



Los debates de la historia de la danza: ¿un diálogo imposible?

Juan Ignacio Vallejos

(CONICET-IDAES/UNSAM)

En la introducción a su *History of Ballet and Dance in the Western World*, Alexander Bland¹ exponía de manera implícita una primera definición de la historia de la danza. El autor afirmaba que si el renombre de los antiguos coreógrafos había estado condenado al olvido debido a que las únicas maneras de conservar sus creaciones eran el texto escrito y las obras de arte, la incorporación de nuevas tecnologías como el cine y la fotografía habían proporcionado nuevas herramientas al trabajo histórico, que podía valerse igualmente de la aparición de nuevos sistemas de notación de la danza. Según Bland, con estas nuevas herramientas, la historia de la danza dejaba de ser un pasatiempo y se convertía en una verdadera disciplina². La especialidad histórica era entonces definida como una empresa destinada al conocimiento, la conservación y el estudio de las danzas del pasado.

Existen varias conclusiones que pueden extraerse del texto introductorio de Bland. En primera medida, advertimos la precariedad científica que ha caracterizado a la disciplina en sus comienzos. Por otra parte, se observa que, desde un principio, se trató de una actividad intelectual fuertemente ligada a la práctica artística, no sólo porque sus autores han sido, en su mayoría, bailarines o ex bailarines, sino porque es un tipo de conocimiento que generalmente ha establecido relaciones de influencia recíproca con respecto a la creación coreográfica contemporánea. Asimismo, como afirma Jose Sasportes³, existe una gran cantidad de críticos de danza del siglo XX, como John Martin, Cyril Beaumont, Deborah Jowitt o inclusive Sally Banes que han escrito historias de la danza. De cierto modo, si observamos sus condiciones de producción y recepción, resulta

¹ Alexander Bland, *History of Ballet and Dance in the Western World*, New York, Praeger Publishers, 1976.

² *Ibidem*, p. 11.

³ Jose Sasportes, "La crítica. La storia" en Falcone, Francesca (ed.), *La danza tra il pubblico e il privato*, Studi in memoria di Nadia Scafidi, Atti della giornata di Studi AIRDanza, 2009, Roma, ARACNE editrice, 2013, p. 67.



claro que cierto discurso histórico construido alrededor de la danza ha dialogado con valores estéticos.

El modelo teleológico

Un primer impulso tendiente a legitimar la historia de la danza como una disciplina de conocimiento se basó en tratados generalistas como el de Curt Sachs⁴ y se caracterizó por su voluntad de incorporar una metodología positivista. En este sentido, este primer modelo de la historia de la danza asumía un enfoque diacrónico que postulaba una idea de progreso. Su relato, que buscaba narrar el camino del arte de la danza desde la Antigüedad hasta el advenimiento del modelo clásico expresaba constantemente su fascinación frente a una supuesta evolución y a una acumulación progresiva del perfeccionamiento técnico. Era una narración ciertamente elaborada desde la consciencia de un final ya escrito. El último estadio de su evolución, representado por la danza clásica, ofrecía la vía de reconstrucción posible y daba las pruebas necesarias para el establecimiento de una trayectoria unívoca. De ahí que Marie-Françoise Christout se planteara en 1965 la siguiente pregunta a propósito del ballet clásico:

Devons-nous observer l'originalité de cette discipline classique, création collective et patiente. Plus de trois siècles de recherches ont permis l'épanouissement de cette esthétique [...] Sans jamais connaître de régressions, d'hésitations durables celle-ci a progressé et découvert les secrets de cette combinaison abstraite de pas et de lignes en mouvement⁵.

Se planteaba, de ese modo, que toda experiencia anterior, todo caso específico encontraba su lógica de existencia y su importancia en el marco de un proceso racional e ideal, que encadenaba acontecimientos necesarios. La danza clásica era descrita, por ejemplo, por Geneviève Guillot y Germaine Prudhommeau como el producto "d'une lente élaboration au cours des siècles", como "la résultante d'une

⁴ Carl Sachs, *World history of the dance*, New York, W. W. Norton, 1937.

⁵ Marie-Françoise Christout, *Histoire du Ballet*, Paris, PUF, 1975 [1966], p. 6. [Debemos observar la originalidad de esta disciplina clásica, creación colectiva y paciente. Más de tres siglos de investigación han permitido el florecimiento de esta estética. Sin jamás conocer regresiones ni titubeos prolongados, la misma ha progresado y vuelto visibles los secretos de esta combinación abstracta de pasos y de líneas en movimiento]



*longue évolution qui a sélectionné peu à peu les mouvements les mieux en accord avec son idéal*⁶. Sin embargo, cabe subrayar que el trayecto hacia el *ideal* era a su vez garantizado por la racionalidad del proceso. De este modo, Pierre Gaxotte en el prefacio al libro *Grammaire de la danse Classique* sostenía que la técnica del bailarín y de la bailarina clásica mejoraban al estilo de los records olímpicos⁷. En suma, se trataba de un modelo teleológico y lineal que, no obstante, como señala Isabelle Launay, continua teniendo una enorme pregnancia en la historiografía de la danza actual⁸.

Una llamativa variante de este mismo modelo se encuentra en un artículo escrito por Phillip y Sandra Hammond, publicado en 1979, que aplica elementos de la teoría del proceso de racionalización de Max Weber al estudio de la evolución de la técnica de la danza⁹. Los autores afirmaban que más allá de que toda actividad estética podía ser vista como el producto de expresiones y personalidades dominantes, el ballet conservaba una esfera técnica que se abstraía de las manifestaciones individuales. Al ser construida sobre la base de una técnica anteriormente adquirida por los bailarines, los cambios en esta esfera revelaban un proceso de racionalización¹⁰. Desde su punto de vista el ballet conservaba una lógica interna de desarrollo fundamentalmente ligada a una ampliación del rango y de la movilidad de los miembros. Para los autores, en un nivel técnico, los cambios habían sido acumulativos¹¹. Lo que nos interesa destacar de este enfoque, que hoy en día resultaría difícil de sostener, es que en cierta medida el objetivo del modelo teleológico era afirmar cierta forma de científicidad que pudiera legitimar la historia de la danza. A través de este estudio abocado a develar los procesos racionales ocultos del arte se buscaba validar el enfoque en los términos de una historia de la ciencia.

⁶ Geneviève Guillot, et Germaine Prudhommeau, *Grammaire de la danse classique*, Paris, Hachette, 1969, p. 9. [de una lenta elaboración a lo largo de los siglos] [el resultado de una larga evolución que ha seleccionado poco a poco los mejores movimientos de acuerdo a su ideal]

⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁸ Isabelle Launay, *A la recherche d'une danse moderne : Rudolf Laban – Mary Wigman*, Paris, Chiron, 1996, p. 30.

⁹ Phillip E. Hammond y Sandra N. Hammond, "The internal logic of dance: a weberian perspective on the history of ballet", *Journal of social history*, Vol. 12 Num. 4 (Summer 1979), p. 591-608.

¹⁰ *Ibidem*, p. 593.

¹¹ *Ibidem*, p. 603.



Sin embargo, no todos los trabajos en la historia de la danza de esos años tenían esta ambición universalista. Los períodos de la historia de la danza que corresponden al Renacimiento tardío y a la Modernidad fueron objeto de varias investigaciones que también modelaron una metodología de trabajo. Sin pretender dar cuenta de estos estudios de un modo exhaustivo podemos citar, por ejemplo, el libro de Margareth Mc Gowan, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*¹², publicado en 1963, el cual explora la construcción del discurso estético del ballet barroco, en diálogo tanto con la pintura y la poesía, como con la política de principios del siglo XVII. En la misma década, Marie-Françoise Christout publica *Le Ballet de Cour de Louis XIV (1643-1672)*¹³, un estudio que venía a completar el trabajo realizado por Henry Prunières¹⁴ sobre el ballet de Louis XIII y los comienzos de la ópera italiana en Francia.

Christout basaba su trabajo en el análisis de la iconografía temática, una metodología de trabajo iniciada originariamente por Arnold Haskell en 1954, en su *Picture History of Ballet*¹⁵. En este libro el autor ofrecía un breve relato histórico de una veintena de páginas, dividido en doce puntos que abarcaban los períodos moderno y contemporáneo. Sin embargo, la parte más importante del trabajo estaba compuesta por una selección de 558 imágenes comentadas a partir de citas históricas o notas breves. Es esta metodología la que fue adoptada igualmente por Marian Hannah Winter en su libro pionero sobre el ballet pantomima del siglo XVIII, *The pre-romantic ballet*, publicado en 1974¹⁶. El análisis iconográfico se abocaba exclusivamente a la identificación de imágenes que representen pasos de danza o escenas de teatro vinculadas al ballet. Las fuentes iconográficas, en el terreno de la danza, han fundamentado una actividad intelectual principalmente focalizada en la evolución técnica y en la reconstrucción histórica de los espectáculos del pasado. Siguiendo igualmente una metodología histórica que podríamos llamar tradicional, el historiador Ivor Guest ha trabajado sobre los archivos conservados en la Ópera

¹² Margaret M. McGowan, *L'art du ballet de cour en France 1581-1643*, Paris, Ed. du CNRS, 1978.

¹³ Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672*, Paris, A. et J. Picard, 1967.

¹⁴ Henry Prunières, *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, Paris, H. Laurens, 1914.

¹⁵ Arnold Haskell, *A Picture History of Ballet*, London, Hulton Press, 1954.

¹⁶ Marian Hannah Winter, *The pre-romantic ballet*, London, Victoria, New-York, Pitman, 1974.

de Paris para realizar una documentada historia de la institución¹⁷ y un estudio sobre el género del *ballet de acción* de la segunda mitad del siglo XVIII¹⁸.

Modelo tradicional y modelo nuevo

Por varias razones que tienen que ver con el lugar que se le ha dado institucionalmente en la academia y con la trayectoria de sus principales exponentes, la historia de la danza ha estado en sus comienzos, bastante dissociada de la disciplina histórica en general, sobre todo de los debates historiográficos que tuvieron lugar durante los años 60. *Grosso modo*, los estudios históricos sobre la danza modificaron su enfoque a partir de los años noventa del siglo XX. June Layson en su artículo "Historical Perspectives in the study of dance" daba cuenta de este cambio a través de la caracterización de dos modelos diferentes de investigador, identificados por un lado como *tradicionalistas* y por el otro como *nuevos historiadores*. Según su análisis, la divergencia se producía a partir de una nueva concepción del tiempo histórico. En este sentido, si para los *tradicionalistas*, el tiempo era concebido como un fenómeno continuo, lineal, que proveía un nexo entre hechos heterogéneos, las nuevas escuelas del pensamiento histórico consideraban al tiempo como a una serie de acontecimientos, con interrupciones y dislocaciones¹⁹. En el terreno de la danza, esto significaba que, en lugar de observar a la historia del ballet como a un desarrollo gradual a ser descrito en términos de un crecimiento acumulativo, con mejoramientos sucesivos y puntos de innovación claramente identificables, el mismo podía ser estudiado, en su existencia caprichosa, incluso azarosa en el tiempo²⁰. La interpretación propuesta por Layson estaba evidentemente muy influida por la filosofía foucaultiana, especialmente por la obra *La arqueología del saber*²¹. La nueva historia de la danza era así una respuesta a, o quizás un *aggiornamento* de la metodología tradicional, a

¹⁷ Ivor Guest, *Le Ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, Théâtre national de l'Opéra : Flammarion, 1976.

¹⁸ Ivor Guest, *The ballet of the Enlightenment. The establishment of the ballet d'action in France, 1770-1793*, London, Dance Books, 1996.

¹⁹ June Layson, "Historical perspectives in the study of dance", en Adshead-Landsdale, Janet y Layson, June, *Dance History: an introduction*, New York, London, Routledge, 1999. p.12.

²⁰ *Ibidem*, p. 12.

²¹ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México, Ed. Siglo XXI, 1999.



través de la crítica de aquello que sería concebido en términos de Foucault como una *historia global*.

La discusión historiográfica de la cual daba cuenta Layson en su artículo databa de principios de los años 70. El libro de Foucault, había sido publicado por primera vez en Francia, en 1969 dando lugar varias polémicas²², aunque su influencia ha sido sumamente importante, logrando en términos generales una relativa aceptación en el campo historiográfico como lo demuestran trabajos como el de Paul Veyne, *Foucault révolutionne l'histoire*²³. Además de su crítica a la construcción de una periodización rígida y teleológica en la historiografía, el pensamiento de Foucault impulsaba una nueva relación del historiador con la fuente. Su análisis ponía en cuestión el modo en el cual la fuente, bajo la forma del documento, era percibida por el historiador como un objeto capaz de *informar* acerca del pasado, "como el lenguaje de una voz reducida ahora al silencio [...] pero afortunadamente descifrable"²⁴. El problema que emergía a partir de esta concepción del *documento* era el del lugar que se le otorgaba en tanto objeto preexistente al trabajo del investigador, es decir opuesto a él como algo ajeno. En este sentido, Foucault señalaba que el *documento* o la *fuentes* era ya en su origen una construcción del historiador. El hecho de nombrar *fuentes* un texto, una partitura, un objeto, una imagen, una pintura o una escultura, suponía ya un tratamiento, una hipótesis o un preconcepto. La *fuentes* no sería un elemento que nos *informa* sobre el pasado de una manera abstracta y directa. La *fuentes* sería el resultado de una intervención del historiador. Es en ese sentido, que Foucault proponía concebir los *documentos* como *monumentos*, es decir, como construcciones contemporáneas a la investigación que rendían homenaje, que criticaban, que asumían una posición específica, y que, en definitiva, actuaban frente a una parte del pasado²⁵.

²² El debate entre Michel Foucault y Jacques Léonard es descrito por Patricia O'Brien, "Michel Foucault's History of Culture", en Hunt, Lynn (éd.), *The New Cultural History*, California, University of California Press, 1989.

²³ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire (augmenté de) Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

²⁴ Foucault, *ob. cit.* ; p. 9.

²⁵ *Ibidem*, p. 10.



El artículo de Layson daba cuenta de esta discusión desde el terreno de la danza veinte años más tarde. Ahora, como afirma Alexandra Carter²⁶, estas reflexiones funcionaron como disparadores de una desestabilización de la disciplina. La autora hace referencia de este modo a la crítica post-estructuralista de la figura del autor, que una vez trasladada al rol del historiador hace que éste último comience a ser visto no como un "neutral recorder of events but as active creator of them"²⁷. En ese sentido subraya igualmente el rol desestabilizador de los argumentos feministas que han expuesto el carácter de género que caracteriza la construcción del relato histórico, mayoritariamente masculina²⁸.

Estos ataques a cierta manera de construir la verdad histórica en el terreno de la danza tuvieron su respuesta. Al año siguiente de la publicación del artículo de Layson, en 1995, Richard Ralph, publicó un artículo cuestionando severamente las nuevas ideas. Ralph era en ese momento un actor importante en el campo, editor de la revista *Dance research* en el Reino Unido y autor de una compilación erudita de todos los escritos de John Weaver²⁹ – un maestro de ballet inglés de principios del siglo XVIII muy importante para el desarrollo del ballet pantomima. Su texto reaccionaba de una manera algo violenta y, en cierto modo, torpe, frente al peligro que a su juicio representaban las supuestamente nuevas sofisticaciones teóricas.

Ralph comenzaba su artículo con un llamado de atención a la comunidad académica sobre el pobre avance en las investigaciones de historia de la danza, una situación que él consideraba preocupante. A su entender, hacia fines del siglo XX, seguían existiendo en el campo de la historia de la danza enormes terrenos completamente inexplorados por la academia³⁰. La dificultad en el estudio de la danza que hacía que esta especialidad estuviera en desventaja con respecto a otras, en el contexto de las artes del espectáculo, tenía que ver, según su mirada con la naturaleza efímera del objeto de estudio y con la inexistencia de partituras

²⁶ Alexandra Carter, « Destabilising the discipline » en Carter, Alexandra (Dir.) *Rethinking dance history: a reader*, London, New York, Routledge, 2003, pp. 10-11.

²⁷ *Ibidem*, p. 10. [actor neutral que da cuenta de los hechos sino como un creador activo de los mismos]

²⁸ *Ibidem*, p. 11.

²⁹ Richard Ralph, *The life and works of John Weaver, An account of his life, writings and theatrical productions, with an annotated reprint of his complete publications*, London, Dance Books, 1985.

³⁰ Ralph, Richard, "On the Light Fantastic Toe: Dance Scholarship and Academic Fashion", *Dance Chronicle* Vol. 18, No 2, 1995, p. 250.



que dieran cuenta fehacientemente de las obras del pasado³¹. Una vez hechas estas aclaraciones, Ralph lanzaba su crítica de un modo directo hacia las nuevas ideas:

*Dance appears to lend itself [...] 'to some of the latest critical tendencies: postmodernism especially, with its scepticism about truth and knowledge, and its premise that meaning is not fixed in objects or events but is a product of discursive constructs. Dance can thus be seen as a quintessentially postmodernist discipline, for it has a few old certainties to destabilize. Nevertheless, the match between the scope and extent of the historical materials and the sophistication of the interpretative apparatus that is brought to bear on them is not an even one'*³²

Luego de esta crítica, en cierto modo irónica y que obturaba la discusión, Ralph señalaba que otras disciplinas menos obsesionadas con la teoría y más confiadas en la validez de la investigación empírica habían podido desarrollarse en mejores términos. El historiador inglés criticaba igualmente el enfoque feminista diciendo que las reflexiones en ese sentido, generalmente, no acarrearán el descubrimiento de nuevas fuentes³³. A modo de conclusión, Ralph afirmaba que la preponderancia de los estudios críticos entre las publicaciones recientes sobre danza daba señales engañosas a la comunidad académica porque sugería que los historiadores de la danza podían participar de debates epistemológicos en condición de igualdad con otras disciplinas más maduras³⁴. La clave para el desarrollo de la especialidad estaba, según su opinión, en la persistencia en el estudio empírico, dejando a un lado elucubraciones teóricas fútiles.

A nuestro entender, el problema del argumento de Ralph es que confunde dos dimensiones de la cuestión. Es verdad que la historia de la danza es una disciplina en desarrollo que indudablemente aún necesita un trabajo considerable de exploración y de catalogación de fuentes, pero no es la sofisticación teórica lo que se opone a ese desarrollo, sino la falta de apoyo institucional, desde un punto de vista material y programático. Es esta una situación que se repite en todos los

³¹ *Ibidem*, pp. 252-253.

³² *Ibidem*, p. 254. [La danza parece prestarse a las últimas tendencias críticas: especialmente el postmodernismo, con su escepticismo acerca de la verdad y el conocimiento, y su premisa de que el sentido no está fijado en los objetos o en los acontecimientos sino que es el producto de construcciones discursivas. La danza puede ser vista entonces como la quintaesencia de la disciplina postmoderna ya que tiene sólo unas pocas viejas certezas que desestabilizar. En todo caso, si comparamos el alcance y la extensión de los materiales históricos y la sofisticación del aparato interpretativo que se les aplica el balance no es parejo].

³³ *Ibidem*, p. 255.

³⁴ *Ibidem*, p. 257.



países en los cuales existe esta disciplina. En todo caso, la intervención de Ralph que al momento de emitir su crítica poseía una posición de poder considerable, daba cuenta de la impermeabilidad de una gran parte de la comunidad académica en historia de la danza a debates provenientes de la historiografía y la filosofía.

La respuesta al artículo de Ralph fue publicada en 1997 en la revista *Dance Chronicle* y firmada por Janet Adshead-Lansdale con un post-scriptum de Richard Allen Cave. La autora retomaba los argumentos propuestos anteriormente en sus propios artículos y en el de June Layson con respecto a la periodización histórica, al tratamiento de las fuentes y a la construcción de categorías. Adshead-Lansdale afirmaba así que más allá de que la historia de la danza aún no estaba sólidamente consolidada en el terreno epistemológico tradicional, el desarrollo hacia un modelo de interdisciplinaria era un camino que por más que fuera riesgoso era inevitable³⁵. La autora asociaba el pensamiento de Ralph al primer modelo teleológico de la historia de la danza ejemplificado a partir de la obra de Curt Sachs. La tesis de Sachs que afirmaba que las tribus primitivas accederían a un estadio más sofisticado propio de las sociedades occidentales, replicando su evolución social e industrial, ya había sido, según la autora, criticado por su carácter etnocéntrico, patriarcal y teleológico. "*When applied to dance scholarship Sach's approach manifests itself in the view that new academic disciplines should mimic those of supposedly high status*³⁶, lo cual era igualmente erróneo. La autora resumía las críticas de Ralph en tres puntos centrales: 1) que la historia de la danza se había lanzado a debatir e incorporar las nuevas reflexiones en las ciencias humanas y social sin estar preparada para ello; 2) que existía una generación de investigadores obsesionados con la teoría que no reconocían el valor de la investigación empírica; y 3) que la aplicación forzada de sofisticadas teorías provenientes de otras disciplinas comprometía la independencia de los

Janet ³⁵ Adshead-Lansdale y Richard A. Cave, "The 'Congealed residues' of Dance History: A Response to Richard Ralph's 'Dance Scholarship and Academic Fashion': One Path to a Pre-Determined Enlightenment?", *Dance Chronicle*, Vol. 20, No. 1, 1997, p. 68.

³⁶ *Ibidem*, p. 68. [cuando se lo aplicaba al estudio de la danza, el enfoque de Sachs determinaba que las nuevas disciplinas académicas debían imitar a aquellas que supuestamente estaban en un posición superior]

investigadores³⁷. Nos interesa recalcar la respuesta que la autora daba al tercer punto citado. Sobre ese tema afirmaba:

Ralph's last point is easily dealt with, since dance history research has commonly depended upon other disciplines; it just happens that the dominance is changing from history to anthropology and literature³⁸.

Esta reflexión iba unida a una puesta en valor del abordaje interdisciplinario ya que, según su opinión, la conjunción de diversas estrategias metodológicas permitiría a los investigadores encarar temas de investigación más amplios y complejos. En todo caso, la afirmación de la autora acerca del remplazo del modelo histórico por nuevos modelos como el antropológico o el literario, daba cuenta de que la crítica del abordaje histórico tradicional encerraba a su vez un cambio profundo y una redefinición del estudio de la danza por parte de la comunidad académica.

De la historia de la danza a los estudios de danza

En efecto, en paralelo a este debate entre la historia de la danza *tradicional* y la denominada *nueva historia* se producía un segundo desplazamiento, que implicaba la reconversión de la historia de la danza en *dance studies* [estudios de danza] a través de su incorporación al campo de los *cultural studies* [estudios culturales] del medio intelectual anglosajón. Como afirma un artículo reciente de Gay Morris³⁹, durante los años 90, varias voces del campo académico proclamaron la necesidad de ligar la investigación sobre danza a los estudios culturales. En 1993, Jane Desmond publicaba un artículo en la revista *Cultural Critique*, en el cual abogaba por esta incorporación y a su vez por una asimilación por parte de los investigadores de danza de las herramientas conceptuales desarrolladas por las teorías feministas, literarias y marxistas⁴⁰. Tres años más tarde, Amy Koritz publicaba un artículo intitulado "Re/Moving Boundaries: From Dance History to

³⁷ *Ibidem*, p. 64.

³⁸ *Ibidem*, p. 65. [El último argumento de Ralph es fácil de responder ya que la investigación en historia de la danza comúnmente ha dependido de otras disciplinas pasa que la dominación está trasladándose de la historia a la antropología y la literatura]

³⁹ Gay Morris, "Dance studies/Cultural studies", *Dance Research Journal*, Volume 41, Number 1, Summer 2009, pp. 82-100.

⁴⁰ Jane Desmond, "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies." *Cultural Critique* No. 26 (Winter), 1993, p. 34.



Cultural Studies”⁴¹ que impulsaba la misma idea afirmando, a su vez, explícitamente un cambio en la terminología. Ambas autoras remarcaban los beneficios del enfoque interdisciplinario que la apertura de la danza a los estudios culturales haría posible. Al año siguiente, es decir en 1997, otro llamado a la interdisciplinariedad se hacía presente a través de un capítulo de libro escrito por Norman Bryson⁴². El autor señalaba igualmente los beneficios que una integración de los estudios sobre danza al marco de los estudios culturales generaría para ambos espacios académicos, pero además, como lo subraya Morris, proponía una redefinición del objeto danza en sí⁴³. En lugar de concebir la danza como una forma teatral de arte erudito Bryson proponía concebirla como un *movimiento socialmente estructurado* cuyo estudio debía estar unido al contexto social y a la especificidad histórica. Es Susan Manning quien en un artículo relativamente reciente⁴⁴ da cuenta de manera analítica de este desplazamiento que se caracteriza por la suplantación, como ya hemos observado, de los términos *historia de la danza* por *estudios de danza*. Según su análisis citado por Morris, la clave de esta redefinición se encuentra en el fenómeno de la interdisciplinariedad que en el caso de los estudios sobre danza se expresa de tres maneras diferentes: primero, en un *giro teórico* que ha enriquecido los análisis de danza en los últimos veinte años; segundo, en una mayor integración entre los estudios de danza y la etnografía; y tercero, en una reflexión acerca de la relación que se establece entre práctica y teoría de la danza. La interdisciplinariedad es, sin embargo, concebida por la autora en un solo sentido, es decir, a partir de la incorporación por parte de los estudios de danza de métodos y teorías de otros campos científicos.

Ahora, dando por sentada esta transformación, lo que particularmente interesa a Morris es la relación entre estudios de danza y estudios culturales. Según su análisis hoy en día los estudios culturales en Estados Unidos se encuentran en crisis y la razón de esta crisis se relaciona con lo que, citando el análisis de varios

⁴¹ Amy Koritz, “Re/Moving Boundaries: From Dance History to Cultural Studies” en Morris, Gay (éd.), *Moving Words, Re-writing Dance*, London, Routledge, 1996. [Re/Moviendo los límites: De la Historia de la Danza a los Estudios Culturales]

⁴² Norman Bryson, “Cultural Studies and Dance History” en Desmond, Jane (éd.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham, NC, Duke University Press, 1997.

⁴³ Morris, ob. cit. ; p. 84.

⁴⁴ Manning, Susan, “Letter from the President”, *Society of Dance History Scholars Newsletter*, No. 26, p. 1-2.



autores, Morris define como una exacerbada *textualización* de los estudios culturales a partir de la cual las cuestiones sociales ligadas al poder y a lo político terminan siendo analizadas fundamentalmente como fenómenos lingüísticos. Esto hace que, en ese marco, termine quedando de lado el análisis de las relaciones sociales⁴⁵. Al mismo tiempo, como afirma Grossberg, citado por Morris, a partir de la hegemonía de la literatura, los estudios culturales en Estados Unidos terminaron perdiendo su carácter interdisciplinario⁴⁶. La tesis de Morris sostiene que la manera de evitar esta sumisión de los estudios culturales al análisis textual es volviendo a la identidad epistemológica original de los fundadores de los estudios culturales como Stuart Hall, Richard Hoggart o Raymond Williams, es decir, la de concebir a la investigación, ante todo, como a una forma de intervención social y política en el mundo. En ese sentido afirma: "the lesson here for dance studies is that interdisciplinarity does not just mean taking on theories from other disciplines but also moving a field outward into the world and its concerns⁴⁷". Paralelamente, Morris sostiene que un elemento que en cierto modo resguardó a los estudios de danza de caer en un análisis puramente lingüístico, es la centralidad del cuerpo. En este sentido afirma que:

"the intertwined concerns of representation and the moving body as a concrete, though culturally permeated and perceived, entity has had the effect of stressing an interdisciplinarity in dance studies that has been eroded in U.S. cultural studies⁴⁸".

Las propuestas y el diagnóstico realizado por Morris son muy sugerentes, aunque puede decirse que se adaptan con más facilidad al estudio de danzas contemporáneas que al estudio histórico de danzas del periodo moderno, comprendido entre los siglos XVI y XVIII. En todo caso, es necesario recalcar que la aceptación mayoritaria de una redefinición de la historia de la danza sobre la base

⁴⁵ Morris, ob. cit. ; p. 91.

⁴⁶ Lawrence Grossberg, "Does Cultural Studies Have Futures? Should It? (Or What's the Matter with New York?): Cultural Studies, Contexts and Conjunctures", *Cultural Studies* 20 (1), 2006, p. 17.

⁴⁷ Morris, ob. cit. ; p. 94. [la lección aquí para los estudios de danza es que la interdisciplinarietà no significa únicamente tomar teorías de otras disciplinas sino también abrir el campo hacia el mundo y sus problemáticas]

⁴⁸ Morris, ob. cit. ; p. 94. [el estudio interconectado de la representación y del cuerpo en movimiento como una entidad concreta, a pesar de su permeabilidad cultural y de que su percepción esté también mediatizada por lo cultural, ha tenido el efecto de intensificar una interdisciplinarietà que en los estudios culturales en Estados Unidos se ha deteriorado]



de su asimilación a los estudios culturales, no cerró el debate abierto en los años noventa entre una historia de la danza nueva y una tradicional.

La autora Lynn Matluck Brooks publica en el año 2002 un artículo que se presenta como una especie de intervención a destiempo en la polémica entre Ralph y Adshead-Lansdale, reivindicando el proyecto de una historia de la danza positivista, postulado por el historiador inglés. Su artículo, intitulado llamativamente "*Dance history and method: a return to meaning*" [Historia de la danza y método: un retorno al sentido], abre nuevamente una discusión historiográfica que no estaba completamente saldada. En términos generales, Matluck Brooks repite los argumentos de Ralph intentado fundamentarlos de un modo más elaborado. Repite la idea de que los "nuevos métodos de investigación" son una "moda" pasajera y afirma que los mismos relegan la descripción histórica al rol secundario de ser únicamente soportes de un diagnóstico preestablecido⁴⁹. A su modo de entender, el objetivo de la historia como disciplina sería el de "hear [the] text's voice and bring it, respectfully, to life in the present" y esto sería "as true for a dance reconstructed from fifteenth-century Italy as it is for a narrative about a dance event or a dancer's life⁵⁰".

A diferencia de Ralph, la autora ejemplifica sus ideas a través de su experiencia en la investigación y en la "reconstrucción" de ballets del pasado. A partir de su interpretación de la teoría de Gadamer, Matluck Brooks sostiene que el trabajo de reconstrucción de danzas antiguas representa una *mediación* capaz de habilitar la voz del pasado en el presente⁵¹. Más allá de lo discutible que resultarían estas afirmaciones en virtud de los conceptos que ya expusimos anteriormente, llama la atención la intransigencia con la cual la autora concluye su texto. Ella afirma que:

many of the histories done in [this] time as psycho-history or socio-history, for example (and we could add Marxist history or feminist history) are in fact works of psychology, sociology or anthropology, but not of history [...] Yet they are not [...] a history of anything. [...] I urge that we continue our focus on the history of dance, of

⁴⁹ Lynn Matluck Brooks, "Dance History and Method: A Return to Meaning", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 20, No. 1, 2002, p. 34.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 42-43. [escuchar la voz del documento y traerla respetuosamente de vuelta al presente] [tan verdadero para la reconstrucción de una danza de la Italia del siglo XV como para una narración acerca de un acontecimiento de danza o la vida de un bailarín]

⁵¹ *Ibidem*, p. 50.



dancers, and of dance makers, whose voices deserve hearing, just as those of our current age will, yeras hence⁵²

Las ideas de Matluck Brooks representan, más que un debate teórico, un síntoma de la falta de diálogo hacia dentro del campo de los estudios de danza y hacia fuera, con respecto a los debates historiográficos de la disciplina histórica. Desde los años 70, principalmente a través de la emergencia de la historia cultural como especialidad, la historia se ha abierto a la incorporación de herramientas teóricas provenientes de otras disciplinas. En todo caso, esta situación es igualmente señalada por Barbara Sparti que lamenta la falta de diálogo entre los que ella denomina "historiadores basados en los documentos" y los "post-estructuralistas"⁵³.

Historia cultural de la danza

Una última experiencia que tuvo lugar en el campo de la danza francesa y que ha sido valorada por investigadores confirmados como Laure Guilbert por su puesta en valor del enfoque histórico⁵⁴ es la que representa la creación del seminario *Histoire culturelle de la danse* [Historia cultural de la danza] perteneciente al *Centre de recherches sur les arts et le langage* (CRAL) en la *Ecole des hautes études en sciences sociales* (EHESS) de Paris. El seminario Historia cultural de la danza fue iniciado en el año 2009 por los integrantes del *Atelier d'histoire culturelle de la danse*, un grupo de estudio interesado por explorar la utilización de un enfoque culturalista en la historia de la danza. El grupo, que sigue funcionando en la actualidad, estaba constituido en ese momento por Vannina Olivesi, Marie Glon, Sophie Jacotot, Elizabeth Claire, Marion Rhéty, Emmanuelle Delattre y yo mismo, todos investigadores especializados en la historia de la danza.

⁵² *Ibidem*, p. 50-51. [muchas de las historias producidas en este tiempo bajo la forma de psico-historia o socio-historia, por ejemplo (y podríamos agregar historia marxista o historia feminista) son en realidad, trabajos de psicología, sociología o antropología pero no de historia. De hecho, no son la historia de nada. Reclamo que continuemos poniendo nuestro foco en la historia de la danza, de los bailarines, y de los coreógrafos, cuyas voces merecen ser escuchadas, así como lo serán las de nuestra época en el futuro].

⁵³ Barbara Sparti, y Janet Adshead-Lansdale, "Dance History: Current Methodologies", *Dance Research Journal*, Vol. 28, No. 1, 1996, p. 4.

⁵⁴ Guilbert, Laure, « Breve historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *Recherches en danse* [En ligne], 1, 2014, consultado el 11 de agosto de 2014. <http://danse.revues.org/625>



El objetivo de este seminario fue principalmente el de ofrecer un espacio de intercambio entre los investigadores de danza y la historia ya que, no sólo la danza no era considerada por los historiadores de los diferentes periodos que estudiábamos, sino que, a la vez, a nuestro entender, la historia de la danza había ignorado completamente todos los debates historiográficos que habían atravesado a la disciplina desde los años 60. De este modo, la mecánica de trabajo era fundamentalmente la de exponer investigaciones históricas en curso acerca del objeto danza en sus múltiples acepciones y someterlas a la crítica a partir de una metodología propia a la historia cultural.

Uno de los primeros problemas que surgieron fue la manera en la cual debíamos definir la historia cultural, ya que la misma enmarca una gran cantidad de objetos que vehiculizan diversos abordajes y metodologías. Como lo señala Roger Chartier, especialista de la cultura escrita y de la historia del libro, son justamente las diferentes acepciones del término cultura las que dificultan una definición unívoca de la historia cultural. Estas acepciones, según Chartier, pueden organizarse en dos familias de significación. Una primera definición de cultura designa "les œuvres et les gestes qui, dans une société donnée, sont soustraits aux urgences du quotidien et soumis à un jugement esthétique ou intellectuel"⁵⁵. Esta definición supone un enfoque de tipo sistémico a partir del cual la sociedad es dividida en esferas: económica, social y cultural. Los objetos de la historia cultural de la danza se referirían así a la tercera esfera que englobaría *objetos de arte*.

Luego, la segunda familia de significados que podemos atribuir a la palabra cultura hace referencia a la definición dada por la antropología, principalmente por el antropólogo americano Clifford Geertz que define la cultura como "la totalité des langages et des actions symboliques propres à une communauté"⁵⁶. En este sentido, la palabra cultura representa las prácticas cotidianas a través de las cuales una comunidad vive y reflexiona acerca de su relación con el mundo, con los otros

⁵⁵ Roger Chartier, « La nouvelle histoire culturelle existe-t-elle ? », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, nº31, 2003, [en ligne], mis en ligne le 15 septembre 2008.

<http://ccrh.revues.org/index291.html>. p. 5. [las obras y los gestos que, en una sociedad determinada se sustraen a las urgencias de los cotidianos y son sometidas a un juicio estético o intelectual]

⁵⁶ *Ibidem*, p. 5. [la totalidad de lenguajes y de acciones simbólicas propias a una comunidad]



y consigo misma. En esta misma línea extensiva, el historiador Pascal Ory define la cultura como el conjunto de representaciones colectivas propias a una sociedad⁵⁷.

En este sentido, la historia de la cultura debe -como lo propone el historiador norteamericano Carl Schorske, citado por Chartier- intentar localizar e interpretar sus objetos a partir de dos ejes temporales: un eje diacrónico y un eje sincrónico. El trabajo del historiador consistiría de ese modo en "*penser chaque production culturelle à la fois dans l'histoire du genre, de la discipline ou du champ où elle s'inscrit et dans ses rapports avec les autres créations esthétiques ou intellectuelles et les autres pratiques culturelles qui lui sont contemporaines*"⁵⁸.

El hecho de encuadrar al estudio de la danza en la historia cultural favorecía un intercambio con otras especialidades que enriquecían nuestra reflexión como la historia del libro, la historia de la religión, la historia del cuerpo, la historia de las sensibilidades o de la sexualidad. La propuesta fue entonces dar cuenta de algunas de las herramientas epistemológicas y fundamentalmente de los conceptos que la historia cultural podía aportar a la danza como objeto de estudio histórico. El primero se relacionó con el modo de abordar las fuentes: cada tipo de fuente debe ser abordado en función de sus especificidades. Todos los documentos, sean textuales, iconográficos o audiovisuales obedecen a procedimientos estipulados de construcción. Por esta razón, como lo señala Roger Chartier, el rol del historiador es el de dar cuenta de las categorías de pensamiento, de las técnicas y de los sistemas de codificación a los cuales las fuentes están sometidas⁵⁹.

Otro tema que considerábamos importante era el de incluir en el estudio de un objeto cultural a los diferentes actores involucrados, esto significa, en el campo de la danza, no únicamente al coreógrafo y a los bailarines sino también a los directores de teatro, a los empresarios, a los periodistas, a los críticos, al público, etc. Esta misma idea nos llevaba a tomar en cuenta la existencia de redes profesionales, relacionales y de sociabilidad. Otra herramienta interesante era la de considerar que los objetos culturales no se definían necesariamente a partir

⁵⁷ Ory Pascal, *La culture comme aventure, treize exercices d'histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008, p. 11.

⁵⁸ Chartier, Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 60. [pensar cada producción cultural a la vez en la historia del género, de la disciplina o del campo en el cual se inscribe y en sus relaciones con otras creaciones estéticas o intelectuales y con otras prácticas culturales de las cuales es contemporánea]

⁵⁹ *Ibidem*, p. 59.

distinciones sociales establecidas, sino que podían crear su propio marco de recepción. Por ejemplo, Chartier sugiere que un objeto cultural crea su propio público, un público que evidentemente no es indiferente a las divisiones sociales pero que es mucho más complejo que lo que esas divisiones determinan. Asimismo, comprendíamos que toda historia cultural es necesariamente una historia social y económica. Desde nuestro punto de vista, la historia de la danza se ligaba fuertemente a un conjunto de saberes específicos sobre el cuerpo. Esto incluía al género concebido como identidad sexual socialmente construida y distinta del sexo en su dimensión biológica⁶⁰. De ese modo, afirmábamos que al exhibir o travestir al cuerpo, la danza participaba en la codificación de la diferencia entre los sexos, transmitiendo a través de gestos y movimientos, normas y valores que participaban de la incorporación de las identidades de género.

Conclusiones: ¿Un diálogo posible?

En términos generales, podemos afirmar que lo que caracteriza actualmente a los enfoques históricos en el terreno de la danza es la voluntad de construir nuevos objetos de estudio, lo cual ha determinado una ampliación de los horizontes de investigación. Si en un principio la historia de la danza se ha focalizado únicamente en la reconstrucción de las prácticas artísticas, con un interés particular en las corrientes estéticas, las creaciones, y las técnicas empleadas, hoy en día los investigadores se interesan por objetos mucho más amplios y complejos: dan cuenta del trabajo de los bailarines, de su inserción en el mundo social, de los objetos producidos en relación con la danza (libros, programas, coreografías, partituras, dibujos, pinturas, esculturas), del estudio de los textos en su arquitectura interna pero también en su inserción en un campo específico (social, económico, cultural), en definitiva, dan cuenta de las representaciones movilizadas por la danza, es decir, de su relación con las sociedades en las cuales la misma emerge y se reproduce. Esta renovación ha influenciado igualmente la actitud de la disciplina frente a la reconstrucción, o recreación, de las obras del pasado. En este

⁶⁰ Ver Joan W. Scott, « Le genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du Grif*, nº 37-38, 1988.



terreno ha sido de vital importancia la desregulación del enfoque diacrónico y el abandono de la interpretación de la historia de la danza en términos evolutivos. La construcción de nuevos objetos de estudio así como la pluralidad de enfoques asumidos al momento de analizar esos mismos objetos ha favorecido la emergencia de una práctica artística que se nutre de la historia de manera creativa y que explora nuevas formas de apropiación de las fuentes. Al igual que los estudios de danza, la historia cultural de la danza se abre a una suerte de interdisciplinariedad, pero lo hace desde la historia.

A grandes rasgos podemos observar que la división entre tradicionalistas y nuevos investigadores en el terreno de la danza coincide también con una demarcación del periodo de estudio. Es decir que la mayor parte de los investigadores *tradicionales* trabajan sobre danzas anteriores al siglo XX aunque sobre este punto, los trabajos de Mark Franko y de Susan Leigh Foster constituyan una clara excepción⁶¹. Esto se debe a un tema que no ha sido suficientemente tratado en el marco de los estudios de danza: las condiciones de acceso y la especificidad de las fuentes. Las fuentes varían en su cantidad y en sus características en función del periodo histórico. Estas diferencias determinan los enfoques y solicitan diferentes preparaciones por parte de los investigadores. La falta de diálogo que lamenta Barbara Sparti entre los *historiadores basados en los documentos* y los post-estructuralistas se debe en parte a esta diferencia en el acceso y en el interés por diferentes tipos de fuentes. En nuestro desarrollo del tema, no hemos intentado presentar a la historia cultural de la danza como un modelo *superador* del *textualismo* de los estudios culturales o del *positivismo* de los enfoques tradicionales pero sí consideramos que, en este contexto, el modelo cultural puede funcionar como un puente entre ambos grupos. La historia cultural de la danza, a su modo, ha incorporado los debates post-estructuralistas a su teoría y preserva, al mismo tiempo, al trabajo empírico como a una prioridad. Un acercamiento a la historia cultural quizás pueda permitir a los investigadores *tradicionales*, actualizar sus abordajes desde el punto de vista historiográfico y

⁶¹ Ver Mark, Franko, *La danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Kargo - L'Éclat, 2005 ; Mark Franko, *The dancing body in the Renaissance Choreography (c. 1416-1589)*, Birmingham, Summa Publications, 1986 y Susan Leigh Foster, *Choreography and narrative : ballet's staging of story and desire*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1996.



conectar a los investigadores de los estudios de danza con una investigación histórica primordialmente anclada en lo empírico.

juanigvallejos@gmail.com

Abstract

This article deals with the different models of dance historiography. Currently, the first teleological approaches have become outdated and the history of dance has become more complex. In the 1990s, a double semantic displacement occurred. On the one hand, this displacement aimed to renew the traditional methodology of dance history; on the other hand, it sought to redefine the discipline through its integration into cultural studies. This article attempts to demonstrate that the model of cultural history opens a way to establish a dialogue between opposed approaches in dance history.

Palabras clave: Historia de la danza, Historia cultural, Estudios culturales, Post-estructuralismo, danza.

Keywords: Dance History, Cultural History, Cultural Studies, Post-structuralism, Dance.