

LA DISCIPLINA COREOLOGICA IN EUROPA

PROBLEMI E PROSPETTIVE

a cura di
Cecilia Nocilli
Alessandro Pontremoli



Con il patrocinio di:

Junta de Castilla y León

Enti Organizzatori del Convegno:

Fundación para la Enseñanza de las Artes en Castilla y León — Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León

Universidad de Valladolid — Aula de Música

Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza (AIRDanza)

In collaborazione con:

Ministerio de Ciencia e Innovación — Ref. HAR2008-00841-E/HIST

Il Gentil Lauro

Copyright © MMX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-3473-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2010

Indice

<i>Programma del Convegno</i>	VIII
Introduzione <i>di Alessandro Pontremoli e Cecilia Nocilli</i>	IX
PROBLEMATICHE TEORICHE ED ESTETICHE NELLA RICERCA IN DANZA	
Idee per una metodologia della ricerca coreologica <i>di Alessandro Pontremoli</i>	3
La investigación sobre danza en España <i>di Beatriz Martínez del Fresno</i>	33
Gli elementi costitutivi della danza in Plutarco: un modello analitico. Ipotesi di elaborazione teorica <i>di Maria Cristina Esposito</i>	59
Danzare l'imitazione, danzare l'espressione. Il gesto nella riflessione filosofica settecentesca e nella fenomenologia delle arti di Susanne Langer <i>di Laura Aimò</i>	79
La seducción que danza: relación entre coreología y estudios de género en el mito de Carmen <i>di Rosella Simonari</i>	105

VI Indice

Pittura, grabado y danza histórica popular: la intertextualidad
artística en el contexto sociocultural del Río de la Plata
entre 1830-1866
di Verenice Strumia 121

Danza y artes plásticas: posibilidades de un encuentro
di Alfonso Palacio 135

TEORIA E PRASSI DEGLI STUDI COREOLOGICI EUROPEI

«Oh, East is East, and West is West,
and never the twain shall meet». La ricerca teorica
e la pratica della danza storica: strade divergenti?
di Barbara Sparti 153

Sconfinamenti disciplinari e non tra studi, studenti e studiosi
della danza in Europa
di Marina Nordera 169

La danza histórica no es histórica: perfil de una
deconstrucción
di Cecilia Nocilli 181

PROBLEMI DI STORIOGRAFIA DELLA DANZA

La storia al centro degli studi coreologici
di José Sasportes 195

Il documento nella storia della danza. Riflessioni in margine
di Ornella Di Tondo 207

«Ispirato a...». La via italiana alla ricostruzione del teatro
di danza del primo Ottocento, Bournonville
e il monopolio francese
di Rita Fabris 235

ETNOCOREOLOGIA

Problemi di antropologia della danza. Tradizione e ricerca <i>di Vito Di Bernardi</i>	253
La “còttə”, una danza tradizionale della zona frentana in Abruzzo: reminiscenza, fossile vivente o convergenza con la Jota aragonese? <i>di Francesco Stoppa</i>	269
La jota in Cantabria: dalla piazza al palcoscenico <i>di Grazia Tuzi</i>	295
La danza come crocevia speculare di infinite interiorità <i>di Andrea Polimene</i>	313
El análisis de movimiento como instrumento escénico en entornos interactivos <i>di Victoria Pérez Royo</i>	321

POSTER

Problemas en la investigación sobre danza en España en la encrucijada de los siglos XIX y XX: fuentes y archivos para el estudio del baile flamenco <i>di Ana M^e Díaz Olaya</i>	333
Tango y cine: una propuesta metodologica <i>di Matías Nicolás Isolabella</i>	337
Merce Cunningham: distanciamiento, modernidad y postmodernidad <i>di Raquel Jiménez Pasalodos</i>	339
Relación entre estructura coreográfica y estructura musical en la obra <i>No more play</i> de Jirí Kylián <i>di Paula Tortuero Martín</i>	341
<i>Profili biografici degli autori</i>	343
<i>Indice dei nomi</i>	349

La danza histórica no es histórica: perfil de una deconstrucción*

CECILIA NOCILLI

El presente análisis tiene la intención de sacar a luz el imaginario colectivo que se ha formado alrededor del ámbito del fenómeno coreico definido, quizás erróneamente, *danza histórica* y proponer un nuevo campo de investigación y de lectura para su interpretación. En particular, analizaré el Renacimiento como movimiento cultural y su relativa representación contemporánea. La cultura del Renacimiento ha seducido a estudiosos, artistas e intelectuales en varios periodos de la historia los cuales han puesto en evidencia el lenguaje y la expresión artística de los siglos XV y XVI. Por ejemplo, el *revival* del Renacimiento durante el siglo XVIII permitió redescubrir a Palladio y su arquitectura; los prerrafaelitas y los nazarenos se cimentaron en el siglo XIX en una recomposición cuasi-filológica de la técnica de Rafael para renovar el mensaje artístico y social del periodo; y Carlo Blasis diseñó los movimientos de los bailarines con base en el ideal estético de las estatuas y pinturas del Renacimiento:

La posizione che i ballerini chiamano particolarmente attitudine, è la più bella di quelle che esistono nel Ballo, ed è la più difficile nella sua esecuzione; ella è a mio giudizio una specie d'imitazione di quella che si vede sul celebre Mercurio di G. Bologna. Il ballerino che si metterà bene nell'attitudine sarà rimarcato, e mostrerà che egli ha acquistato delle cognizioni necessarie alla sua arte. Non vi è nulla di più grazioso, che quelle belle attitudini, le quali chiami-

* Este texto se enmarca dentro del proyecto de investigación *Coreografiar la historia europea: Cuerpo, política, identidad y género en la danza de la edad moderna y contemporánea* (MICINN HAR2008-03307/ARTE).

amo arabeschi, i bassi rilievi antichi, qualche frammento di pitture greche, come anche quelle a fresco delle loggie del Vaticano appresso i bei disegni di Raffaele ce ne hanno somministrato l'idea¹.

En la música, tampoco el siglo XX se sustrajo a la fascinación de este periodo con el redescubrimiento de las técnicas compositivas polifónicas y el sistema modal que las sustentaba².

Sin embargo, cada una de estas revisitaciones ejerció una consciente o inconsciente transformación del estilo original. Los prerrafaelitas y los nazarenos amaban el primer periodo de la producción de Rafael, junto con sus predecesores como Giotto y Beato Angelico, que a finales del Quattrocento e inicios del Cinquecento, época del pintor de Urbino, se les consideraba anticuados y completamente superados en su técnica. En realidad, a los prerrafaelitas no les interesaban los cánones estéticos de Rafael que estaban estrechamente vinculados a los de Vasari; es decir, no se sintieron atraídos por aquellos ideales por los que Rafael creó sus mejores obras de arte. Carlo Blasis no se interesó por el arte de Giambologna ni por la cultura del cuerpo del siglo XVI, sino sólo a las formas y líneas de sus esculturas para poderlas imitar y asumir en el cuerpo del bailarín de ballet del siglo XIX.

Más cercanos a nuestra realidad, los años sesenta y setenta del siglo XX fueron particularmente entusiastas en la recuperación de la tradición *antigua* de repertorios musicales y coreicos que ya no se ejecutaban, o se ejecutaban poco, en las salas de concierto o en los teatros. En realidad, a caballo entre los siglos XIX y XX, algunos manuscritos de danza ya habían sido transcritos en ediciones diplomáticas como curiosidades inéditas e, incluso, como publicaciones en forma de regalo en ocasión de las bodas de algún pariente o amigo³.

¹ F. PAPPACENA (ed.), *Il trattato di Danza di Carlo Blasis 1820–1830/Carlo Blasis' Treatise on Dance 1820–1830*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 141 y 143.

² Algunos compositores del siglo XX buscaron en la modalidad medieval y en la polifonía renacentista una técnica compositiva alternativa. Véase en Italia la generación de Gian Francesco Malipiero (1882-1973) y, más recientemente, el estonio Arvo Pärt (1935).

³ G. MESSORI RONCAGLIA, *Della virtute et arte del danzare et di alcune opportune et necessarie particelle a quella pertinenti. Trascrizione di un manoscritto inedito del XV secolo esistente nella Biblioteca Palatina di Modena corredata di note ed appunti, per nozze Taviani-Santucci*, Modena, Tipografia dell'Immacolata Concezione, 1885; C. MAZZI, *Una sconosciuta compilazione di un libro quattrocentesco di balli*, «La Bibliofilia», XVI, 1915, n.

Los manuscritos franceses y borgoñones del siglo XV despertaron tan grandemente el interés de destacados musicólogos de los años cincuenta y sesenta que los estudios más significativos sobre la *basse danse* aún hoy se basan en sus interpretaciones⁴. El fenómeno de la *early music* es poco anterior al de la *early dance*, no obstante, ambos coinciden en el periodo cronológico del repertorio de interés, es decir, el de las obras musicales y coreicas creadas entre 1400 y 1750/1800⁵. En particular, el *revival* de la danza del Renacimiento se propone reconstruir y reinterpretar en la teoría y en la práctica un corpus olvidado.

5–6, pp. 185–209; F. ZAMBRINI, *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese. Testo inedito del secolo XV*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1873; rist. anast. Bologna, Forni, 1968.

⁴ E. CLOSSON (ed.), *Le Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Brussels, Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1912; ID., *La Structure rythmique des Basses danses du mst. 9085 de la Bibliothèque royale de Bruxelles*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», 1912–1913, n. 14, pp. 567–578; F. BLUME, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig, F. Kistner & C.F.W. Siegel, 1925; V. SCHOLDERER (ed.), *L'art et instruction de bien dancier (Michel Toulouze, Paris)*, London, Royal College of Physicians, 1936; M. BUKOFZER, *A Polyphonic Basse Dance of the Renaissance*, in ID., *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York, Norton, 1950, pp. 190–216; J.L. JACKMAN (ed.), *Fifteenth Century Basses Dances*, Wellesley, Massachusetts, Wellesley College, 1964; D. HEARTZ, *The Basse Dance. Its Evolution circa 1450 to 1550*, «Annales Musicologiques», VI, 1958–1963, pp. 287–340; ID., *A 15th Century Ballo: Rôti Bouilli Joyeux*, in J. LA RUE (ed.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, New York, Norton, 1966, pp. 359–75; ID., *Hoftanz and Basse Dance*, «Journal of the American Musicological Society», XIX, 1966, pp. 13–36; F. CRANE, *The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes*, «Acta Musicologica», XXXVII, 1965, pp. 179–188; ID., *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, New York, Institute of Medieval Music, 1968; R. MEYLAN, *L'énigme de la musique des basses danses du quinzième siècle*, Berne, P. Haupt, [c. 1968].

⁵ En relación con la problemática relativa al término *early music* y al concepto de autenticidad véase J. COHEN, *Reprise: the Extraordinary Revival of Early Music*, Boston, Little-Brown & Co., 1985; J. KERMAN, *The Historical Performance Movement*, in ID., *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1985, pp. 182–217; H. HASKELL, *The Early Music Revival: a History*, London, Thames and Hudson, 1988; N. KENYON (ed.), *Authenticity and Early Music: a Symposium* (Oxford–New York: Oxford University Press, 1988); R. TARUSKIN, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1995; B.D. SHERMAN, *Inside Early Music. Conversations with Performers*, Oxford, Oxford University Press, 1997; H. HASKELL, *Early Music*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://0-www.oxford-musiconline.com.library.msmnyc.edu/subscriber/article/grove/music/46003> (accessed January 27, 2010); J. BUTT, *Authenticity*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://0-www.oxford-musiconline.com.library.msmnyc.edu/subscriber/article/grove/music/46587> (accessed January 27, 2010).

Los años setenta fueron especialmente vigorosos en cuanto concierne la realización práctica del repertorio coreico de los siglos XV y XVI⁶. El trabajo de los pioneros ha producido un interés cada vez más creciente en el ámbito italiano creando nuevos grupos dentro de lo que se suele llamar danza histórica. En Italia, muchas fiestas de pueblo se han transformado actualmente en lo que también se suele llamar evocaciones históricas, es decir, unos festejos colectivos para rememorar eventos o, a veces, leyendas locales. En dichas fiestas, las danzas populares o tradicionales han sido reemplazadas por danzas antiguas de corte.

La mayoría de los integrantes de los grupos de danza histórica son *dilettanti* en el sentido original del término, es decir, personas que se recrean en su tiempo libre con la práctica de este género coreico y que no lo hacen por profesión o por lucro. No obstante su nivel de aficionados, algunas agrupaciones alcanzan una discreta técnica del paso de los siglos XV y XVI asistiendo a cursos para, seguidamente, proponer al público su habilidad por medio de espectáculos. Hay que decir que, por lo general, en dichos cursos aprenden los grandes éxitos del repertorio y, a pesar de los esfuerzos de los especialistas, pocos están interesados o preparados para el trabajo de reconstrucción y, menos aún, para la enseñanza de la danza. Sin embargo, no pocas veces algunas de estas personas abren escuela tras pocas lecciones y “enseñan” lo que mal han aprendido — ciertamente no por culpa de sus maestros —, transmitiendo defectos de técnica y errores de interpretación difíciles de corregir. Muchos de estos círculos se comportan, además, como cualquier otra compañía de danza que debe colocar su producto: poseen unas páginas web con galerías de imágenes de vistosos trajes, unos programas y un responsable que trabaja como manager.

Si efectuamos una breve búsqueda en YouTube — el sitio web más visitado para la promoción musical — o en Imágenes de Google de los términos *danza histórica*, *danza renacentista*, *Historical Dance*,

⁶ Importantes personalidades de la reconstrucción, como Barbara Sparti y Andrea Francalanci en Italia, han desarrollado un paciente y meticuloso trabajo de estudio y experimentación del repertorio en cuestión. Véase también, en la introducción del presente ensayo, la labor llevada a cabo por Alessandro Pontremoli que ilustra claramente la formación de un estudioso italiano de su generación.

danza storica, Renaissance Dance, etc., la visión de las imágenes de los resultados nos aleja mucho de aquella recomposición tan cercana a la filológica obrada por los prerrafaelitas o los nazarenos, ya que en ningún momento nuestra mente se transporta hacia la iconografía de los siglos XV y XVI. La vestimenta que se observa no se asemeja a la pintura, por ejemplo, de Carpaccio, Bellini o Bronzino. No obstante la labor de reconstrucción de sus profesores, los grupos de danza histórica de hoy se comportan como los prerrafaelitas decimonónicos: aunque se preocupan de una diligente ejecución de la coreografía, su atención está dirigida hacia lo que imaginamos que es el Renacimiento, a la fascinación que la cultura del Renacimiento ha tenido en la historia y, también, a su influjo en la cinematografía. La mirada de estas compañías está dirigido hacia la correcta –así lo esperamos– ejecución de los pasos, pero, como los prerrafaelitas, no están interesados en los altos ideales que impulsaron a Domenico da Piacenza o Cesare Negri a crear sus coreografías.

Sin duda, la cinematografía de los años sesenta y setenta se inspiró también en la gestualidad pseudo medieval y renacentista representada por el ballet romántico y neoclásico que nos ha transmitido el siglo XX⁷. Los modernos reconstructores de la danza del Quattrocento y del Cinquecento son conscientes de lo sutil que es el hilo que separa la danza antigua de la folclórica, con la que comparte el empleo de trajes y de algún instrumento musical tradicional, además del diletantismo, en la mayoría de casos. Asimismo, a la base de esta ambigüedad entre lo histórico y lo folclórico es necesario tener presente que el repertorio de corte de los siglos XV y XVI está considerado como danza social de fácil ejecución y apta para todos. Está claro que este repertorio se puede definir como danza social⁸ por su vinculación con la sala de baile como lugar de exhibición, por la sociabilidad inherente a estas coreografías y por el hecho de haber sido interpretadas por la nobleza, aún cuando no siempre esto significa que son sencillas y fáciles de ejecutar. El problema no reside en

⁷ En ámbito italiano, una de las películas más significativas en relación con la fascinación ejercida por el Renacimiento romántico es, sin duda, *Romeo y Julieta* de Franco Zeffirelli, del año 1968.

⁸ Para una exhaustiva definición de la danza social véase I. BRAINARD KAHRSTEDT, *Social Dance: Court and Social Dance before 1800*, en S.J. COHEN (ed.), *International Encyclopedia of Dance*, New York–Oxford, Oxford University Press, 1998, vol. 5, pp. 619–621.

cómo definir el repertorio de los siglos XV y XVI, sino en cómo nosotros los reconstructores podemos desviar el significado de la *performance* con esa definición general. Por esta razón, lo social — que frecuentemente se confunde con lo popular — ha transformado un repertorio como la *bassadanza* — con un estilo y unas habilidades interpretativas para nada ‘simples’ y «non per genti che imbrattino el foglio»⁹ —, en un género coreico en línea con el mercadillo y el escenario de plaza mayor, así como con las anteriormente mencionadas conmemoraciones en las que el contexto social está fuertemente arraigado.

Sin duda, este ambiguo concepto ha contribuido a que se coloque un repertorio d'élite — no apto para los «maestros de bagatelas y de hacer vuelillos con los pies» según las palabras de Antonio Cornazano — en los lugares y en los espacios escénicos destinados a lo social, como sucede con la danza folclórica, o sea, en las plazas y en las calles o, peor aún, en los escenarios. El resultado es que existe mucha confusión en un público que no es capaz de discernir entre el mundo medieval y el renacentista, entre lo noble y lo popular, entre social y teatral, entre una Edad Media y un Renacimiento fantástico y la Historia. La ausencia de juicio correcto por parte de un público demasiado habituado al espectáculo televisivo, no se debe a su ignorancia y falta de preparación, como repetidamente se afirma de manera más bien superficial, sino a la falta de consciencia e información de quienes llevan a escena espectáculos falsa y erróneamente definidos como históricos, ya que la mayor parte de los elementos teatrales empleados en ellos están extraídos ya no de la iconografía de la época, sino de la cinematografía — especialmente la americana — que a su vez ha influido otras cinematografías, pero que, sobre todo, ha conspirado enormemente contra nuestra imaginación.

No es posible hacer caso omiso de la tendencia que se registra en la danza antigua. La banalidad y la banalización de los eventos en que se mueve la danza de los siglos XV y XVI actualmente no es sólo una moda pasajera, sino una situación que requiere un análisis profundo y consciente del *hacer* danza. Casi siempre, el Renacimiento teatral ligado a la danza hay que admitir que es de tan mal gusto — a menu-

⁹ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ANTONIO CORNAZANO, *Libro dell'arte del danzare*, Capponiano 203 [I red. 1455; II red. c. 1465].

do *kitsch* — que no se le considera suficientemente adecuado para el teatro.

Quisiera poner en discusión precisamente el concepto de *histórico* que se le da al repertorio coreico anterior a 1800. Se suele definir como *histórica* a la danza renacentista y barroca, es decir, a aquellos repertorios en los que su propia tradición se ha interrumpido. No obstante, a partir del siglo XV la danza ha renovado continuamente su lenguaje en busca de una manifestación artística autónoma que pudiera expresarse y emocionar sólo con el cuerpo. Además, en este período era impensable más de una ejecución de la misma obra o representación teatral, como sucede hoy con los *clásicos* de la música, de la danza y del teatro. Por lo general, la *performance* renacentista y barroca era única o para una determinada celebración. Las creaciones musicales y coreicas ya eran viejas inmediatamente después de su estreno. Es verdad que la danza renacentista y barroca perdió su verdadero público — constituido por la corte y por los nobles afiliados a ella — y que, como hemos dicho, coincidía casi siempre con los intérpretes mismos de las danzas. La corte, el cortesano con sus continuos alardes de habilidad y de gracia, y el maestro de danza al servicio de la educación y de la imagen del príncipe ya no existen en el mundo actual y han perdido su razón de ser.

Es particularmente significativo que dicho adjetivo no se emplee en otras artes paralelas. La pintura de Botticelli, la escultura de Miguel Ángel y la música de Josquin no se definen como *históricas* si bien nadie hoy pinta, esculpe o compone siguiendo su estilo. Es cierto que sus obras son harto conocidas, mucho más de lo que podían serlo en su época. *La Primavera* de Botticelli era conocida por pocos privilegiados en la corte de Lorenzo el Magnífico; hoy, en cambio, está reproducida por doquier. Al contrario de la danza anterior a 1800, el ballet romántico ha gozado hasta el día de hoy de una constante atención por parte del público y los teatros siempre han tenido en cartelera los ballets clásicos y neoclásicos. Pero aún así, ¿estamos propiamente seguros de que el ballet académico sigue, en la actualidad, la misma tradición delineada y propuesta por la estética de Theophile Gautier en el siglo XIX? Filippo Taglioni compuso la coreografía de la *Sylphide* pensando en el cuerpo de su hija y sus brazos demasiado largos. Dejando de lado algunas excepciones, como la

reconstrucción obrada por Lacotte sobre los documentos de Taglioni, ¿podemos considerar o pretender que hoy se ejecuta la misma *Sylphide* o la misma *Giselle* del siglo XIX? El cuerpo mismo de la bailarina ya no es el de Maria Taglioni o Carlotta Grisi. ¿Por qué, entonces, se utiliza el término *histórica* únicamente para la danza del Renacimiento y del Barroco? Si la tradición es la transmisión en el tiempo, de una generación a otra, de memorias, noticias, testimonios sobre un repertorio, ciertamente el término *histórico* también debería emplearse para el ballet clásico o para la mayor parte del repertorio que requiere de una reconstrucción después de su primera puesta en escena, como en el caso de *Le Sacre du Printemps* de Nijinskij de 1913¹⁰. ¿Nos hemos alguna vez interrogado sobre si el lugar tan poco privilegiado que ocupa en la práctica la danza del Quattrocento y del Cinquecento se debe precisamente a esta errónea terminología y consecuente colocación que abre las puertas al dilettantismo? Mis observaciones no tienen como objetivo dismantelar el trabajo desarrollado por mis predecesores y contemporáneos, sino intenta únicamente una refocalización del actual punto de vista sobre la danza antigua para recolocarla en su ámbito más adecuado.

Cuando afrontamos un texto coreográfico antiguo no necesariamente todo lo que se nos trasmite es útil para una reconstrucción fiel. A menudo, el lenguaje antiguo, las traducciones y la ausencia de desplazamientos escénico-coreográficos nos inducen a incorporar una interpretación personal que evade la metodología científica y filológica. El texto hace que emerjan los valores escénicos externos como los pasos, el vestuario o algún atisbo de gestualidad, pero son precisamente los valores escénicos internos — producto de la deducción del reconstructor — los que actualmente posibilitan la puesta en escena de una danza antigua. Estas problemáticas de lectura muestran cuán poco de histórico puede haber en las representaciones actuales¹¹. La única *verdad* del texto antiguo es la ausencia de infor-

¹⁰ *Le Sacre du Printemps* se presentó de nuevo al público el 30 de septiembre 1987 en Los Angeles como un ballet reconstruido por Robert Joffrey (1930-1988) y The Joffrey Ballet, con la asesoría de los historiadores de la danza Millicent Hodson y Kenneth Archer. Véase B. MARTÍNEZ DEL FRESNO, *Algunas reflexiones sobre la reconstrucción de danzas históricas*, «Cairón», 2005, n. 9, pp. 5-42.

¹¹ En la presentación de esta ponencia en el Congreso Internacional *La disciplina coreológica en Europa: problemas y perspectivas* de Valladolid pude demostrar cómo en una

mación, especialmente del cuerpo danzante de los siglos XV y XVI.

Quizás, es el punto de partida lo que debe cambiar si deseamos que nuestras representaciones no se asemejen a cuanto observado en Internet o a los prerrafaelitas de la danza histórica que representan el imaginario colectivo romántico del Renacimiento. No sólo es necesario respetar las fuentes, sino también reconsiderar el significado del origen de la representación. Es en este ámbito que la deconstrucción, como estrategia de lectura, puede ayudar a desplazar el punto de vista de una reconstrucción. Hay que separar y fragmentar todos los ingredientes de la coreografía para volver a postular el origen de la propia representación coreica de los siglos XV y XVI.

Creo que, tras haber ubicado y recuperado las fuentes y haber analizado minuciosamente cada elemento para la reconstrucción de la técnica del paso de la danza antigua, ha llegado ahora el momento de proponer una deconstrucción del repertorio que nos invite a aceptar otros puntos de vista para dar un nuevo impulso a la investigación y la experimentación en la teoría y en la práctica. La deconstrucción suele aparecer como sinónimo de destrucción. Sin embargo, el concepto de deconstrucción propuesto por Jacques Derrida intenta poner de manifiesto los prejuicios y las contradicciones encubiertas en el lenguaje y en la cultura misma de la que creemos ser conscientes por completo¹². La deconstrucción es más bien una estrategia de lectura de los textos que saca a flote las aporías y las discontinuidades ideológicas para hacer que el sistema de identificación unitaria y clasificatoria de su interpretación vacile. La hermenéutica de los textos coreicos antiguos se ha basado en la exploración de las articulaciones internas y externas de las coreografías para restituir, junto con su estructura, el mundo histórico que las constituía. La *Gramatología*

reconstrucción propia, aparentemente filológica, de una momería de Francesc Moner interpretada en la inauguración de dicha reunión científica con alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León, existen muchos elementos subjetivos del reconstructor que nos alejan de lo que consideramos o queremos que se considere auténtico o histórico. Por lo general, ningún reconstructor pone a disposición de un público especializado, típico de un congreso, su trabajo para demostrar las propias aporías. Espero que, por lo menos, sirva de ejemplo para ulteriores autocríticas de nuestra propia labor de reconstrucción.

¹² Sobre el concepto de deconstrucción véase J. DERRIDA, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1971; ID., *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975; ID.,

de Jacques Derrida puede contribuir a superar una etapa de análisis que conduce únicamente a la re-construcción. Es indispensable, precisamente como Derrida, crear una hermenéutica considerada ya no como una lectura de textos coherentes y claros, sino como una análisis de las cesuras, de las disonancias y de la fundamental no transparencia de una tradición que ya no nos pertenece y, quizá, nunca nos ha pertenecido. Jacques Derrida no considera el texto como *verdades espirituales*, sino como una materia, o según su terminología, unas huellas. De este modo, la hermenéutica no reconstruye el pasado, ni desea integrarlo en el presente como tal, siguiendo el modelo de Gadamer¹³, sino, al contrario, lo deconstruye, es decir, observa la diferencia y la distancia que media entre nuestra interpretación y los textos antiguos. La finalidad de la investigación no es indicar el sentido de una tradición o la legitimidad de una determinada interpretación, sino hacer deslizar, y disolver y esparcir los modelos institucionales para la interpretación.

Como un neo Domenico, o mejor, un posmoderno Domenico da Piacenza y su aspiración de elevar su disciplina a arte liberal, hay que re-colocar en su sitio más alto a la danza del Quattrocento y del Cinquecento, y para hacerlo es necesario deconstruir. En realidad, Domenico da Piacenza fue el primer deconstrutor. Deconstruyó el repertorio coreico de su época para crear uno nuevo al que todos pudieran reconocer como tal. No obstante fuera un hombre vinculado aún al Medioevo su producción nace como separación, como disolución de los elementos antiguos para crear un estilo nuevo y alto.

En mi opinión, el maestro de Piacenza no creó de la nada el repertorio italiano cuatrocentista de la *bassadanza* y el *ballo* descrito en su

Writing and difference, Chicago, University of Chicago Press, 1978; ID., *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Barcelona, Paidós, 1989; ID., *Archive Fever: a Freudian Impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1996; ID., *Aporias: Dying-Awaiting (One Another at) the "limits of truth" (mourir-s'attendre aux "limites de la vérité")*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998. En relación con Derrida véase M. ASENSI (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, 1990; P. KAMUF (ed.), *A Derrida Reader: between the Blinds*, New York, Columbia University Press, 1991; J. WOLFREYS (ed.), *The Derrida Reader: Writing Performances*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1998; J.D. CAPUTO (ed.), *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.

¹³ H.G. GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

tratado *De arte saltandi et choreas ducendi*¹⁴. Es probable que Domenico se basara en los pasos coreicos medievales sin limitarse únicamente a copiarlos. La fragmentación y la separación de los elementos cognitivos es la etapa metodológica esencial para obrar una deconstrucción. Domenico puede haber hecho una separación de todos los ingredientes que formaban una coreografía de tradición medieval creando una nueva o, mejor aún, ofreciendo la posibilidad de observar la misma coreografía desde un ángulo diferente para demostrar que también la danza era un arte como la música. Sin duda, es una opinión personal y, en cierto modo, una provocación considerar a Domenico da Piacenza como el primer deconstrutor. Está claro que Domenico no podía pensar en la deconstrucción en el sentido derradiano del término, pero abrió el camino, no por casualidad, a una nueva reflexión sobre la danza que llevó a Trissino a colocarla al mismo nivel que la música de Jannequin, la pintura de Leonardo y la poesía de Homero, Dante y Petrarca¹⁵.

Sin embargo, quisiera recordar que la deconstrucción obra al lado de la hermenéutica y no es posible separar, fragmentar o disolver nada sin las características originales del texto, y sin las relativas competencias estéticas, filosóficas, antropológicas, históricas y sociológicas necesarias para su análisis. Hasta ahora, los textos de la danza de los siglos XV y XVI se han interpretado mediante una reconstrucción severa que, precisamente, quizá ha apartado la mirada de la idea originaria de la danza. Si existe un deber en la época en que vivimos, no es sólo el de respetar los pasos y las coreografías por reconstruir, sino el de crear nuevos sistemas de metáforas para representar el mundo.

¹⁴ Paris, Bibliothèque Nationale, f. ital. 972 [c. 1450-55], Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*. Véase el más reciente estudio sobre esta figura: A. PONTREMOLI, *La danza di Domenico da Piacenza tra Medioevo e Rinascimento*, «Il castello di Elsinore», XIX, 2006, n. 53, pp. 5-23.

¹⁵ G.G. TRISSINO, *Poetica. Quinta divisione* (1549), en B. WEINBERG (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, II, Bari, Laterza, 1970, p. 12.