

La danza

Cuerpos en movimiento
a través de la historia

Idoia Murga Castro

La danza

Cuerpos en movimiento
a través de la historia

1.ª edición: 2023

Directora de la colección: Estrella de Diego

Imagen de cubierta: *Caída del cielo*, de Rocío Molina, 2017.

Foto: © Simone Fratini (cortesía de los artistas).

Diseño de cubierta: INGenius

Este libro se enmarca en el proyecto de I+D+i *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la modernidad* (Ministerio de Ciencia e Innovación/ Agencia Estatal de Investigación [AEI/10.13039/501100011033] y los fondos FEDER «Una manera de hacer Europa», ref. PID2021-122286NB-I00) y *Dance Studies y Humanidades Digitales* (PIE CSIC ref. 202010E150).



Se ha hecho una búsqueda minuciosa con el fin de identificar a los titulares de los derechos de reproducción, por lo que se pide disculpas por los posibles errores u omisiones, que quedarán subsanados en futuras ediciones.

© Idoia Murga Castro, 2023

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

www.catedra.com

ISBN: 978-84-376-4639-8

Depósito legal: M. 17.681-2023

Impreso en España - *Printed in Spain*



Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

A Irati y Clara

Índice

INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1. La danza en el mundo antiguo entre lo cívico y lo ritual....	15
<i>Choreia</i> y <i>mousikē</i> en la Antigüedad griega.....	19
El nacimiento de la pantomima y la función dancística en el mundo romano	23
Imaginario y lecturas iconográficas del mito a la polis	29
CAPÍTULO 2. De lo proscrito a lo codiciado: bailar en la sociedad medieval	35
Dualismos danzados entre el cristianismo, el judaísmo y el islam.....	38
Los espacios y las formas de la danza profana	47
Los primeros tratados de danza: escribir el movimiento	53
CAPÍTULO 3. Asombro y espectáculo: la danza cortesana del Renacimiento al Barroco	61
Patrones geométricos y reglas de etiqueta: la danza renacentista entre lo social y lo escénico	64
Bailar en el sistema colonial de la Edad Moderna.....	70
El ballet de corte y la academia.....	74
CAPÍTULO 4. Del ballet galante al ballet ilustrado: la danza en el siglo XVIII ..	89
Tipología, técnica y tratadística en la Europa galante	92
La danza ilustrada, la mirada a la Antigüedad y el ballet de acción ...	99
La circulación por la escena europea: estrellas, sagas y tendencias.....	106
CAPÍTULO 5. Lo romántico y lo clásico: fundamentos de la danza decimonónica	117
El ballet romántico: pintoresco y sublime.....	120
El concepto de escuela nacional en el devenir de la danza del siglo XIX..	129
El ballet clásico: virtuosismo y espectacularidad	140

CAPÍTULO 6. Modernismo transnacional en el ballet europeo y nacimiento de la danza moderna.....	149
Los Ballets Russes de Sergei Diaghilev.....	153
Modernidades e identidades nacionales en el ballet.....	162
El nacimiento de la danza moderna: simbolismo, orientalismo, primitivismo y negritud	168
CAPÍTULO 7. La danza de los <i>ismos</i> : vanguardia y modernidad.....	179
Utopía y nueva corporeidad: danza libre y expresionismo	182
Danza, abstracción, mecanización: futurismo, Bauhaus y constructivismo	191
Bailar en tiempos de guerra y totalitarismos.....	200
CAPÍTULO 8. El Ecuador del siglo XX: <i>Modern Dance</i> , ballet neoclásico y medios de masas	211
La <i>Modern Dance</i> entre Estados Unidos y Latinoamérica: nacionalismo y compromiso.....	218
Escenarios de resiliencia en la posguerra y la Guerra Fría.....	226
Espacios, medios y públicos de masas.....	234
CAPÍTULO 9. Posmodernidad y contemporaneidad: pensar la danza del presente	245
Acción, aleatoriedad y abstracción geométrica	248
La danza posmoderna	253
Lo contemporáneo: de los legados clásicos a la nueva danza	259
CAPÍTULO 10. La danza actual y sus fronteras difusas	279
Globalización, identidad y archivo.....	283
La entrada en el museo.....	299
Danza, tecnología y pantalla	303
BIBLIOGRAFÍA	313
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS.....	333

Introducción

Durante el montaje mis preguntas son múltiples. Complejas. Unas tocan a los individuos, sus palabras, su memoria. ¿Cómo disponer sus voces con exactitud? ¿Cómo ser justa con el tiempo y con la articulación? ¿Cómo ajustar un ritmo a un espectáculo sin traicionar sus propios ritmos? ¿Cómo articular un movimiento que se ancla en la historia común —la memoria colectiva— y después vaga a la vez a merced de los recuerdos personales —sus historias—?

Olga de Soto, *histoire(s)*, 2004

La danza es el arte del cuerpo en movimiento. Cuando alguien se pone a bailar, automáticamente se activa una memoria corporal en la que están contenidas, capa tras capa, ideas, imaginarios, identidades y corporalidades resultantes de las historias concretas en cuyos términos se entiende esa práctica danzada. Los seres humanos nos reconocemos colectivamente en la ejecución de movimientos corporales, habitualmente acompañados de ritmo y sonido, codificados y cargados de significado a través del tiempo. Nuestra convivencia cotidiana en el mundo contemporáneo nos permite distinguir fácilmente la delicadeza de una bailarina de ballet del virtuosismo acrobático de un grupo de *hiphop* o de la fuerza de unos bailaores de flamenco, por citar algunas de las identificaciones más recurrentes. Cada una de ellas emerge de un contexto histórico, social, político y cultural diferente y ha evolucionado asociada a determinadas identidades nacionales, de género, de clase, de etnici-

dad. El estudio de estos condicionantes, de sus lenguajes, códigos, gestualidades y símbolos nos permite entender críticamente cómo se construyen esas identidades y cómo lo que sucede sobre un escenario es siempre consecuencia del encuentro de lo colectivo y lo diverso. Podremos así comprender en su complejidad la recepción de esos legados en la actualidad, la pervivencia de sus prácticas y las posibilidades de conservación para el futuro. Al observar estos cuerpos danzantes, surgen multitud de preguntas: ¿Cuándo y por qué comenzaron a utilizarse zapatillas de punta? ¿Qué prácticas danzadas contraculturales han pasado de las calles a los escenarios? ¿Por qué se considera el flamenco una danza moderna?

Estos y otros muchos interrogantes, que surgen de la diversidad de géneros, estilos y tendencias, han motivado el acercamiento a esta manifestación artística como una disciplina académica, a la que se conoce como *Dance Studies* o «estudios de danza». En ellos intervienen perspectivas coreológicas, interesadas por el análisis del movimiento, y coreográficas, que atienden a la composición de signos dancísticos y performativos, sin dejar de lado la gestualidad, la corporalidad, la agencia y la representación. Incluyen también otros aspectos ligados a la pedagogía, la comunicación, la antropología y otras ciencias humanas, sociales y de la salud. Sin duda conforman un sustrato amplio y profundamente interdisciplinar en el que apoyarse para pensar la danza y estudiar el contexto, la teoría, la estética, la recepción y el desarrollo de sus movimientos y expresiones a través de la historia.

Pero toda historia —esta también— es siempre parcial, y la conforma quien la piensa y la escribe cuando selecciona y cita unas aportaciones, creaciones y autorías en detrimento de otras, desde sus limitaciones, lugares, identidades, experiencias e intereses. Por ello el relato que articula este libro es el resultado de las tensiones entre querer recoger y explicar críticamente los episodios que han trazado la historiografía reciente y abrir sus discursos hegemónicos a nuevas perspectivas, voces y cuerpos plurales, heterogéneos y diversos. La tarea es compleja e inabarcable, tanto por la multiplicidad de puntos de vista como por la restricción de la extensión, que obligan necesariamente a dejar fuera de la narración elementos enriquecedores y matices relevantes. A pesar de ello, esperamos que esta propuesta pueda funcionar a modo de mapa introduc-

torio, para descubrir claves, contextos, relaciones y contribuciones de cada periodo de la historia de la danza occidental entre la Antigüedad grecolatina y la contemporaneidad. Proponemos situar la danza en su articulación con la política y la ideología, y destacamos tanto su carácter efímero y performativo como su materialidad y su huella a través de los cuerpos, los objetos y los espacios que la condicionan.

A lo largo de los diez capítulos que conforman el volumen, con un criterio cronológico flexible y abierto a solapamientos y simultaneidades —especialmente al analizar el pasado reciente y el momento actual—, se reúnen sintéticamente las líneas que han definido estos relatos históricos aunando piezas, fuentes primarias y bibliografía principal. A partir de ellas, cada cual puede continuar la lectura ampliando, contemplando y bailando las distintas propuestas con las que completar y expandir el conocimiento de/sobre/desde el cuerpo danzante en el espacio y en el tiempo, y proponer su propio canon o contracanon que contrarreste hegemonías heredadas y descolonice otras historias.

Si bien este relato se centra en la danza escénica y sus contextos artísticos, su desarrollo se explica en el marco cultural que trata de incorporar, cuando se puede y sin afán totalizador, la relación con la danza social y con otras manifestaciones plásticas, musicales, literarias, filosóficas y audiovisuales. Asimismo, aunque por los objetivos de la colección, la síntesis examina el panorama occidental mayoritariamente eurocéntrico, se ha tratado de incluir algunas referencias a la transculturalidad, el descentramiento, el constante intercambio internacional y la circulación de propuestas inherentes al arte del movimiento, que paradójicamente se articulan en relación directa con la construcción de las identidades. Además, se ha buscado la integración del panorama español en los relatos internacionales, un convencimiento que busca trascender el encapsulamiento de una historia de excepciones o la narración en paralelo para apoyar la imbricación de perspectivas transnacionales e interculturales en el estudio y la investigación de la danza.

Por último, recogemos una contradicción más. Aunque la danza es el arte efímero del cuerpo, que prima su movimiento sobre las palabras, su historia como disciplina académica se formaliza mediante la escritura. Apuntaba el coreógrafo Steve Paxton cómo las palabras condicionan nuestra percepción de una obra artística, y cómo, aun así, la danza es

capaz de escapar de sus límites impuestos y de comunicar a través de otros canales distintos: «Apostaría a que ningún bailarín en ninguna crítica, por muy positiva que sea, ha sentido su danza capturada de forma escrita. Sin embargo, el lenguaje, utilizado para describir otras artes, forma una parte muy importante de lo que pensamos sobre una obra de arte. Puede sin duda influir en nuestro punto de vista e incluso sugerir lo que *se puede* pensar sobre ella, es decir, limitar nuestra percepción o experiencia a la forma abarcada por el lenguaje» (Paxton, 2001: 422). Por ello, aunque en estas líneas se recoge la huella de una historia en forma de palabras, la manera de comprender mejor la evolución de este arte en el tiempo es poniendo el propio cuerpo en movimiento, es vibrando con otros cuerpos desde la butaca del teatro, es percibiendo, pensando y formando parte de la diversidad de este arte en vivo.

Para bailar hay que ser consciente del equilibrio y el eje propio en relación con la gravedad, el espacio y el tiempo, en consonancia con el movimiento de los cuerpos y del mundo. Por ello, para terminar, quiero agradecer el apoyo de mis maestras y compañeras de mis grupos y proyectos de investigación, y especialmente a Ibis Albizu, Zoa Alonso, Eugenia Cadús, Alejandro Coello, Ana Isabel Elvira, Francisco de Asís García García, Laura Hormigón e Irene López Arnaiz, por sus comentarios y sugerencias. Quiero también dar las gracias más sinceras a Estrella de Diego y Raúl García Bravo por la confianza y la oportunidad. Y, por último, quiero recordar a mi familia, por todo el tiempo que han compartido con este libro y por ser siempre el eje y el equilibrio que me ayuda a seguir bailando en un mundo en movimiento.



CAPÍTULO 1

*La danza en el mundo antiguo
entre lo cívico y lo ritual*



1. Fíala ática sobre fondo blanco con representación de una danza coral, atribuida al Pintor de Londres D12, hacia 450 a. e. c. Museum of Fine Arts, Boston.

Al son del *aulos*, instrumento musical de viento, que encabeza la acción, las ocho figuras representadas en el interior de esta fíala, un tipo de vaso griego para libaciones, parecen conferir con su danza un cierto misterio encerrado en su ritual [1]. Agarradas de las muñecas, unen movimiento, palabra y música en un coro que las pone en comunicación con lo divino. La danza, efímera, perdida para siempre, deja sus huellas en imágenes y textos que, estudiados con rigor, pueden ofrecer información valiosa sobre su práctica y su contexto. Como este vaso del siglo v a. e. c., otras tantas fuentes gráficas y escritas conservadas dan cuenta de la importancia capital que la danza tuvo en la Antigüedad griega como parte esencial de sus ritos cívicos y religiosos, integrada plenamente en su sociedad y su cultura.

A pesar de las dificultades que pueda entrañar el estudio de la historia de la danza antigua, se trata paradójicamente del periodo que más atención ha concentrado por parte de los eruditos y especialistas en los siglos anteriores. La primera monografía moderna consagrada a la danza de la Antigüedad griega de la que se tiene constancia se tituló *Orchestra, sive de saltationibus veterum. Liber singularis*, escrita en 1618 por Ioannes Meursius. Desde entonces, se pueden contabilizar varios cientos de publicaciones que, con mayor o menor rigor académico, se han dirigido a este momento y han servido de apoyo teórico de reconstrucciones, recreaciones o propuestas de inspiración libre. No en vano, como analizaremos, estas modas y revisiones de lo antiguo desde la arqueología y la investigación filológica fijaron su impronta en la creación artística —las artes plásticas, la arquitectura, la literatura o las artes escénicas— a través de planteamientos muy variados a lo largo de la historia occiden-

tal. La danza grecolatina se revisitó con especial fuerza gracias a la recuperación renacentista de la cultura clásica, pero también durante el neoclasicismo ilustrado, con aportaciones fundamentales como las de Jean-Georges Noverre. Igualmente, la reflexión teórica y la práctica dancimonónica que alumbró el arranque de la modernidad llevó a que filósofos como Friedrich Nietzsche, musicólogos como Maurice Emmanuel y bailarinas como Isadora Duncan se inspiraran en sus vestigios.

De toda esta avalancha de estudios e interpretaciones de lo antiguo, las investigaciones de principios del siglo XXI, por un lado, proponen desechar varios lugares comunes sin base científica y, por otro lado, ofrecen nuevas claves desde las que pensar la danza en la Antigüedad. Las publicaciones recientes, entre otros asuntos, insisten en la necesidad de superar aproximaciones anticuarias que han estudiado las danzas del mundo antiguo en las fuentes iconográficas y literarias de manera aislada con el fin último de reconstruirlas en escena, olvidando su función intrínseca en la vida social y cultural del período histórico. En opiniones expertas, esta limitación ha favorecido la falta de integración de la disciplina como un elemento fundamental para el conocimiento de las sociedades antiguas (Naerebout, 1997: 4). En gran medida, esta tradición historiográfica anticuaria resulta cuando menos problemática, al haber combinado indiscriminadamente textos e imágenes de fechas muy dispares en reconstrucciones más o menos literales de secuencias de movimientos y coreografías, más si cabe cuando ninguna fuente gráfica o textual puede ser considerada en sí misma una representación directa de la realidad pasada. Aunque la danza de la Antigüedad se haya perdido, la pintura cerámica, las esculturas, los sellos, los restos arquitectónicos, las gemas, la poesía, los textos teatrales y las inscripciones ofrecen información valiosa e imprescindible para abundar en su necesario conocimiento. El análisis de las prácticas dancísticas y los cuerpos que las ejercieron genera nuevo conocimiento e interpretaciones valiosas desde perspectivas de género, etnia o clase en las sociedades antiguas.

Como ha sucedido con otros ámbitos históricos, la historiografía de la danza antigua muestra una mayor preeminencia de los estudios sobre las culturas griega y romana a partir de los cuales la tradición académica ha construido su relato hegemónico. Esta perspectiva canónica ha eclipsado las aportaciones de otras civilizaciones en el extenso espacio geo-

gráfico en el que se desarrolló la Antigüedad en Occidente. Así, por ejemplo, la danza de los pueblos que los romanos denominaron «bárbaros», como los celtíberos, los lusitanos, los germanos y los galos, está, cuando menos, documentada, pero aún carece de estudios profundos. La diversidad espacial se vuelve también más compleja al incluir la dimensión temporal, en un arco que parte de los contextos de las civilizaciones cretense y micénica, establecidas respectivamente en los años 3000 a. e. c. y 1600 a. e. c. —en cuyos marcos se encuentran las primeras fuentes dancísticas—, y llega hasta finales del siglo v e. c., con la caída del Imperio Romano de Occidente.

Por todo ello, en este devenir, resulta clave la consideración de fenómenos como la hibridación y el sincretismo en los procesos de adaptación y convivencia de la civilización griega y latina —que trataremos a continuación con mayor atención— con otras sociedades y culturas coetáneas —fenicios, íberos, cartagineses, godos...—, cuyos gustos, modas y creencias, procedentes de las latitudes más diversas, circularon junto a la danza. La compleja cartografía resultante requiere, sin duda, de estudios en profundidad que ayuden a arrojar luz a este período aún lleno de incógnitas.

CHOREIA Y MOUSIKĒ EN LA ANTIGÜEDAD GRIEGA

El léxico griego antiguo comprende una amplia terminología para referirse a la danza y ofrece una nomenclatura extensa. En él existen dos términos fundamentales que se traducen al castellano como «danza». Por una parte, *mousikē* era el conjunto abstracto de las artes musicales que incluían la música, la poesía y la danza. Por otra parte, esta idea se concretaba en el término genérico *choreia*, la representación colectiva en el marco de un complejo sistema de dispositivos cívicos y rituales que siempre incluían canción y movimiento y que se caracterizaba por su dimensión mimética (Weiss, 2020). Esta danza propia del coro griego no implicaba necesariamente movimientos totalmente coreografiados o sincronizados, sino que admitía un amplio rango de variación en el contexto de la danza comunal o colectiva. El grupo de intérpretes —no profesionales, de edad similar y de un mismo sexo, pues se dividían en co-

ros de hombres o coros de mujeres— habitualmente se movía y cantaba al unísono a las órdenes de un líder.

El componente ritual de los actos públicos del mundo antiguo confiere a la danza una función esencial como transmisora efectiva entre los distintos agentes —entre los danzantes y el público, entre los humanos y los dioses, entre los ciudadanos y el Estado. Su práctica colectiva implica recursos no verbales, afectivos, emocionales y físicos. La convivencia de rituales en una sociedad politeísta sin ortodoxia, como fue la de la Grecia antigua, favoreció su práctica y desarrollo con el fin de movilizar a la audiencia (Naerebut, 1997: 350). La danza fue, en definitiva, un elemento central y plenamente integrado en la sociedad griega antigua.

Ya en las culturas minoica y micénica los restos arqueológicos que evidencian movimientos danzados no son escasos, especialmente en el segundo y el tercer periodo palacial en el contexto de las élites cortesanas (German, 2007: 23-42). Desde Creta se popularizaron las llamadas danzas del *Laberinto*, en las que los participantes bailaban agarrados de las manos, trazando formas puestas en relación con el mito del Minotaurro, que a veces se han asociado al *géranos*, un baile también basado en cadenas. Además, ejemplos como el reconstruido fresco de las mujeres danzantes de Cnosos (c. 2000 a. e. c.) ilustran su iconografía característica en la que las líricas figuras parecen estar a punto de bailar —aunque los estudios más recientes aún debaten sobre si estos casos que iluminan la pintura mural, la escultura y, sobre todo, los sellos, responden realmente a una práctica dancística o a una tendencia estilística (Murphy, 2015: 311-316).

Los ejemplos de escenas dancísticas corales en la cerámica del periodo geométrico, entre los siglos X y VIII a. e. c., son igualmente numerosos. Aunque los coros de los periodos arcaico y clásico utilizaron un variado abanico de figuras y disposiciones de los intérpretes, el esquema circular —en corro—, a veces con los personajes agarrados de las manos o de la cintura, es el que coincide con la representación más antigua del coro y una de las *más habituales* —a pesar de que, hasta la fecha, no se ha demostrado que esta colocación tuviese una simbología concreta [2]. Entre las fuentes literarias, cabe destacar la poesía homérica que, comenzando por la *Iliada*, incluye descripciones de pasajes sobre distintos bailes practicados.



2. Figuras de terracota representando una danza circular, Palaikastro, c. 1400-1300 a. e. c. Museo Arqueológico de Creta. Ministerio de Cultura y Deportes, Grecia. Organización Helénica de Desarrollo de Recursos Culturales (HOCRED).

La historiografía de la danza antigua se enfrenta en sectores poco reconciliables a la hora de defender o atacar el establecimiento de tipologías de danzas griegas desde una perspectiva formal. Quienes subrayan las ventajas de cierta ordenación suelen iniciar su argumentación citando la agrupación que ya proponía Platón al dividir las danzas en tres tipologías: armada —a la que el filósofo denominó *pyrrichē*, pírrica—, pacífica —acuñada como *emmelia*— y extática —también llamada dionisiaca. Con todo, no podemos entender las coreografías corales como tipologías estancas de danzas, en tanto en cuanto la existencia de unos estilos reconocibles en las fuentes no implica la práctica según unos patrones fijos de movimiento, de los que no se conservan evidencias.

La participación de la colectividad en la acción cinética y musical es rastreable en la Grecia arcaica y clásica, desde las Cícladas al Ática,

en multitud de formas, muchas de las cuales tenían lugar en el espacio urbano de la polis. La danza, unida estrechamente al canto y la instrumentación musical, cumplía una función política esencial en la vida pública. Formaba parte integral de la buena educación de los ciudadanos helenos —convertidos por tanto en practicantes y espectadores—, que entendían que su cultivo desarrollaba equilibradamente el cuerpo y la mente. Además, bailar favorecía la pertenencia al grupo a través de su práctica en el marco de ritos cívicos y míticos, aunando así la religión y la política.

La *choreia* estuvo presente en todas las celebraciones y festejos públicos asociados al ritual, como procesiones, matrimonios, competiciones de atletismo, banquetes, duelos y carreras de caballos [3]. Asimismo, uno de los objetivos principales de la formación colectiva en danza, poesía y música era la conformación de coros de ciudadanos que participaban en distintos actos fuera de la polis. Estos podían ser festivales, *agones*, juegos y competiciones, así como *theoriai* o delegaciones, que las polis enviaban a los centros oraculares.



3. Cílica ática con pinturas rojas que representa un komos ateniense, atribuido al Pintor de Brygos, hacia 480 a. e. c. Foto: P. Neckermann, Museo de Martin-von-Wagner, Würzburg.