tienen para los historiadores?

¿Para qué sirven los programas?

Creo que la respuesta es evidente e incluso diría que elemental en la idea del desarrollo para el progreso, para la civilización: Sirven simplemente para poner la tecnología al servicio del hombre y de su función más excelsa –la que, en definitiva le acerca más a la divinidad– que es la creatividad.

Decía H.A. Simon que "la función de la Ciencia es encontrar modelos escondidos en el caos aparente; para mostrar que la complejidad, correctamente contemplada, no es más que una máscara de la simplicidad". Y a ello añade Merce Cunningham: "La tecnología puede abrirnos un amplio horizonte para contemplar la danza y el movimiento de manera que ambos se estimulen y revigoricen". Pensemos que, la historia lo demuestra, cuando el arte se ha encontrado en un **cul-de-sac**, siempre ha acudido la tecnología en su auxilio.

Tengamos en cuenta no sólo que Arte y Ciencia coexistan, sino que formen una relación simbiótica, que se retroalimenten (**feed back**), para abrir nuevas dimensiones, con sus consiguientes beneficios para ambos campos: para el Arte y para la Ciencia. Eso es algo que sucedió ya en el Renacimiento, donde un hombre como Leonardo da Vinci diseñaba helicópteros, calculaba resistencia de materiales para construir una cúpula y, al mismo tiempo, pintaba como los ángeles. Y que es propio también de las situaciones de aceleración histórica, como la que ha seguido a la **modernidad**.

Esa simbiosis no se agota en sí misma, sino que genera un nuevo entramado de percepciones entre el artista, la obra de arte con su computerización y los usuarios, tanto de la obra como de la computadora. Con ello se crea un fenómeno: el de la nueva **captación** del arte; hecho de incommensurables consecuencias que fueron analizadas –aunque sólo tentativamente– en cuanto se refiere a la danza, en un coloquio celebrado en la Universidad de Wisconsin, en 1992, bajo el lema "Dance & Technology, Moving Toward Future".

¿En qué ayudan a la creatividad?

Para contestar a esta pregunta hay que entender previamente que un programa [como el que hoy les va a mostrar el Profesor Rajka] es un **instrumento**, una **herramienta** excepcional; como lo es el WP50 para los escritores o el MELODY para los compositores.

El sistema permite **crear directamente en el ordenador**. Es decir, de entrada, algo tan simple y comprensible como trabajar las coreografías **sin** los bailarines. Ya sé que esto es algo que a los coreógrafos les parece casi una aberración, pero es lo que hacen los compositores desde siempre: jamás escriben un concierto para orquesta llevándose a un auditorio a los cien miembros de una sinfónica y probando sonidos y combinaciones instrumento por instrumento o sección a sección...

Pero, además, el sistema permite crear no sólo en tres dimensiones, sino utilizando incluso visiones o ángulos inéditos, desde arriba, o desde abajo, como si los bailarines evolucionaran sobre un cristal.

Es decir, el coreógrafo puede crear en la intimidad de su estudio, probando movimientos, tiempos, desarrollos espaciales. Teniendo además la facilidad de corregir, de recuperar ideas, de archivar aquellas otras que van surgiendo para su posterior utilización. En definitiva de **componer**, en el sentido más lato de la palabra.

Se trata de una verdadera revolución, de consecuencias —como antes apuntaba— impredecibles.

Cuando tiene el trabajo listo, lo muestra en pantalla a la compañía. Les da copia del disquete a cada uno de los bailarines, para que se lo lleven a su casa y lo trabajen en la pantalla de su estudio, como el instrumentista se lleva la partitura a su domicilio para practicar con ella antes de tocar con la orquesta.

Ello altera no sólo el proceso creativo de la danza, sino su proceso **productivo**: pensemos en el abaratamiento de costos de una producción al suprimirse horas de ensayo, alquileres de sala, su calefacción, maestros repetidores, etc.

Y un abaratamiento de costos aumenta siempre la capacidad de producción.

Finalmente, ¿su utilidad para los historiadores?

Muy sencilla. Merce Cunningham –le cito una vez más– decía algo que los historiadores de la danza conocen muy bien: "Todo el mundo sabe qué es el agua y qué es la danza, pero su fluidez las vuelve inasequibles".

El ordenador hace completamente asequible, **asible**, la danza, en mucha mayor medida que la primera operación de su **contención** que supusieron cine y video. Y, por supuesto, muchísimo más que los venerables y respetados –pero hoy totalmente periclitados– sistemas de notación tradicional.

Esa asequibilidad se refiere tanto al volumen de información, realmente espectacular, como a la velocidad de su localización. Estoy seguro de que con este procedimiento estamos cerrando una difícil página de la Historia de la Danza, basada en muchas carencias propiciadas por la ausencia de información, para abrir un nuevo capítulo en el que la documentación puede llegar a ser **absoluta**.

Imaginen lo que para los historiadores supone, en unos pocos años, sacarse un disquete del bolsillo y decir: Aquí está la obra completa de Pina Bausch. Sin más: así de simple.

Acabo con un par de consejos.

Veán estas propuestas con generosidad intelectual. No se cierren en argumentos falaces como "soy artista", o "investigo seriamente"... Y sobre todo no se enzarquen en debates pretendidamente éticos sobre el hombre y la máquina, que están ya absolutamente superados.

Una computadora es un instrumento. Una herramienta. Se trata de conocerla y utilizarla. De su conocimiento, de su utilización, la Danza, y con ella su Historia, serán las primeras beneficiadas, poniéndose privilegiadamente al paso de los tiempos, que es el propio paso de la Historia.

Hace ya muchos años, Guillaume Apollinaire escribió un poema bellísimo:

*"Piensa que los trenes
pronto habrán pasado de moda.
Mira,
la victoria consistirá sobre todo
en ver bien a lo lejos,
en verlo todo
de cerca
y que todo tenga un nuevo nombre".*

Toménlo como moraleja de esta mi intervención que aquí concluyo.

Abstract

The increased use of computers, and especially PCs has led to the establishment of the bases for a revolution in the field of dance creation and study, as in other areas of understanding and art. Once again, computers have enabled the symbiosis of scientific development and art, the foundation to the periods of greatest creativity in the history of the latter. Computers are exceptional instruments which make the creation of work independent, and thereby give dance the versatility that other artistic creations such as music have always had. Finally, for the dance historian, they enable absolute availability of the documentation to be used as well as high-speed processing.

LA MEMORIA DE LA DANZA

Coloquio Internacional de Historiadores de la Danza

Barcelona: 27/30-X-1994. Organización: Association Européenne des historiens de la danse. Patronazgo: Ministerio de Asuntos Exteriores e Institut del Teatre de Barcelona

Presentación

"Historia y memoria en Francia" por Francoise Bouchon

LA TRADICIÓN ORAL:

"La memoria viva del Gran Teatro del Liceo". Pilar Llorens

"La euritmia de Dalcroze como tradición oral". Selma Odon

LOS ARCHIVOS:

"Los archivos de la Ópera de París". Nicole Wilde

"Los fondos de danza en las bibliotecas de los Estados Unidos: formatos tradicionales y nuevas tecnologías". Mary Boop

LAS FUENTES CONVENCIONALES:

"Los maestros de Danzar en la Corte de los Austria". M^a José Ruiz

"Leñadores y esclavos turcos: coreografías teatrales francesas en la segunda mitad del siglo XVIII". Carol G. Marsh

"Los textos satíricos de danza como fuente histórica: dos ejemplos de España". Nancy Lee Ruyter

"Las castañuelas". Matteo. Emma Maleras. José de Udaeta.

LA NOTACIÓN:

"Danza, comunicación y notación. Tecnología del pasado, presente y futuro". Ann Hutchinson

"Diferencias entre países en la interpretación de la notación de la danza barroca". Madeleine Inglehearn

"La contribución de la notación en la vida de un ballet: La bella durmiente de Petipa". Margaret Fleming

"Observaciones sobre diversas tentativas de notación de la danza en Rusia". Elisabeth Souritz

"Entrar en notación". Dominique Dupuy

LAS FUENTES PERIFÉRICAS:

"Danza y etiqueta en los azulejos portugueses". Daniel Tércio

"Fascismo, feminismo y danza en la España del siglo XX: La Sección Femenina". Estrella Casero

TALLER:

"El ordenador como instrumento coreográfico" presentado por Delfín Colomé.

"Instrumentos para las coreografías por ordenador con la incidencia de diferentes medios". Peter Rajka

EL MUNDO AUDIO-VISUAL:

"Evolución de la técnica de grabación en el estudio de las gitanas de los Balcanes". Elsie Ivancich-Dunin

"Conservación de la representación en el espacio virtual". Virginia Brooks

"La danza en la televisión: un doble lenguaje como arte y como medio erudito". Stephanie Jordan

"Como trabajar el video para conservar una coreografía". Hyonok Kim.

CONCLUSIONES:

Realizadas por Lynn Garafola (N.Y.) y Xoan M. Carreira (La Coruña)

RECUERDOS DE LA MEMORIA

XOÁN M. CARREIRA
Musicólogo e Historiador
A Coruña, España

El coloquio *La memoria de la danza*, que ha sido el 3º congreso de la AEHD, fue convocado con la confesa pretensión de convertirse en un foro de reflexión historiográfica. Las ofertas de comunicaciones limitaron esta pretensión a la realización de un modesto muestrario de formas de hacer historia agrupados por el comité científico, considerando las fuentes (La tradición oral, las fuentes convencionales y las fuentes periféricas) y los objetos (Los archivos, la notación y el mundo audio-visual), reservando la última sesión para una exposición de conclusiones por Lynn Garafola como observadora invitada y por mí como miembro del comité científico. Las sesiones fueron precedidas por una lección magistral de Françoise Bouchon, en nombre de la AEHD, y complementadas con una sesión teórico-práctica sobre "Las castañuelas" y un taller sobre "El ordenador como instrumento coreográfico". A pesar de que los idiomas oficiales del coloquio eran el catalán, el español y el inglés, las comunicaciones se leyeron en español, francés e inglés, con servicio de traducción simultánea entre los tres idiomas oficiales.

Las tres sesiones dedicadas a las fuentes reflejaron las habituales limitaciones de la historiografía de la danza, demasiado a menudo entendida como acumulación de datos y no como ejercicio de inteligencia del pasado. La sesión dedicada a la tradición oral mostró el abismo que separa ambos abordajes historiográficos: S. Odon abordó la pervivencia del dalcrozismo

desde la original perspectiva del análisis de los sistemas iniciáticos de creencias mientras que la biografía de Magriñá como "memoria viva del Liceo" esbozada por P. Lloréns se reveló sesgada por estar basada exclusivamente en las declaraciones del biografiado y en una selección de documentos realizada por el interesado.

La sesión sobre las fuentes convencionales mostró los riesgos de la acumulación acrítica de datos. M. J. Ruiz Mayordomo presentó una exposición larga, farragosa y confusa, para terminar con unas sorprendentes conclusiones sobre el léxico y el rol de la danza en la cultura del barroco español en general y con la dramaturgia calderoniana en particular, conclusiones más dependientes de la exaltación nacionalista¹ que de los datos aportados e incompatibles con la información y análisis de la numerosísima bibliografía reciente de referencia² sobre la cuestión, bibliografía que

¹ La comunicación de José Máximo Leza en el Congreso *Música y literatura en la Península Ibérica (1600-1750)* (Valladolid, 1995) analiza las diversas producciones históricas de la zarzuela *Viento es la dicha de amor*, incluyendo la de 1992 –dentro del programa Madrid, Capital europea de la cultura– en la que Ruiz Mayordomo realizó las "coreografías de danza" (sic). Máximo Leza concluye que esta producción adaptó las fuentes originales a las expectativas del público actual. Las Actas de este Congreso, en edición de María Antonia Virgili y Carmelo Caballero serán publicadas próximamente por la Un. de Valladolid.

² P. CALDERÓN DE LA BARCA: *La estatua de Prometeo*. A critical edition by Margaret Rich Greer with a Study of the Music by Louise K. Stein. Kassel: Edition Reicherberger, 1986. Pedro CALDERÓN DE LA BARCA y Tomás de TORREJÓN Y VELASCO: *La púrpura de la rosa*. Edición del texto de Calderón y de la música de Torrejón comentados y anotados por Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham. Kassel: Edition Reicherberger, 1990. José Antonio MARAVALL: *La cultura del barroco*. Madrid: Ariel, 1980. William M. BUSSEY: *French and Italian Influence on the Zarzuela*. Ann Arbor: Michigan U. P., 1982. John E. VAREY: 'Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-Century Spain' en *La scenografía barroca*, editada por A. Schnapper. Bologna: 1982. S. B. WHITAKER: 'Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*' en *Journal of Hispanic Philology* IX (1984) p. 43-66. Lorenzo BIANCONI and Thomas WALKER: 'Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera' en *Early Music History* IV (1984) p. 209-196. S. N. ORSO: *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*. Princeton: PUP, 1986. Louise K. STEIN: *Music in the Seventeenth-Century Spanish Secular Theater, 1598-1690*. Ph. D. diss. The University of Chicago, 1987. Lynn MALUK BROOKS: *The Dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age*. Kassel: Edition Reicherberger, 1988. Kathleen Kuzmik HANSELL: 'Il ballo teatrale e l'opera italiana' en *Storia dell'opera italiana. La Spettacolarità*. Vol. V, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli. Torino: EDT,

M. Ruiz Mayordomo alegó no tener en consideración dado que pretende trabajar directamente con los manuscritos calderonianos³. C. Marsh dio a conocer una interesante fuente de anotaciones coreográfica limitando su presentación a la descripción documental y omitiendo cualquier análisis funcional o discusión de convergencia con otras fuentes. N. L. Ruyter, a partir del trabajo de J. Suárez-Pajares⁴, intentó mostrar las posibilidades del uso de la literatura satírica como fuente histórica en una conferencia que primó la llamada de atención sobre las fuentes "blandas" sobre el análisis de dichos textos.

La sesión sobre fuentes periféricas sirvió para la deconstrucción de dos importantes instrumentos de identidad nacional de los países ibéricos. D. Tércio reveló la fragilidad de los azulejos portugueses como fuente para el estudio de la vida cotidiana lusa y el minucioso estudio de las cuestiones de género en la actividad de la Sección Femenina por parte de E. Casero, provocó una airada respuesta de Roger Salas, invitado como crítico de *El País*, quien tras una encomiástica valoración de las actuaciones y el legado de la Sección Femenina, acusó a E. Casero de insultar su memoria y reprochar a la organización por permitir la lectura de una conferencia en la que se ofende a la cultura española.

Muy posiblemente, la sesión estrella del Coloquio fue la dedicada a los archivos, complementada con la visita al espléndido Centro de Documenta-

1988. Manuel Carlos de BRITO: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: CUP, 1989. L. K. STEIN: 'Opera and the Spanish Political Agenda' en *Acta Musicologica* LXIII (1991) p. 125-167. Paolo FABBRI (Chairman): 'Round Table: Modelos españoles y franceses de dramaturgia en la ópera italiana de los siglos XVII y XVIII' en *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología* Edición de Ismael Fernández de la Cuesta y Alfonso de Vicente en *Revista de Musicología* XVI (1993) p. 299-348. L. K. STEIN: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1993. Jack SAGE: "Reviews on *Songs of Mortals...*" en *Journal of the Royal Musical Association* CXIX (1994) p.302-308.

³ Filólogos, musicólogos e historiadores de la danza y el teatro esperamos ansiosos las noticias de Ruiz Mayordomo sobre su descubrimiento de los manuscritos de Calderón..

⁴ Javier SUÁREZ-PAJARES: 'Historical Overview of the Bolero from its Beginnings to the Genesis of the Bolero School' en *The Origins of the Bolero School*,. edited by J. Suárez-Pajares and Xoán M. Carreira. *Studies in Dance History* IV,1 (1993) p. 1-20.

ción Teatral del Palau Güell. Sin perder de vista que la metodología archivística no compete a los investigadores, creo loables los esfuerzos de los facultativos por exponer la situación de sus fondos y divulgar los actuales sistemas de tratamiento de la documentación; si además, como en el caso de N. Wilde y M. Boop, tienen la generosidad de responder a las preguntas y someterse a un debate con los investigadores, la iniciativa tiene garantizado el éxito de la sesión primero y luego de las positivas consecuencias de abrir nuevas expectativas al desarrollo de las labores de investigación.

Contrastando con la apertura practicada por los documentalistas, los especialistas en notación parecen dispuestos a consolidar el aspecto esotérico de su especialidad a pesar del enunciado de la conferencia de A. Hutchinson Guest: *Danza, comunicación y notación*. El estudio de la notación de la danza en tanto que una variante de la paleografía, es un instrumento especializado y sofisticado como lo son la epigrafía, la heráldica, la numismática o el análisis de las marcas de papel, a los que corresponden estudios sistemáticos de materiales especiales y, a menudo, esenciales de la investigación histórica. Nada más lejos de mi intención que negar la utilidad de las técnicas de investigación, lo que niego es que dichas técnicas puedan convertirse en el epicentro de la investigación histórica y no conozco ningún historiador serio que defienda semejante posibilidad. Parejo argumento parece encubrir una incapacidad para el uso científico de las fuentes y su práctica equivale a lo que el musicólogo Miguel Querol denominó *cambiar al muerto de féretro*.

Por otra parte, existe una seria diferencia entre la práctica dominante de la notación y la paleografía literario o musical: estas son inteligibles para cualquier profesional de la historia o de la música, mientras que la transcripción de los documentos históricos de danza a la notación Laban, sigue reservando su lectura a un grupo iniciático. La realización práctica de las danzas transcritas en el Coloquio de Barcelona estuvo muy lejos del rigor científico: una danza bucólica de cortejo del período iluminista, bailada por dos mujeres, y acompañada por un piano no puede ser tomada en serio en ninguna circunstancia, pero hacerlo en un Coloquio científico merece los más duros calificativos.

La sesión dedicada al mundo audiovisual alternó la presentación de las experiencias personales de S. Jordan y J. Thrift y H. Kim con la espléndida lección de V. Brooks sobre el lenguaje fílmico al servicio de la danza y la reflexión histórica de E. Ivancich-Dunin sobre los procesos dinámicos en la recogida audiovisual en los Balcanes.

La conferencia inaugural de F. Bouchon, al hilo del título del Coloquio, advirtió sobre el pernicioso uso indistinto de los términos "historia" y "memoria", incluso en artículos y monografías:

Cette tendance à identifier histoire et mémoire vient de l'idée que la mémoire est préférable à l'histoire: on pense que la mémoire est plus authentique, plus vraie, parce qu'elle résulte d'un vécu. Tandis que l'histoire est suspecte de manipuler la mémoire, d'autant plus qu'elle est produite par des gens extérieurs au cercle de la danse, toujours soupçonnés de "ne rien y connaître", ou de "ne rien comprendre". On aboutit ainsi à un discours paradoxal qui tout en disqualifiant le discours historique au profit de la mémoire, valorise celle-ci en la confondant avec celle-là, ce qui revient implicitement à reconnaître quelque qualité à l'histoire. C'est cette situation confuse qui nous a amenée à examiner en quoi consiste la mémoire de la danse en France, et à réfléchir sur la distinction entre histoire et mémoire.

En cierto modo, esto es aplicable al Coloquio de Barcelona: La convocatoria atrajo a una considerable cantidad de estudiantes y profesionales de la danza de Barcelona, pero a ningún historiador de otra especialidad (arte, cultura, literatura, teatro, música, economía, sociedad, etc.) e incluso distó de ser un éxito en lo que a historiadores de la danza se refiere pues, como hemos visto, la mayor parte de las intervenciones se dirigieron a cuestiones instrumentales o tecnológicas más que a las propiamente históricas o historiográficas. Un precio muy alto a pagar en momentos en los que es vital la reflexión sobre la validez y vigencia de las estrategias, metodologías y objetivos de la historia de la danza, al menos tal como se concibe y practica en Europa.

Sin duda alguna, la propia organización del Coloquio propició esto mediante la estrategia de ofertar diversos productos extra-históricos que potencialmente serían del interés de los profesionales de la danza. El precio a pagar fue la merma del tiempo preciso para los debates científicos así como del espacio alternativo que precisarían las sesiones dedicadas a los objetos, que por su propio carácter especializado y sofisticado podrían haberse celebrado simultáneamente a las sesiones sobre las fuentes, sin perjuicio de presentar sus comunicados y conclusiones en la sesión general.

En cualquier caso, el Coloquio de Barcelona no hizo otra cosa que evidenciar algo que ya se puso de manifiesto en anteriores conferencias de la A.E.H.D. Se trata de la penuria epistemológica y tecnológica de la historiografía europea de la danza y de la incapacidad de la A.E.H.D. para convertirse en un lugar de encuentro de los investigadores y para articular los imprescindibles medios de comunicación e intercambio entre sus socios. La mejor muestra de ello es la actual incertidumbre sobre la celebración de la próxima conferencia de la A.E.H.D., consecuencia de la desastrosa gestión de una directiva compuesta por personas cuyo curriculum como investigadores es inédito, cuyo desconocimiento del estado actual de la historiografía de la danza es evidente, cuyo autoritarismo e incompetencia administrativa es incompatible con el funcionamiento de una asociación científica europea y cuya soberbia nacionalista y xenofobia impide cualquier proyecto de colaboración internacional.

Por nuestra parte, en el Comité Científico no supimos filtrar adecuadamente las comunicaciones que merecían ser presentadas ante el Coloquio. Nuestra propuesta de realizar una publicación selectiva de las Actas no mereció respuesta por parte de la directiva de la A.E.H.D. —que parece desconocer que los comités científicos de los congresos son convencionalmente independientes de las juntas de gobierno de las asociaciones que los auspician y de las entidades que los patrocinan. En el verano de 1995 recibí un lote de fotocopias de las comunicaciones leídas en el Coloquio sin ningún tipo de justificación editorial, acompañadas por una carta en inglés, sin fir-

RECUERDOS DE LA MEMORIA

mar, de Nèlida Mones quien, a título de miembro de la A.E.H.D., no como secretaria de organización del Coloquio, escribe:

We believed that it was inappropriate to give an incomplete version of the proceedings, and we agreed to distribute them to the members of the AEHD and the conference-goers in Barcelona in February 1995.

We would like to remind you that these are only proceedings and to regard them as such.

El lote carece de pie de imprenta, depósito legal e ISBN, por lo que no puede ser considerado una publicación, y la calidad del papel y de las fotocopias auguran una corta vida a esta documentación. Sin duda alguna, tal cúmulo de torpezas editoriales poco dicen a favor de la competencia de la AEHD pero me parece más preocupante la ausencia de cualquier tipo de protección legal contra el uso ilegal de los textos difundidos –por cierto, sin autorización de los autores–; ello parece revelar la escasa consideración que los derechos de sus miembros merecen a la AEHD.



UNIVERSIDAD  DE ALCALÁ

FUNDACION GENERAL
AULA DE DANZA

SERVICIO DE
PUBLICACIONES