Danza y Texto[1]

Cristina de Lucas

DOI: https://doi.org/10.32621/acotaciones.2019.43.07

La danza como texto

El carácter esencialmente performativo de la danza parece alejar la idea de que el término 'texto' pueda serle de aplicación. La Real Academia de la Lengua lo define como 'enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos.' Si bien esta acepción no técnica puede considerarse amplia en el sentido de que no restringe el significado a enunciados escritos sino que también lo abre a enunciados orales, en todo caso lo conecta de manera inexorable a expresiones de tipo lingüístico. En este sentido, no sería plausible decir que la danza es texto, pero sí que en el teatro, su disciplina hermana, hay un texto escrito, que es la obra escrita por el autor y a partir de la que se genera la representación en el escenario.

Examinando esa dicotomía característica del teatro (texto y representación) estudiosos como Marco de Marinis (1993) han utilizado, sin embargo, el término 'texto' para referirse también a la representación. Así, el texto *performativo*, distinto del texto *notado/escrito*, es considerado igualmente 'evento discursivo.' (págs.1-2). Esta nomenclatura textual aplicada a la representación teatral realza su consideración como objeto semiótico autónomo. El uso no literal sino más bien de carácter metafórico del término 'texto' en este caso equipara el estudio y la apreciación de la representación teatral al estudio y apreciación de otros objetos semióticos, como puede ser la misma obra dramática de la que aquélla parte.

Dentro del campo académico de la danza, Janet Adshead-Lansdale (1999) ha propuesto un uso similar del concepto 'texto'. Basándose en teóricos de la semiótica del teatro como Keir Elam (1980), Susan Melrose (1994) y el citado de Marinis, argumenta que la danza existe como 'texto' u 'obra' y por ello es susceptible de 'lectura' o interpretación (págs. xii-xiii). Esta concepción de la danza ya estaba implícita en la primera propuesta analítica de Adshead, su pionero monográfico dedicado al análisis de danza (1988). En éste se emplean términos como 'pieza', 'obra' o directamente 'danza' para referirse a lo que en la danza escénica es la representación que se produce en el escenario. Y es esta representación la que en ese modelo analítico era objeto de estudio y análisis (en sus distintas fases de descripción, interpretación y evaluación). En publicaciones posteriores (1999, 2007 y 2008), Adshead (subsecuentemente Adshead-Lansdale y Lansdale) se ha centrado en el estudio de

la interpretación de la danza, expandiendo considerablemente su propuesta inicial a través de la aplicación de las teorías de la intertextualidad. Es en esta nueva dirección argumentativa donde la investigadora anglosajona ha desarrollado con mayor profundidad su concepción de la danza como 'texto' (y, por ende, la del espectador como 'lector'), demostrando su utilidad teórica para abrazar conceptos elaborados por autores como Michel Foucault, Roland Barthes, Umberto Eco y otros muchos. Es destacable que Adshead-Lansdale (2007) ha ilustrado la utilidad práctica de estas disquisiciones teóricas con una extensa interpretación intertextual de la pieza *Strange Fish* (1992) de Lloyd Newson. En ella, la danza, como 'texto', es objeto de una 'lectura' o interpretación minuciosa y profunda efectuada desde una pluralidad de perspectivas.

En una línea similar, el historiador y teórico de danza Mark Franko (1993), en su conocido estudio sobre el ballet cortesano francés de finales del Renacimiento y principios de la época barroca, argumenta que el cuerpo emerge entonces como un 'texto' autosuficiente y autónomo respecto del teatro. Franko considera que ese texto corporal autónomo posee una alta carga ideológica, pues es 'expresión', entre otras ideas, de la resistencia de la nobleza a una monarquía cada vez más absolutista.

Estas consideraciones sobre la danza como 'texto' u objeto semiótico objeto de apreciación, interpretación y estudio (de las que las aportaciones de Adshead y Franko son sólo dos ejemplos ilustrativos) enlazan de manera directa con los debates filosóficos sobre la ontología de la danza. Sin entrar aquí en profundidad sobre las muchas respuestas que los filósofos de la danza han dado a la pregunta fundacional de la disciplina, ¿qué es la danza?, parece existir un cierto consenso sobre la relevancia que para la existencia de la danza (escénica, en este caso) tiene la representación que por primera vez se produce en el escenario[2]. Es esa actuación (ligada, en su caso, a las que posteriormente la suceden) la que constituye el objeto de estudio de la investigación en danza.

La danza y los textos que la documentan

Una característica principal de la representación dancística es que se produce en un momento determinado en el tiempo. Es efímera. Y esta peculiaridad, que en España con demasiada frecuencia se considera como una debilidad que dificulta su estudio, no es más que un rasgo

distintivo de la misma. Lejos de ser un obstáculo para su examen es simplemente determinante de que la disciplina académica dedicada a su estudio, los conocidos como Estudios de Danza en el ámbito anglosajón, haya desarrollado métodos de investigación adecuados a esa idiosincrasia. Estos métodos parten de una premisa básica: la danza es efímera, pero deja huellas. Es papel del investigador saber cómo acceder a éstas, cómo evaluarlas, cómo cuestionar su contenido y, en última instancia, cómo extraer conclusiones relevantes para su investigación.

Las huellas que deja la danza pueden adoptar muchas formas: una grabación de la actuación, una fotografía, una crónica periodística, un boceto de la escenografía, una memoria corporal en el bailarín que la baila, y un largo etcétera. Algunas de estas fuentes son escritas. Y es aquí donde nuevamente entra la palabra texto. La danza deja rastro en textos escritos de diversa condición, textos que por documentar ciertos aspectos de la danza son valiosos complementos para entender aquello que sucede sobre el escenario. De entre todos ellos, dos son quizás los que tienen una conexión más directa con la representación escénica: el texto notado que documenta los movimientos y el libreto o programa de mano que describe el argumento y/o aporta otros datos de la obra.

La notación de la danza trascribe los movimientos en signos gráficos que, dependiendo del sistema, varían en forma y detalle. Algunos sistemas complementan los gráficos con descripciones escritas. El desarrollo de la notación avanza en Europa en paralelo a la propia evolución de la danza escénica (Hutchinson Guest, 2005). El manuscrito de danza notada más antiguo se conserva en España, en el archivo municipal de Cervera, y data de la segunda mitad del siglo quince (ibid.). Desde entonces se han desarrollado numerosos sistemas, ninguno de los cuales ha llegado a ser aceptado de manera universal y definitiva. En la actualidad, el más extendido es quizás el de Laban, pero igualmente carece de una implantación general. El Royal Ballet, por ejemplo, que lleva décadas notando sus ballets, no utiliza el sistema Laban sino el Benesh.

Podría pensarse que la partitura notada es equivalente a la partitura musical o a la obra de teatro en el sentido de que es el 'texto' del que se parte para la representación dancística. Ciertamente es un instrumento valiosísimo para la identificación del movimiento y, por ende, para la identidad de la danza, como ya puso de manifiesto el filósofo Nelson Goodman (1968). Sin embargo, presenta notables diferencias con las partituras musicales o los textos teatrales. Dada la complejidad técnica

de los sistemas de notación, los coreógrafos y los bailarines generalmente carecen de la formación necesaria para utilizarlos e interpretarlos. Para estas funciones es precisa una persona no sólo experta en un sistema de notación sino también conocedora de otros muchos aspectos como el estilo del coreógrafo o las convenciones artísticas y culturales de su tiempo (Youngerman, 1984). Así, es un notador quien codifica el movimiento en una partitura y, posteriormente, es también un notador quien la descodifica y traslada a movimiento. Ello implica que el texto notado no nace del autor y no pasa directamente al intérprete, como sucede en la música o en el teatro, sino que precisa de un intermediario (o dos, pues no siempre es el mismo notador quien escribe la partitura y quien la lee). La notación es así no una fuente original del movimiento sino más bien una interpretación de esa fuente, que a su vez necesita de una nueva interpretación para llegar al bailarín. Si a esta circunstancia añadimos otros factores como el hecho de que dado el coste de la notación, la gran mayoría de las danzas no están notadas, es preciso ser muy cauto respecto sobre el status de la notación como 'texto' de la danza (McFee1992, 2011 y 2018).

Los libretos, por su parte, jugaron un papel fundamental en las representaciones de danza de los siglos XVI y XVII. Proporcionaban una sinopsis de los espectáculos cortesanos, que intercalaban actos cantados y recitados con interludios de danza (Franko, 2005). Si bien los libretos suministraban información detallada sobre los temas, personajes y estructura de la representación, sólo ofrecían un esbozo indirecto de la danza (ibid.).

En el siglo XVIII, al compás de la importancia creciente del ballet como forma artística independiente, los libretos crecieron significativamente en volumen, alcanzando hasta cuarenta páginas que explicaban la trama en detalle, describían los decorados y, hasta un cierto punto, describían el movimiento (Chazin-Bennahum, 2005). El papel de los libretos generó encendidos debates en la Francia de la época. Los maestros de danza Jean-George Noverre y Gasparo Angiolini lideraron las dos posturas contrapuestas. El primero defendía que los libretos, largos, minuciosos y escritos por el propio coreógrafo, eran un complemento indispensable de la danza escénica, mientras que el segundo, por su parte, mantenía que el carácter expresivo de la danza era suficiente para transmitir el argumento, sin necesidad de la ayuda de un texto escrito (Carones, 1987). La postura de Noverre terminó por prevalecer en los

siglos XVIII y XIX, en los que florecieron libretos prolijos y detallados (Chazin-Bennahum, 2005).

En el siglo XX cambiaron las tornas. Reformadores como el ruso Michel Fokine empezaron a advocar por una danza expresiva autónoma, capaz de expresarse sin necesidad de ayuda externa. Los libretos se empezaron a transformar en programas de mano, que ya no pretendían explicar la danza a los espectadores sino simplemente ofrecerles algún tipo de información complementaria (Au, 2005). Así, hoy en día, los programas de mano pueden incluir pequeñas sinopsis del argumento, extractos de poesía o prosa, análisis musical o histórico, o comentarios sobre la pieza del coreógrafo, el compositor u otra persona. En cualquier caso, la mayor carga expresiva se deja actualmente en manos de la danza (ibid.).

Cartapacio

A pesar de que, como vemos, el papel de los libretos ha disminuido enormemente con el trascurrir de los siglos, adquieren aquí, en esta sección Cartapacio de la revista *Acotaciones*, un rol protagonista. Habitualmente dedicada a recoger una obra teatral breve, Cartapacio requería incluir, en este monográfico dedicado a la investigación en danza, textos escritos que aproximaran al lector de la manera más directamente posible a la danza. Descartadas las partituras notadas por su ilegibilidad para los legos en notación, los libretos se postularon como candidatos más apropiados.

Así, finalmente, la sección incluye dos libretos. Antonio Ruz nos presenta el de su espectáculo *Electra* (2017), creado para el Ballet Nacional de España, y Cristina Henríquez el de la pieza *Una historia de la danza: Transfórmate* (2013), de la compañía Somosdanza. En ambos casos, el libreto viene precedido de una reflexión sobre el proceso creativo desde su idea original hasta su plasmación coreográfica y artística final. Es destacable el inmenso valor de estas reflexiones para una comprensión más profunda y un estudio más pormenorizado de las obras. Para la investigación en danza, constituyen fuentes primarias de máxima relevancia.

Las otras dos propuestas de la sección se mueven dentro de este campo de reflexiones sobre el proceso coreográfico. Fernando López desgrana el largo proceso de gestación de su obra *H2-OHNO* (2014), que

él describe como un proceso de descubrimiento de su identidad y vocabulario dancísticos en gran parte determinado por su formación académica como investigador y por su acercamiento al *butoh* desde sus raíces flamencas. Por su parte, Miguel Ballarín comparte el material de trabajo que está inspirando una obra aún por estrenar, *Inventario*. El texto refleja y evoca las ideas detrás de la que será la coreografía definitiva, una danza abstracta y sugestiva que prende provocar en el espectador la misma respuesta que el texto aquí presentado en el lector: una convulsión intelectual y emocional que genere una reflexión privada sobre la propuesta estética contemplada.

Bibliografía

Adshead, J. (ed.) (1988). *Dance Analysis. Theory and Practice*. London: Dance Books.

Adshead-Lansdale, J. (2007). *The Struggle with the Angel. A Poetics of Lloyd Newson's Strange Fish*. London: Dance Books.

Adshead-Lansdale, J.(1999). Creative Ambiguity: Dancing Intertexts. En J. Adshead-Lansdale (ed.). *Dancing Texts. Intertextuality in Interpretation* (págs. 1-25). London: Dance Books.

Au, S. (2005). Libretti for Dance. Nineteenth- and Twentieth-century Libretti. En: S.J. Cohen (ed.). *The International Encyclopaedia of Dance* [online]. Oxford: Oxford University Press, disponible en http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1045?rskey=pbbvXl&result=1 [acceso 6 diciembre 2019].

Carones, L. (1987). Noverre and Angiolini: Polemical Letters. *Dance Research*, Vol. 5, No. 1, págs. 42-54.

Chazin-Bennahum, J. (2005). Libretti for Dance. Eighteenth-century Libretti. En S. J. Cohen (ed.). *The International Encyclopaedia of Dance* [online]. Oxford: Oxford University Press, disponible en http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1045?rskey=pbbvXl&result=1 [acceso 6 diciembre 2019].

Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen.

Franko, Mark (1993). *Dance as Text: The Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambridge University Press.

Franko, Mark (2005) Libretti for Dance. Sixteenth- and Seventeenth-century Libretti. En S. J. Cohen (ed.). *The International Encyclopaedia of Dance* [online]. Oxford: Oxford University Press, disponible en http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1045?rskey=pbbvXl&result=1 [acceso 6 diciembre 2019].

Goodman, N. (1968). *Languages of Art.* Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Huchinson-Guest, A. (2005). Notation. En S. J. Cohen (ed.). *The International Encyclopaedia of Dance* [online]. Oxford: Oxford University Press, disponible en https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195173697.001.0001/acref-9780195173697-e-1272?rskey=obtm7H&result=1 [acceso 6 diciembre 2019].

Lansdale, Janet (2008). Intertextual Narratives in Dance Analysis. En J. Lansdale (ed.). *Decentring Dancing Texts. The Challenge of Interpreting Dances* (págs. 1-20). New York: Palgrave MacMillan.

Marinis, M. de (1993). *The Semiotics of Performance.* Bloomington: Indiana University Press.

McFee, G. (1992). *Understanding Dance*. London: Routledge.

McFee, G. (2011). *The Philosophical Aesthetics of Dance. Identity, Performance and Understanding.* Alton: Dance Books.

McFee, G. (2018). *Dance and the Philosophy of Action: A Framework for the Aesthetics of Dance*. Binsted: Dance Books.

Melrose, S. (1994). *A Semiotics of the Dramatic Text.* Hants: Macmillan.

Youngerman, S. (1984). Movement Notation Systems as Conceptual Frameworks: the Laban System. En M. Sheets-Johnstone (ed.). *Illuminating Dance: Philosophical Explorations* (págs. 101-123). Associated University Presses.

Notas

[1] El presente artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación P.E. I+D+i Tras los pasos de la *Sílfide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018-093710-A-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo

Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea, del que la autora forma parte como investigadora.

2 El teórico que quizás haya investigado la ontología de la danza de forma más sostenida en el tiempo es actualmente Graham McFee, cuyas tres obras fundamentales son McFee, G. (1992). *Understanding Dance*. London: Routledge; McFee, G. (2011). *The Philosophical Aesthetics of Dance. Identity, Performance and Understanding*. Alton: Dance Books; y McFee, G. (2018). *Dance and the Philosophy of Action: A Framework for the Aesthetics of Dance*. Binsted: Dance Books.