Año XIV, MAYO 2021 nº 14

DANZA RATTE

Revista especializada en danza

Conservatorio Superior de Danza de Málaga

www.csdanzamalaga.com/danzaratte

CSD MÁLAGA

Junta de Andalucía

ISSN 1886-0559

CONSEJO EDITORIAL

Edita:
Conservatorio Superior de Danza de Málaga. C/Cerrojo nº 5 29007 Málaga. Tf: 951 298 350. Email: danzaratte@gmail.com
ISSN 1886-0559

Colaboran
María Fernanda Santiago Bolaños, José Luis Chicano Pérez, Nayara Borges Reis, Laura Hormigón, María Cabrera Fructuoso, Ioshinobu Navarro Sanler, Víctor Jesús Cobo Franco, Mariela Singer, Emilio Martí Pérez, Isabel María Pérez Cruz, Rafael Porras.

Maquetación
Javier Rosa

Consejo de redacción y de edición:
Dra. Ángeles Arranz del Barrio, *Conservatorio Sup. de Danza de Málaga / Univ. Rey Juan Carlos de Madrid / Instituto de Danza Alicia Alonso*
Dra. Carmen García Jara. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga*

Consejo científico asesor:
Dr. Francisco Aix Gracia. *Universidad Pablo de Olavide de Sevilla (España)*
Dra. Eva de Alva Cobos. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. Inma Álvarez Puente. *The Open University, UK*
Dra. Lidia Atencia Doña. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. Marina Barrientos Baez. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. María Jesús Barrios Peralbo. *Conservatorio Superior de Danza de Madrid (España)*
Dr. Eduardo Blázquez Mateo. *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España)*
Dra. Estefanía Brao Martín. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga*
Dra. Ana Castillo Bernal. *Universidad Europea de Madrid (España)*
Dra. Patricia C. Bonnin Arias. *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España)*
Dra. Ana Colomer Sánchez. *Universidad Antonio Nebrija de Madrid (España)*
Dra. Mª Jesús Cuéllar Moreno. *Facultad de Educación de la Universidad de la Laguna (España)*
Dra. Celia B. Fernández Consuegra. *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España)*
Dra. Monserrat Franco Pérez. *Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura (España)*
Dra. Celia Gradín Montero. *Universidad Nacional de Educación a Distancia, Pontevedra (España)*
Dra. Rosa de las Heras-Fernández. *Facultad de Educación de la Universidad Internacional de La Rioja (España)*
Dra. Eva María López Crevillén. *Conservatorio Superior de Danza de Madrid (España)*
Dra. Marina Lorenzo Ortega. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dr. Francisco Martínez González. *Conservatorio Superior de Música de Málaga (España)*
Dr. Juan Antonio Mata González. *Ballet Nacional de España (España)*
Dra. María Matilde Pérez García. *Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)*
Dra. Noela Rodríguez Losada. *Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga (España)*
Dra. Mª José Ruiz Mayordomo. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. María Dolores Moreno Bonilla. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dr. Joaquín No Sánchez. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga (España)*
Dra. Inmaculada Ruiz Ruiz. *Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)*
Dra. Marifé Santiago Bolaños. *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España)*
Dr. José Antonio Sedeño López. *Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (España)*
Dra. Ana María Sedeño Valdellós. *Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga (España)*
Dr. Isaac Tello Sánchez. *Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba*
Dr. José David Triguero Florido. *IES La Rosaleda de Málaga (España)*

Normas de Publicación
Danzaratte es una revista anual, orientada a un amplio abanico de profesionales relacionados con las Artes Escénicas y la Danza en particular. El objetivo es promover el intercambio de información acerca de investigaciones empíricas, metodológicas y teóricas que muestren su impacto en la creación, en la investigación, en la difusión, en la docencia y en cualquier otro ámbito de la sociedad. Todos los artículos serán sometidos a un proceso de revisión por especialistas, pares ciegos.

Abierta convocatoria para el envío de artículos originales e inéditos para la edición del número 15 de la Revista Danzaratte. Fecha fin de recepción 29/01/2022. Consultar normativa en: https://www.csdanzamalaga.com/danzaratte/normas-de-publicacion

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma, sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

CONTENIDO

04 EDITORIAL: MARÍA ZAMBRANO, O LA DANZA DEL PENSAMIENTO

MARIFÉ SANTIAGO BOLAÑOS

07 EL PIANO EN DANZA ESTILIZADA: RITMOS DERIVADOS DEL FLAMENCO
THE PIANO IN DANZA ESTILIZADA: RHYTHMS DERIVED FROM FLAMENCO

JOSÉ LUIS CHICANO PÉREZ

25 MARÍA ZAMBRANO Y UNA FILOSOFÍA QUE BAILA
MARÍA ZAMBRANO AND A PHILOSOPHY THAT DANCES

NAYARA BORGES REIS

35 ARTHUR SAINT-LÉON EN EL TEATRO REAL DE MADRID
ARTHUR SAINT-LÉON AT MADRID´S ROYAL THEATRE

LAURA HORMIGÓN

49 HISTORIA DEL PUEBLO ROM A TRAVÉS DEL BAILE FLAMENCO TEATRALIZADO DE MARIO MAYA: ¡AY, JONDO!
HISTORY OF THE GYPSY PEOPLE THROUGH THE THEATRALIZED FLAMENCO DANCE BY MARIO MAYA: ¡AY, JONDO!

MARÍA CABRERA FRUCTUOSO

61 LA UTILIZACIÓN DEL MITO EN EL ARGUMENTO DEL BALLET GISELLE
THE USE OF MYTH IN THE PLOT OF THE BALLET GISELLE

IOSHINOBU NAVARRO SANLER

73 APROXIMACIÓN A UNA PRIMERA DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS COLECTIVOS DEDICADOS AL FOLKLORE EN ESPAÑA
ESTIMATE OF THE GEOGRAPHICAL DISTRIBUTION OF GROUPS DEDICATED TO FOLKLORE IN SPAIN

VÍCTOR JESÚS COBO FRANCO

89 EL CONTACT IMPROVISATION COMO FORMA DE COMUNICACIÓN DESDE (Y ENTRE) LOS CUERPOS: UNA DANZA POR COMPOSICIÓN DE RELACIONES
CONTACT IMPROVISATION AS A FORM OF COMMUNICATION FROM (AND BETWEEN) BODIES: A DANCE BY COMPOSITION OF RELATIONSHIPS

MARIELA SINGER

101 ANTONIO: EL REGRESO A ESPAÑA TRAS SU PERIPLO AMERICANO (1949-1953)
ANTONIO: THE RETURN TO SPAIN AFTER HIS AMERICAN TOUR (1949-1953)

EMILIO MARTÍ PÉREZ E ISABEL MARÍA PÉREZ CRUZ

"Prefiero una libertad peligrosa
a una servidumbre tranquila"
María Zambrano

MARÍA ZAMBRANO, O LA DANZA DEL PENSAMIENTO

Marifé Santiago Bolaños[1]

Un, entonces, joven escritor la visita en su exilio romano y le pregunta qué habría querido ser de no haberse dedicado a la Filosofía. María Zambrano suspende la mirada y la conversación. Tiempo para el sosiego que el pensamiento requiere. Tiempo del silencio germinal que la poesía necesita. Y contesta con seguridad y, tal vez, un poco de nostalgia: "bailarina".

2021 conmemora el 30 aniversario de su fallecimiento. Recordarlo, en un contexto creativo e investigador como el que *Danzaratte* representa, es manifestar, como la naturaleza exhibiéndose renovada cada primavera, una filosofía inaugural que resignifique nuestra época de decepción e incertidumbre. No en vano María Zambrano ha sido, y sigue siéndolo cada vez más, tan inspiradora para la poesía, el teatro, la danza, la pintura o la música, como para la filosofía. Porque enseña cómo habitar esa aurora sin miedo, dónde se detiene el pensamiento ante sus límites y cómo cruzar, sin embargo, al otro lado de la mano y la promesa del sueño creador.

Hay que rastrear, en la genealogía filosófica de María Zambrano, nombres imprescindibles que abarcan la eternidad de la creatividad humana. Entre ellos escribimos, cómo no, los de filósofos y filósofas que comparten cierta heterodoxia, y una común proximidad con el territorio de la creatividad artística. Pero es, muchas veces, en la poesía, en la novela, en la pintura o en la música y el cine, donde mejor hallamos el hilo que va tejiendo su pensamiento, el paso dancístico que hila cada tramo de su filosofía y la atraviesa de belleza. Conteniéndolo todo, como una gran metáfora tornada foco cenital sobre la escena, esa belleza duerme en la memoria de aquel limonero que, en su Vélez-Málaga natal, aparece como la imagen luminosa primordial que la acompañará, como un faro, a lo largo de toda su biografía de exilios y derrotas que, sin embargo, jamás renunciaron a esa verdad acaso inalcanzable, pero intuida con certeza en la experiencia estética que abarca el pensamiento en libertad sin ataduras ni dogmas.

En el plano de un universo todavía por hacer, María Zambrano va desvelando un atlas de imágenes brotadas en el fértil jardín del respeto, donde el silencio que la historia oficial ha exigido, por ejemplo, a las mujeres y a cualquiera que no se ajustara al canon de su relato de poder, se torna palabra limpia enfrentándose a la violencia que pretende dominar desde la clasificación excluyente. Vestido por la belleza, el lenguaje del que María Zambrano se vale abre la ventana a un sentir poético que hallamos en el arte, y nos transporta, como se escucha en la propia raíz de la palabra "metáfora", hasta ese lugar donde el grito es canto y florece la música de la existencia; hasta ese claro del bosque donde seguir la coreografía del pensar, el orden más musical que arquitectónico -como se referirá ella cuando hablé de la democracia- en el que la grandeza inabarcable de la creatividad alza los brazos al cielo en señal de reconocimiento. Y en ese paso a dos de la razón y de la poesía, los textos nos conducen hasta un manantial inagotable para reinventar, sin temor, un itinerario académico, político, social donde las artes de la escena, con la danza ofreciendo su escritura de viento, sean la llave de un porvenir en el que, como escribe en su pieza teatral *La tumba de Antígona*, se viva en el amor. Ese que salva siempre.

Porque de no haber sido filósofa hubiera querido ser bailarina.

---

1 La poeta Marifé Santiago Bolaños es Doctora en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid, profesora titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid), Patrona de la Fundación María Zambrano, académica correspondiente de la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Entre 2004 y 2011, fue Directora General del Departamento de Educación y Cultura de la Presidencia del Gobierno de España. Es vicepresidenta de la Asociación "Clásicas y Modernas para la Igualdad en la cultura" y pertenece a la Academia de las Artes Escénicas de España. Dirige la colección de pensamiento y creatividad "Palabras Hilanderas" (editorial Huso-Cumbres). Por su labor como gestora cultural ha recibido la Encomienda de Número de la Orden del Mérito Civil (Gobierno de España) y la Comenda da Ordem do Infante D. Henrique (Gobierno de Portugal)

El Piano en Danza Estilizada: Ritmos Derivados del Flamenco

The Piano in Danza Estilizada: Rhythms Derived From Flamenco

José Luis Chicano Pérez

Conservatorio de Danza de Murcia

Resumen

El Flamenco es una realidad en el acompañamiento pianístico de Danza Estilizada, siendo el ritmo un elemento clave y diferenciador dentro de éste. Como tal, resulta imprescindible para el pianista de danza conocer sus diferentes rítmicas para adaptarlas a su discurso musical en el ámbito de la Danza Española. A través de este estudio se desarrolla una investigación aplicada que indaga en ellas y en cómo se aplica dicha adecuación. Partiendo de la improvisación, los patrones de acompañamiento y el ritmo, bajo el amparo metodológico de la Investigación-Acción, se propicia un marco de conocimiento teórico y práctico para la integración de los elementos rítmicos derivados del Flamenco en el acompañamiento pianístico de la clase de Danza Estilizada.

Palabras clave: piano; danza; danza estilizada; flamenco

Abstract

Flamenco is a reality in the pianistic accompaniment of Danza Estilizada, with rhythm being a key and differentiating element within it. As such, it is essential for the dance pianist to know their different rhythms to adapt them to their musical discourse in the field of Spanish Dance. Through this study, an applied research is developed that investigates them and how this adaptation is applied. Starting from improvisation, accompaniment patterns and rhythm, under the methodological protection of Action Research, a framework of theoretical and practical knowledge is fostered for the integration of the rhythmic elements derived from Flamenco in the piano accompaniment of the class of Danza Estilizada.

Keywords: piano; dance; danza estilizada; flamenco

Introducción

Cuando la música se hace danza y la danza se convierte en música, la danza deja de ser danza y la música deja de ser música. Al fundirse en un todo, ya no son en sí y para sí mismas y producen un valor añadido derivado de las sinergias generadas en todo proceso multidisciplinar. Dicha unión, en el caso de la danza además es necesaria, es un espectáculo compuesto que necesita de la música para desarrollarse. Espacio sonoro en su acepción más amplia, incluido el silencio. *Música aplicada*, cargada de contenido extramusical, que hará básico el trato colectivo de ambas disciplinas (Salazar, 1955; Colón et al., 1997; Abad, 2011; Lasuén, 2018).

Este estudio aborda la música para danza, en concreto el acompañamiento pianístico de Danza Estilizada, profundizando en los elementos del Flamenco que tienen cabida en sus diferentes ejercicios de clase, dejando claro en todo momento que no se hará Flamenco, ni se pretenderá hacerlo, sino que se toman *prestadas* métricas flamencas para crear un discurso propio. El ritmo será el punto de partida, el nexo con el Flamenco, siendo el elemento diferenciador que aportará la cualidad. Por ello, en esta investigación se han analizado los ritmos derivados del Flamenco y su integración en la clase de Danza Estilizada.

El Piano y la Danza

Música y danza, de manera individual han sido, en mayor o menor medida, estudiadas, existiendo cierta carencia en el trato conjunto de ellas, aun cuando su génesis es común y holística (Marco, 2009). "A pesar de esta evidente simbiosis entre música y danza, desde las administraciones educativas parece concebirse cada disciplina sin atender suficientemente su interrelación" (Tello, 2015, p.45). Estando la música para danza relegada a un segundo plano, más lo está su acompañamiento pianístico, pese a que el piano para danza es una realidad, al igual que la especialidad *Repertorio con piano para danza* que, actualmente, sólo está implantada en la Región de Murcia, siendo una opción profesional con un importante nicho de mercado. Paradójicamente, existe una gran demanda de formación específica al respecto (Sirera y Sirera, 2009; Vallés, 2015; Tello, 2015; Santamaría y Santamaría, 2018). "La bibliografía que existe en la actualidad sobre la figura de los/las pianistas acompañantes, el trabajo que realizan y las carencias de las que adolecen, es muy escasa" (Romero Arrabal, 2017, p.102). En España, referida al acompañamiento de danza, el número de tesis doctorales es exiguo, centrándose en las aportaciones de Juan Antonio Mata González, *Análisis, estudio y propuesta musical para la danza* (2017), y las de Isaac Tello Sánchez, *El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo* (2015). Es en el seno de las conclusiones de esta última, donde se establece el punto de partida de este estudio: "Otra vía futura de investigación es la de, partiendo de los mismos elementos troncales que configuran esta tesis (…), elaborar una serie de propuestas idóneas para el acompañamiento de la especialidad de *Danza Española* (…)" (Tello, 2015, p.403). Si del acompañamiento de *Ballet* existe poca literatura, en el acompañamiento de Danza Española, el vacío se hace mayor, teniéndose en consideración los trabajos publicados por las hermanas

Belén y María Sirera Serradilla y el pianista Ángel González Gandullo en 2011. Como excepción cabe añadir el TFE de María Rodríguez en 2017, en el CSM Rafael Orozco de Córdoba, *El acompañamiento pianístico en la danza estilizada: el repertorio español como recurso* (Tello, 2020).

La Danza Estilizada

La Danza Española la conforman cuatro áreas: Escuela Bolera, Danza Estilizada, Folclore y Baile Flamenco, configurándose este último como una disciplina en sí misma. Para Guillermina Martínez Cabrejas, *Mariemma*, "la Danza Estilizada es la libre composición de pasos y de coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la Escuela Bolera" (Martínez, 1997, p.97). Considerada la danza culta del baile español, el estilo de Danza Española más completo, se sitúa su origen en 1915 con el estreno de *El Amor Brujo*, siendo Pastora Imperio figura principal. Sin embargo, serán las posteriores aportaciones de Antonia Mercé, *La Argentina*, las que otorguen una mayor categoría artística, dando paso a una estética muy definida y con un lenguaje propio. La Danza Estilizada, que se desarrolla tanto con zapato como con zapatilla, sintetiza todos los estilos, siendo muy amplio el abanico de pasos, ya sean de Escuela Bolera, Folclore, Flamenco, incluso de Danza Clásica. *Mariemma* asevera que será necesaria la confluencia de todos ellos, pero siempre respetando un código que integre la base académica que otorga el *Ballet,* el temperamento del Flamenco, la feminidad, gracia y estilo de la Escuela Bolera, así como su raíz en el Folclore (Lafuente, 1955; Martínez, 1997; Barrios, 2014).

Objetivos

El Flamenco es una realidad en el universo sonoro en el que se integra la Danza Estilizada, desarrollándose a través de coreografías que responden a un repertorio concreto, con música fija y respetada, estando también presente en el desarrollo de una clase, donde se imparte base académica y técnica, desde braceos, toque de castañuelas, zapateados, diagonales y un largo etcétera. De hecho, "el abanico de pasos que puede albergar la danza estilizada es tan amplio como la capacidad del coreógrafo creador" (Barrios, 2014, p.190). Y en estos ejercicios la labor del pianista es vital, pues ha de acompañar a la danza bajo las directrices del maestro, por lo que tendrá que conocer los rudimentos del lenguaje a utilizar, así como la adecuación de éstos (Martínez, 1997; Sirera et al., 2011). Será básico para él, por tanto, comprender mínimamente el flamenco, su métrica y sus rítmicas características, si bien, la finalidad de este trabajo es aportar recursos para el pianista de danza en el desempeño de su actividad profesional, obviamente, "(…) no existe una fórmula secreta para el acompañamiento de cada ejercicio" (Tello, 2015, p.156). Esto no es un libro de recetas y acompañar danza no es algo que se aprenda a través de literatura, es algo que se aprende acompañando, un oficio en el que nunca se termina de aprender ni de mejorar. Pero es un hecho que compartir experiencias resulta harto beneficioso para otros profesionales: "(…) incluso para los expertos es interesante escuchar clases de otros pianistas, con el fin de ampliar los recursos que se emplean" (Sirera y Sirera, 2009, p.9-10).

Improvisación, Adaptabilidad y Patrones de Acompañamiento

Cada estilo posee una serie de patrones rítmicos, melódicos y armónicos propios, y es función del pianista saber cuándo utilizar unos u otros. Estos *patrones de acompañamiento*, "fórmulas o diseños repetitivos estandarizados que sirven como cimiento de los elementos melódicos a los que apoyan" (Tello, 2015, p.164), serán básicos para imprimir un carácter u otro a la ejecución, pues en ellos se sitúa el elemento clave, el *Ritmo*, que establece la relación entre las duraciones de los sonidos, estructurándose en función del pulso y los acentos, y haciendo que existan diferentes comportamientos a través de patrones regulares, propiciando que, en el Flamenco, se identifiquen y diferencien un estilo de otro (Fernández, 2004; Molina, 2008; Sirera et al., 2011; Algar, 2015; Vallés, 2015; Tello, 2015). Para ello, se parte de la improvisación y de la "adaptabilidad" (Tello, 2015, p.157), pues "la especialización que precisa el pianista acompañante de danza debe comprender una gran capacitación para adaptarse a las circunstancias que se producen durante el desarrollo de las clases" (Tello, 2015, p.395).

Interrogantes e Hipótesis

A tenor de todo lo anterior, las preguntas de partida son *¿Qué ritmos derivados del Flamenco se utilizan en Danza Estilizada? ¿Cómo se integran éstos a través de la improvisación? ¿Qué patrones de acompañamiento utilizan?* Para responder a ellas se parte de una *hipótesis conceptual*, porque se trata de una investigación exploratoria y descriptiva. No se pretende establecer relaciones de causa y efecto, sino aproximarse a la realidad de los hechos y utilizar esto como íncipit para investigaciones subsiguientes que sí tengan carácter explicativo o causal. Se buscan soluciones a un problema educativo concreto, no explicaciones (Latorre et al., 2005). De esta manera, *la adaptación de los ritmos derivados del flamenco en el acompañamiento pianístico de la clase de Danza Estilizada* es el constructo que funciona como variable dependiente y la *improvisación*, los *patrones de acompañamiento* y el *ritmo* como variables independientes. Por tanto, una relación conjetural será: ***en el acompañamiento pianístico de Danza Estilizada se utilizan elementos rítmicos derivados del Flamenco.*** Esta afirmación es sustantiva, ya parte de una teoría contrastada y será marco de referencia para enunciar: ***un fragmento musical dado puede ser adaptado rítmicamente para ser utilizado pianísticamente en una clase de Danza Estilizada***. Con esto se desarrollará la propuesta planteada por Tello, *El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo* (2015), pero aplicada al contexto de la Danza Estilizada y enfocada a un criterio concreto, los ritmos derivados del Flamenco. Por ello, los objetivos de la investigación parten de:

- Indagar en los procedimientos musicales derivados del Flamenco, determinar sus elementos rítmicos y los patrones de acompañamiento susceptibles de utilizar en el acompañamiento pianístico de la clase de Danza Estilizada.
- Adaptar un fragmento musical a los ritmos derivados del Flamenco para el acompañamiento de Danza Estilizada, basándose en la improvisación como recurso creativo.

Material y Métodos

Metodológicamente se parte de los dos elementos imprescindibles que completan el ciclo de la investigación científica, análisis empírico y teoría, pues ésta "al contrario de lo que pudiera parecer está orientada a resolver problemas prácticos, al mismo tiempo que proporciona nuevas formas de comprender los fenómenos sociales" (Requena y Ayuso, 2016, p.17). Estará presente en todo momento la dualidad deducción e inducción, pues "la necesidad de integrar vías deductivas e inductiva en un único método da lugar al método hipotético-deductivo o científico" (Latorre et al., 2005, p.19). El punto de partida es una investigación preliminar, las afirmaciones planteadas por Tello (2015) referidas a la importancia de la improvisación para el acompañamiento de danza, desarrollándose una *Investigación aplicada*, cuya finalidad será resolver problemas prácticos concretos, auspiciada bajo el prisma metodológico del paradigma *Sociocrítico* basado en la *Investigación-Acción* (Latorre et al., 2005).

Todo ello ha propiciado un primer análisis teórico, a través del cual se delimitan cuáles son los diferentes ritmos, compases y palos flamencos susceptibles de ser utilizados en el acompañamiento pianístico de Danza Estilizada. Esto será contrastado por la propia experiencia del "maestro investigador" (Latorre et al., 2005, p.275), *pianista investigador* en este caso, que es el que desarrolla y comprueba en el aula la idoneidad y validez de dichos acompañamientos. Resulta innegable la importancia que tiene para el desarrollo profesional de la disciplina que este tipo de estudios vengan propiciados por propios pianistas de danza, estando el investigador sumido plenamente en todo el proceso donde tiene lugar la acción, suponiendo una ventaja, tanto logística como de fuente de conocimiento (Hammersley y Atkinson, 2009), pues "la teoría es el conocimiento que explica las cosas, mientras que la práctica es el conocimiento que dice cómo se hacen las cosas" (Requena y Ayuso, 2016, p.20).

Metodología Específica

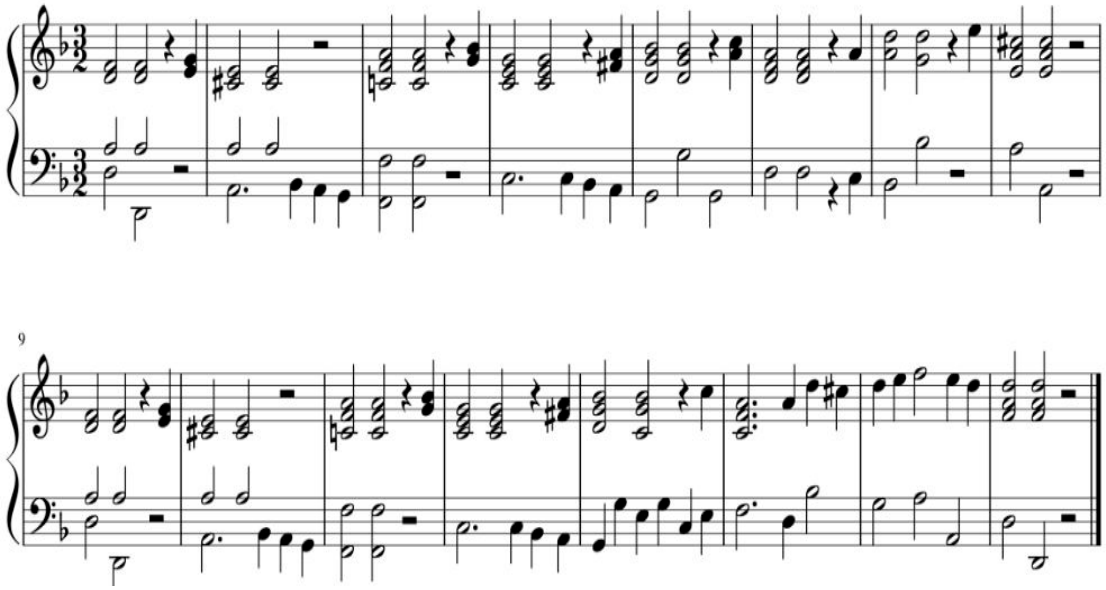
Para adaptar los ritmos flamencos a la clase de Danza Estilizada, se parte de la improvisación aplicada al acompañamiento de danza, siendo fundamental la metodología *IEM*, desarrollada por Emilio Molina. Seleccionándose una obra o fragmento musical a analizar, se extraen sus elementos musicales y sus procesos rítmicos, armónicos, melódicos y formales, a través de los cuáles se realizan ejercicios de improvisación derivados del análisis, modificándolos y creándose un nuevo discurso, siendo la obra musical el punto de partida. Una vez clara la estructura armónica, ésta se interioriza y se improvisa en torno a ella variando ritmo y melodía, cobrando especial importancia los patrones de acompañamiento para adaptar la pieza a la clase de danza (Molina, 2008; Tello, 2015). Cabe aclarar que la tipología de cifrado utilizada para el análisis armónico, y propia de la metodología *IEM*, es la referida por Emilio Molina y Daniel Roca en su *Vademecum Musical*, edición revisada de 2017.

Si bien el eje es el ritmo, es importante partir de unas nociones básicas de la armonía en la que se desarrolla el Flamenco, el denominado *Modo Flamenco*, que es "el *modo frigio armonizado cuyo acorde de tónica está mayorizado* (…)" (Fernández, 2004, p.77). En él, será el segundo grado el que realice la función de dominante, así en *Mi Flamenco*, por ejemplo, la dominante será *Fa* que es su segundo grado, teniéndose esto en cuenta a la hora de cifrar estructuras armónicas que estén en dicho modo.

La obra de partida ha sido la *Zarabanda* de la Suite en Re menor HWV 437 de Haendel. La elección parte de su textura homofónica que facilita su análisis armónico, así como su carácter. La *Zarabanda* es de origen español, cuyo primer ejemplo manuscrito es de Gaspar Fernández en el siglo XVI en México, no pudiéndose obviar la influencia en ella de otra forma característica española, la *Folía* (Marco, 2009). Una vez extraída la estructura armónica, y prevaleciendo el motivo melódico de ésta, se modificará éste y su métrica para que se adecúe a los diferentes ritmos flamencos y, a su vez, sea acorde a cada ejercicio de danza.

Figura 1

Zarabanda

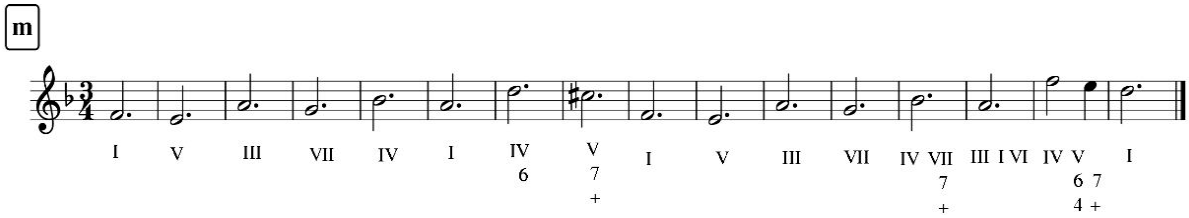


Resultados

De forma preliminar se ha analizado la *Zarabanda*, planteando 16 compases de ritmo ternario (3/2), en modo menor. Para mayor operatividad se ha pasado a 3/4, seleccionándose las *notas guía* que conforman la línea melódica y sintetizándose la estructura armónica básica del fragmento.

Figura 2

Melodía y estructura armónica Zarabanda



Por otro lado, y partiendo del análisis teórico, Lola Fernández (2004, p.31), refiriéndose a los compases flamencos, establece que "existen dos tipos de acentuación básica: binaria, un acento cada dos pulsos, y ternaria, un acento cada tres", propiciando su alternancia y combinaciones el resto de rítmicas. La clasificación de los cantes flamencos que establece Fernández (2004), en cuanto al ritmo, es compás interno o **libre**, compás **binario**, **ternario** y de ***doce tiempos***. Siendo este último uno de los más característicos del Flamenco, formado por las combinaciones de binarios y ternarios. Partiendo de estas alternancias, los compases de doce se organizan en tres tipos que responden a los siguientes patrones: **3+3+2+2+2**, con comienzo tético y al que pertenecen las *Guajiras, Peteneras* y algunas *Bulerías*; **3+2+2+2+3**, con comienzo anacrúsico, familia de la *Soleá, Alegrías* o *Bulerías*; **2+2+3+3+2**, tético y al que pertenece la *Seguiriya*. Dicha clasificación es la que se ha tenido en cuenta para delimitar los diferentes acompañamientos aplicados a la Danza Estilizada, obviando los de métrica aparentemente libre.

Compases Binarios

El compás binario es una aportación hispanoamericana a la rítmica flamenca, respondiendo todos los cantes de esta familia a un patrón común, con pequeñas variaciones en función de cada palo. Éstas partirán fundamentalmente de la utilización del sistema modal o tonal. El germen se sitúa en los *Tangos* y en los *Tientos*, dando lugar a *Marianas, Tanguillos, Zapateado, Taranto, Farruca, Garrotín, Milonga, Vidalita, Colombiana, Rumba* o *Zambra* (Fernández, 2004; Morales, 2017).

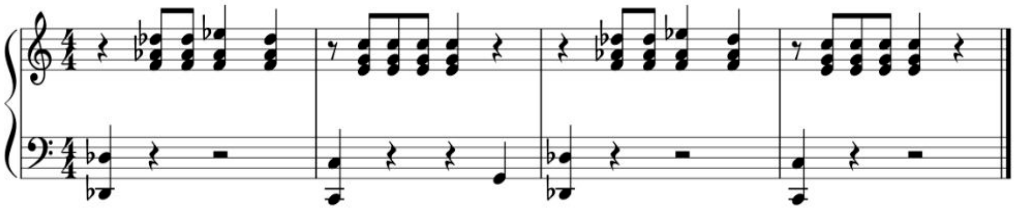
Figura 3

Patrón rítmico binario

Tanto *Tangos* como *Tientos* se desenvolverán en el sistema modal flamenco, planteándose a continuación un posible patrón de acompañamiento susceptible de ser utilizado en Estilizada.

Figura 4

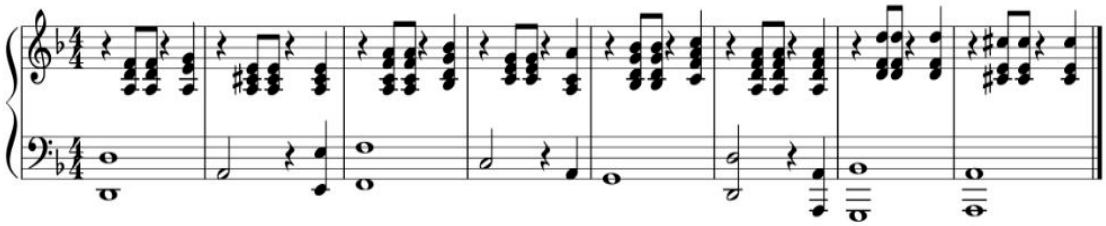
Patrón de acompañamiento binario en Do Flamenco



Atendiendo a esta métrica, se han adaptado los primeros ocho compases de la *Zarabanda* a un ritmo binario. Para ello se ha vuelto a cuantizar la métrica de la melodía, adaptándola al esquema rítmico deseado, desarrollándose los dos primeros pulsos de la melodía ternaria original en los tres primeros del compás de 4/4, y la nota de paso situada en la segunda parte del tercer pulso ha pasado a ocupar el cuarto pulso del cuaternario. El patrón rítmico se ha planteado a ejecutar con la mano derecha, donde descansa la línea melódica.

Figura 5

Zarabanda ritmo binario

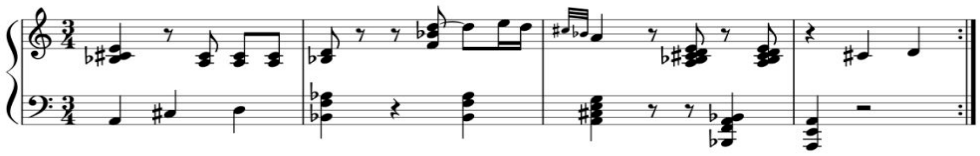


Compases ternarios

Para Sirera et al. (2011), el ternario será el ritmo más utilizado en Danza Española. En el contexto flamenco, si bien Fernández (2004, p.44) cita la *Bulería* ternaria, "*Bulería al golpe"*, los cantes representativos serán los *Fandangos.* Así, se podrán desarrollar motivos ternarios utilizando el *Modo Flamenco*. Un ejemplo en *La Flamenco* con una alternancia del I y II grado es el siguiente.

Figura 6

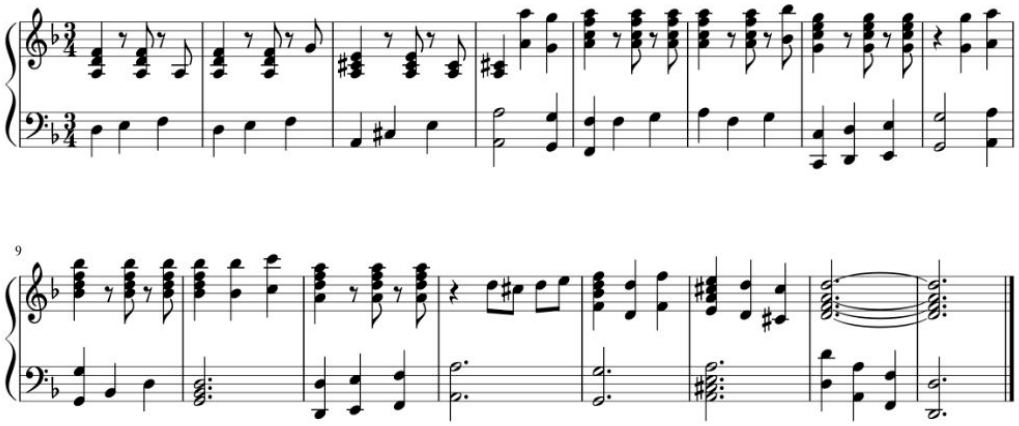
Patrón ternario en La Flamenco



Por otro lado, se ha adaptado la *Zarabanda* a un ritmo ternario con sonoridades características de Danza Estilizada, introduciendo contratiempos en la melodía, y *jugando* con el patrón silencio de corchea y corchea en el segundo y tercer pulso de cada compás.

Figura 7

Zarabanda ritmo ternario



Por su parte, del *Fandango* existen referencias desde finales del siglo XVII considerándose el baile español por excelencia. "Cuando la zarabanda y otras del mismo género caen en desuso y ven declinar su popularidad, son sustituidas por seguidillas y fandangos" (Barrios, 2014, p.106). Respecto al *Fandango* como palo flamenco, Fernández (2004, p.51) sitúa "su origen en los Verdiales, utilizando el mismo compás que estos últimos, con una diferencia significativa que radica en la ubicación de los cambios armónicos dentro del compás". Según su acompañamiento, y dentro del, ya mencionado, contexto flamenco, los clasifica Inmaculada Morales (2017, p.13) en "*Abandolaos*" y "*Por Huelva*".

Figura 8

Patrón rítmico Fandango Abandolao

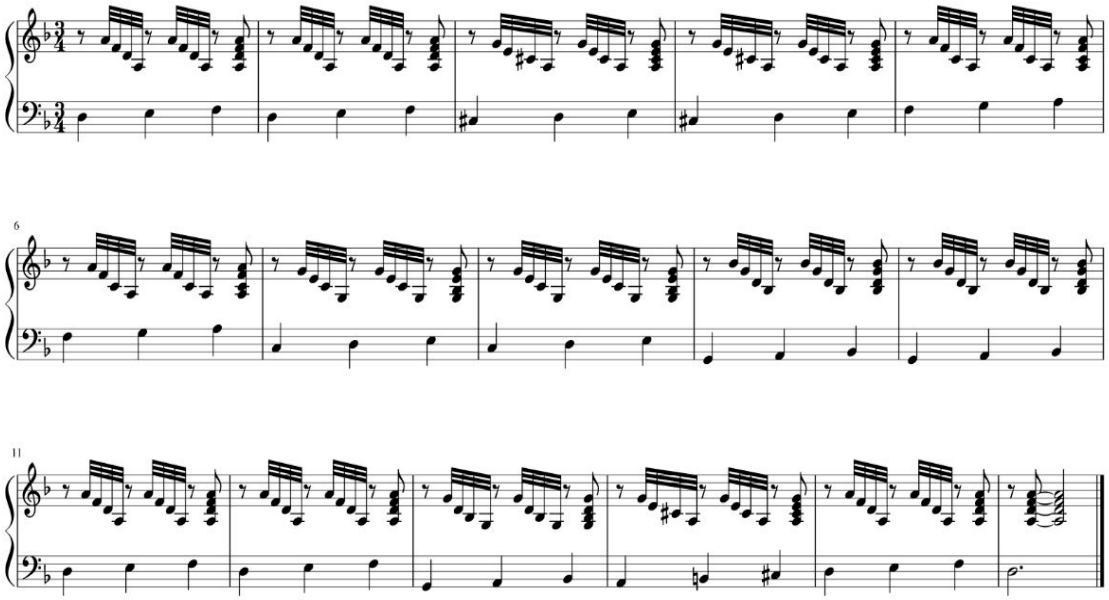
Figura 9

Patrón rítmico Fandango por Huelva

De esta forma, partiendo del patrón *abandolao* se ha adaptado la segunda frase de la *Zarabanda*, pasando ésta a 3/4, donde cada compás original corresponde a dos adaptados. El patrón de corchea y dos semicorcheas se ha pasado a corchea y cuatro fusas.

Figura 10

Zarabanda ritmo ternario abandolao



Compases de doce

Desde un punto de vista rítmico, los diferentes compases de doce son realmente uno, viniendo el matiz determinado por su secuencia armónica. "En una secuencia continuada de compases únicamente percutidos, apreciaremos un tipo de compás u otro, dependiendo del punto del compás en el que empecemos a contar" (Fernández, 2004, p.36).

En primer lugar, el compás cuya estructura es **3+3+2+2+2**, es la suma de dos acentuaciones ternarias y tres binarias con comienzo tético. Son característicos de esta rítmica la *Guajira*, las *Peteneras*, *Bulerías* y algunos cantes y bailes del folclore andaluz (Fernández, 2004). Su métrica característica y un ejemplo de patrón de acompañamiento en *La Flamenco* en 6/8 son los siguientes.

Figura 11

Patrón rítmico 3+3+2+2+2

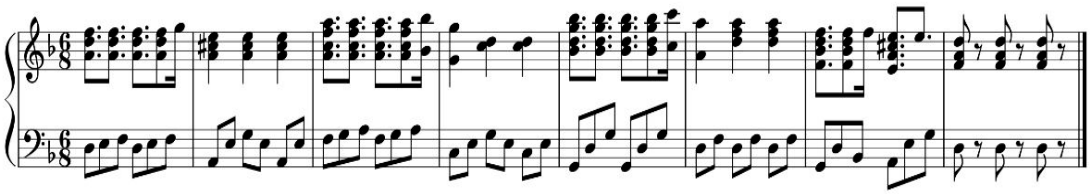
Figura 12

Patrón de acompañamiento 3+3+2+2+2

Respecto a la *Zarabanda,* se plantea una adaptación en 6/8, partiendo de la segunda frase, donde cada compás original corresponde con cada compás adaptado. El acomodo ha organizado los compases de dos en dos para que formen parte de un mismo ciclo de doce. En los primeros de ellos se ha modificado el patrón rítmico para adecuarlo al binario de subdivisión ternaria resultante, enriqueciéndose rítmicamente la mano derecha con contratiempos. El segundo compás de cada ciclo, pese a estar escrito en 6/8 utiliza una métrica de 3/4 para así acentuar cada grupo de dos. Otra opción de trascripción hubiera sido la alternancia de 6/8 y 3/4.

Figura 13

Zarabanda ritmo 3+3+2+2+2



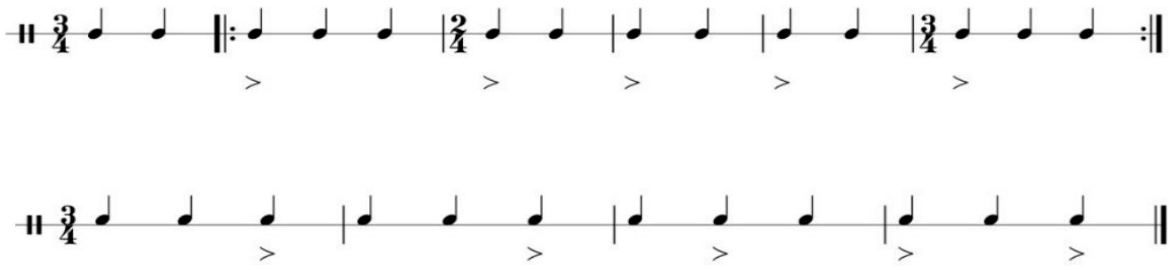
En segundo lugar, el compás de doce **3+2+2+3+3** es representativo de la *Soleá, Bulerías, Alegrías, Caña, Polo, Bamberas, Cantiñas, Mirabrás, Caracoles, Romeras, Nanas* o *Alboreás*. Fernández (2004, p.35) lo define como "suma de una acentuación ternaria, tres binarias y una ternaria. Es un compás anacrúsico en el que el ciclo comienza dos pulsos antes del acento".

Figura 14

Patrón rítmico 3+2+2+2+3

Figura 15

Patrones rítmicos Soleá

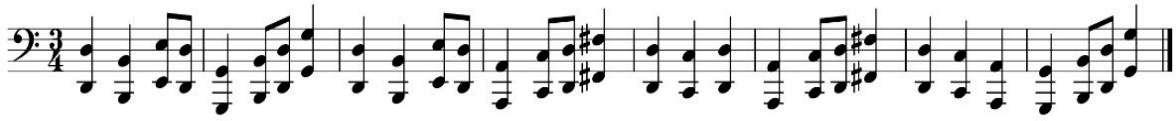


Este patrón (Figura 14) comenzará en anacrusa en los últimos dos pulsos del ciclo, que se puede transcribir en 3/4 con su acentuación correspondiente ya que, en el caso de la *Soleá*, gran parte de sus secuencias armónicas suelen ser ternarias (Figura 15). El patrón 3+2+2+2+3, sin tener en cuenta la armonía, en el momento en que se vaya repitiendo el ciclo rítmico podrá pasar a 3+3+2+2+2, pues el comienzo anacrúsico parte del último grupo de tres, cuyo primer pulso sí está acentuado.

A este grupo rítmico pertenecen las *Alegrías*, y uno de sus elementos destinados al baile, la *Escobilla*, es utilizado en la clase de Estilizada, presentándose a continuación un patrón básico de acompañamiento en 3/4.

Figura 16

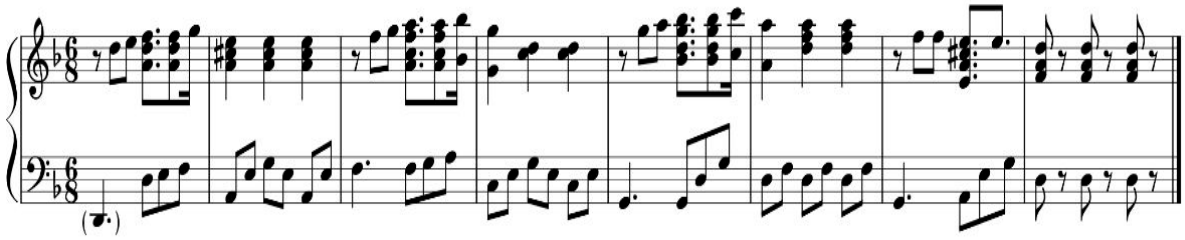
Patrón de acompañamiento Escobilla



La *Zarabanda* se ha representado en 6/8, donde cada ciclo va desde la segunda parte del primer compás hasta la primera del tercero y así sucesivamente, de manera que, en el primer tiempo de los compases impares se encuentra la anacrusa que da pie al siguiente ciclo. En el primer compás el *Re* del bajo se ha presentado entre paréntesis porque en el comienzo, esta nota no se ejecutaría al plantearse la parte fuerte del compás en su segunda mitad, pero una vez que se fuese repitiendo el ciclo, ésta sería la parte fuerte del último grupo de tres.

Figura 17

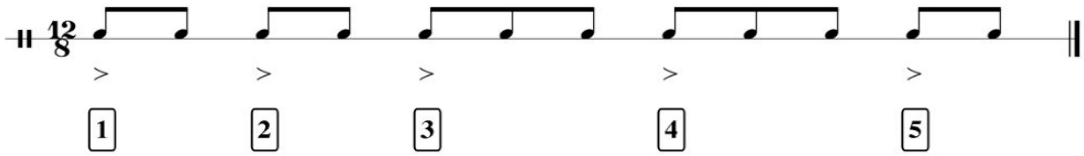
Zarabanda ritmo 3+2+2+2+3



Finalmente, el tercer compás de doce tiempos es **2+2+3+3+2**, con comienzo tético, donde se sitúa la *Seguiriya*, y que presenta cinco tiempos desiguales, los dos primeros y el último binarios, tercero y cuarto ternarios, todos ellos acentuados. También son característicos de esta rítmica *Serrana, Liviana, Cabales* o *Martinente* (Fernández, 2004).

Figura 18

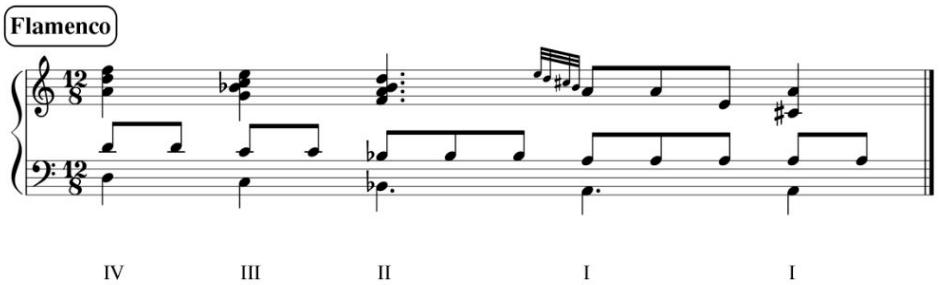
Patrón rítmico Seguiriya



La *Seguiriya* es un palo flamenco, por tanto, si se ejecutara como tal, habría que partir de una armonización flamenca. "La armonía de la Seguiriya se basa principalmente en los cuatro acordes del primer tetracordo del modo flamenco de La y a menudo únicamente en los dos primeros" (Fernández, 2004, p.94). Un ejemplo de secuencia en *La Flamenco* con una sucesión armónica de IV-III-II-I-I es el siguiente.

Figura 19

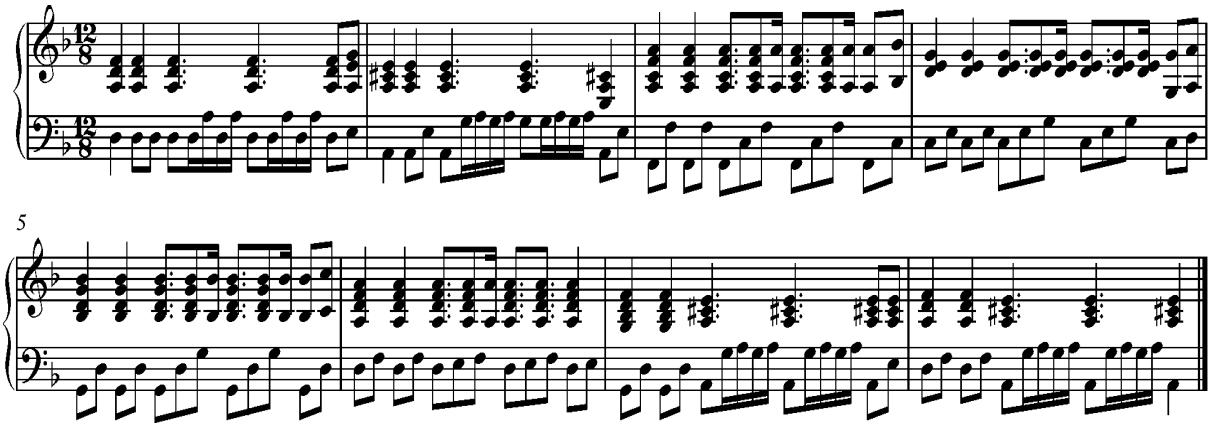
Patrón de Seguiriya



Con esta métrica, y en un contexto tonal, se ha partido de la segunda frase de la *Zarabanda*. Se ha planteado en 12/8, donde cada compás corresponde con el original, desarrollándose cada ciclo dentro de cada compás. Tanto melodía como acompañamiento han seguido la estructura rítmica de 2+2+3+3+2.

Figura 20

Zarabanda ritmo 2+2+3+3+2



Conclusiones

La presencia del Flamenco en Danza Estilizada no es algo nuevo pues, la propia música de Falla ya lleva implícitos muchos elementos de éste, algo que sucederá de igual manera en el acompañamiento pianístico de la clase. Se ha partido del *Ritmo* como elemento diferenciador, pues éste es el que, en primera instancia, aporta la cualidad *flamenca* al lenguaje *estilizado*, siendo el compás de doce tiempos el principal motor, y el que, a priori, puede presentar mayor problemática al pianista de danza. Para adecuar esta diversidad rítmica es de suma importancia la improvisación y la educación auditiva. Pues el desarrollo del oído por parte del pianista será la mejor forma de amoldar el discurso musical a las peticiones del maestro de danza con un adecuado patrón de acompañamiento, para así reproducir el mensaje sonoro que le soliciten. Pues si bien, es importante que el pianista comprenda y aprecie los movimientos que acompaña para así reflejar la cualidad y dinámica del movimiento, al final de lo que se trata es de ejecutar y reproducir con el piano las peticiones del maestro, su ejecución corporal y esto se consigue a través de la comunicación, ya sea verbal, gestual o auditiva (Wong, 2011; Santamaría y Santamaría, 2018).

Los objetivos de esta investigación planteaban indagar y determinar qué elementos rítmicos del Flamenco eran susceptibles de ser utilizados en Danza Estilizada, partiendo de interrogantes relativos al cómo se adaptan dichos elementos y al cómo se desarrolla un discurso musical improvisado a raíz de ellos. Esto daba paso a una *hipótesis conceptual*, ***en el acompañamiento pianístico de Danza Estilizada se utilizan elementos rítmicos derivados del Flamenco***, y a una hipótesis operativa, ***un fragmento musical dado puede ser adaptado rítmicamente para ser utilizado pianísticamente en una clase de Danza Estilizada***. Ambas han sido confirmadas a través de los resultados expuestos, y se ha producido la consecución de los objetivos propuestos pues, como ha quedado patente a través de la investigación teórica, en la Danza Estilizada está presente el Flamenco y, a través de la investigación aplicada, se ha adaptado una pieza musical, a través de

la improvisación, a las diferentes rítmicas derivadas del Flamenco y se le ha dado una sonoridad propia de la Danza Española. Esto demuestra que cualquier motivo, con un trato adecuado, es susceptible de ser utilizado en el acompañamiento de la danza en general y de la Danza Estilizada en particular. El matiz viene determinado por el tratamiento rítmico y el uso de unos determinados patrones de acompañamiento, pues de igual manera que la *Zarabanda* se ha adaptado a Danza Estilizada, modificando elementos de acompañamiento y métrica de la melodía, ésta podría haberse adaptado igualmente para unos *Pliés*, unos *Tendus* o un *Rond de jambe* de Danza Clásica. De lo que se trata, en definitiva, es de tener clara una estructura armónica, ya sea propia o existente, y desarrollar un discurso musical, partiendo de la improvisación, adecuado a cada ejercicio.

Finalmente, a través del análisis de materiales formales, armónicos, rítmico y melódicos de una partitura y su posterior síntesis y adaptación a un discurso nuevo, queda de manifiesto que las propuestas didácticas aportadas por Isaac Tello (2015), referidas a la improvisación como recurso creativo para el acompañamiento de danza, son válidas también para el acompañamiento de Danza Española, si bien haciendo un especial hincapié en el ritmo. Porque, independientemente de la importancia que tiene para el pianista el trabajo armónico, así como el poder evolucionar un mensaje musical improvisado por todas las tonalidades y modos, el verdadero quid de la cuestión en el acompañamiento de danza se sitúa en el ritmo y en el saber adaptar éste a cada ejercicio. Porque, la danza, ante todo, es ritmo y el ritmo, inexorablemente, es música.

Referencias Bibliográficas

Abad, A. (2011). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza editorial.

Algar, L. (2015). *La Danza Española escénica, un oficio artístico: 1940-1990*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.

Barrios, M.J. (2014). *La representación de la Danza Española en el cine español durante el Franquismo (1960-1969): El caso de la Danza Estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.

Colón, C., Infante, F. y Lombardo, M. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla: Alfar.

Fernández, L. (2004). *Teoría Musical del Flamenco. Ritmo, armonía, melodía, forma.* San Lorenzo del Escorial: Acordes Concert.

Hammersley, M. y Atkinson, P. (2009). *Etnografía*. Barcelona: Paidós.

Lafuente, R. (1955). *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Barcelona: Editorial Barna.

Lasuén, S. (2018). *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa*. Alicante: Investigación y Publicación.

Latorre, A., del Rincón, D. y Arnal, J. (2005). *Bases metodológicas de la investigación educativa*. Barcelona: Ediciones Experiencia.

Marco, T. (2009). *Historia cultural de la música*. Madrid: Ediciones Autor.

Martínez, G. (1997). *Mariemma. Mis caminos a través de la danza*. Madrid: Fundación Autor.

Mata, J.A. (2017). *Análisis, estudio y propuesta musical para la danza*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

Molina, E. (2008). La improvisación como sistema pedagógico. Funcionamiento, objetivos y resultados de la metodología IEM. *Actas del I Congreso Educación e Investigación Musical (CEIMUS).* 252-272. Madrid: Enclave Creativa.

Morales, I. (2017). *Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Requena, F. y Ayuso, L. (2016). *Teoría sociológica aplicada*. Barcelona: Anthropos.

Roca, D. y Molina, E. (2017). *Vademecum Musical*. Madrid: Enclave Creativa.

Rodríguez, M. (2017) *El acompañamiento pianístico en la danza estilizada: el repertorio español como recurso*. Trabajo Fin de Estudios. Córdoba: CSM Rafael Orozco.

Romero Arrabal, E. (2017). Investigando al/a la pianista acompañante. *Tercio Creciente,* 11*,* 93-106. DOI: 10.17561/rtc.n11.6

Salazar, A. (1955). *La danza y el ballet*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Santamaría, A. y Santamaría, M.A. (2018). El pianista acompañante de danza: estudio aproximativo a su situación actual. *Actas del V Congreso Educación e Investigación Musical (CEIMUS),* 158-171. Madrid: Enclave Creativa.

Sirera, B. y Sirera, M. (2009). *El piano en la danza. Investigación musicológica.* Madrid: Alpuerto.

Sirera, B., Sirera, M. y González, A. (2011). *El piano en la danza española: investigación musicológica*. Madrid: Alpuerto.

Tello, I. (2015). *El acompañamiento pianístico de la danza: la improvisación como recurso creativo*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Tello, I. (2020). Acompañamiento de danza y enseñanza musical en los conservatorios de Danza: investigaciones, publicaciones y aportaciones didácticas. *AVNotas*, 9, 38-58. Jaén: CSM Andrés de Vandelvira.

Vallés, L. (2015). *La especialidad de pianista acompañante en la titulación superior de música: una propuesta de currículum e integración en el sistema educativo español*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I.

Wong, Y.S. (2011). *The art of accompanying classical ballet technique classes*. DMA (Doctor of Musical Arts) thesis. Iowa: The University of Iowa.

María Zambrano y una Filosofía que Baila

María Zambrano and a Philosophy that Dances

Nayara Borges Reis

Doctoranda Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

En el presente artículo tratamos el tema de la danza en la filosofía de María Zambrano como apertura a un pensamiento sobre una forma de ser en el mundo, cuestionando dualismos clásicos como sujeto y objeto, razón y emoción, cuerpo y espíritu. Entendemos tal filosofía como una "filosofía que baila", comprendiendo la danza como un modo de pensar sobre la necesidad de trascender la tradición racionalista y encontrando metáforas sobre tal arte en el pensamiento de la filósofa. Lo haremos desde una revisión bibliográfica de sus obras *Los sueños y el tiempo, Hacia un saber sobre el alma, Filosofía y poesía, Los bienaventurados, El hombre y lo divino,* elegidas por tratarse de textos creativos que nos permiten un análisis a un nivel estético para pensar, entonces, el tema de la danza como una herramienta hermenéutica hacia una razón poética, típicamente zambraniana.

Palabras clave: filosofía; cuerpo; danza; sensibilidad; razón poética

Abstract

In this paper we discuss the theme of dance in the philosophy of María Zambrano as an opening gate towards a thought about a way of being in the world, questioning classic dualisms as subject and object, reason and emotion, body and spirit. For this task, echoes can be found in Maria Zambrano's philosophy, that we present in this article understood as a "dancing philosophy", understanding dance as a way of thinking about the need to move away from the rationalist tradition and finding metaphors about such art in the thought of the philosopher. We will do so through a bibliographical review of her works: *Los sueños y el tiempo, Hacia un saber sobre el alma, Filosofía y poesía, Los bienaventurados, El hombre y lo divino*, for these are creative texts that allow us to make an aesthetic analysis to rethink dancing as an hermeneutical tool towards a *Poetic Reason*, typically Zambranian.

Keywords: philosophy; body; dance; sensitivity; poetic reason

Introducción al Tema

Encontramos en las ideas de María Zambrano una perspectiva útil para iluminar el diálogo entre filosofía y danza. La idea de pre-objetividad de la expresión artística propuesta por la autora, permite considerar un aspecto filosófico del cuerpo que conecta tales temas. La autora revela una obra relevante en lo que respecta a diversos aspectos, como la noción transformadora del tiempo, un tiempo que va más allá de los hechos y de la historia. Es un tiempo que involucra sueños, sensibilidades y afectos, vislumbrando cierta anterioridad de los hechos como una pre-objetividad de la corporeidad y del arte. Otras nociones consideradas por Zambrano, interesantes para el tema en cuestión, tratan sobre la actitud original del ser humano frente a la vida, revelada por su relación con lo sagrado, con la poesía, con la filosofía. La situación de los seres humanos en la vida se deriva de una relación primordial con la existencia. Es lo que señalaremos en sus obras aquí referidas.

Consideramos que Zambrano emplea un carácter fenomenológico en la descripción de la relación intersubjetiva y creadora del ser, tal como concluimos, por la conexión entre los fenómenos y el mundo de la vida. Así, en la relación con los otros y con el mundo, el ser humano crea de forma sensible, y el fenómeno que surge de esa creación, ya sea un objeto (artístico, en este caso) o una relación afectiva, establece un nexo entre sensibilidad y cuerpo, tiempo y espacio, más allá de una relación meramente causal.

En estos términos, osamos llamar al pensamiento de Zambrano como una "filosofía que baila", pues el tema de la danza aparece de modo recurrente en sus obras y nos presenta un diálogo ajustado a la perspectiva aquí deseada, permitiendo un entendimiento sensible sobre el cuerpo y su expresión libre en el mundo, del cual describiremos algunos aspectos más adelante.

Objetivos de la Investigación

El objetivo de este artículo es pensar el tema de la danza en la filosofía de María Zambrano, influenciada por filósofos como Ortega y Gasset y Unamuno. Esas filosofías del siglo XX representan la búsqueda por un intento de superar las dicotomías clásicas como sujeto y objeto, razón y emoción, cuerpo y espíritu. Partimos de un pensamiento que aborda el cuerpo como medio expresivo que ofrece un análisis sobre la danza como una forma de ser en el mundo, buscando una alternativa de avance al pensamiento tradicional en el siglo XXI.

Con María Zambrano se puede pensar una relación entre filosofía y danza, en defensa del carácter original y creativo del pensamiento, obteniendo como resultado que pensar sea una actitud ante el mundo, una posición crítica y estética del cuerpo que vive. Una razón poética. Un pensamiento que baila. Una filosofía que baila.

Metodología

La metodología utilizada en el presente artículo es de revisión bibliográfica de algunas obras de la

filósofa, como *Los sueños y el tiempo, Hacia un saber sobre el alma, Filosofía y poesía, Los bienaventurados, El hombre y lo divino,* bien como un artículo y parte de una tesis doctoral que dialogan con el tema de la danza en Zambrano. Tales obras han sido elegidas por tratarse de textos creativos que nos permiten un análisis a un nivel estético para pensar el tema de la danza como una herramienta hermenéutica hacia una razón poética, típicamente zambraniana.

Resultados

La discusión de este artículo se desarrolla a través del énfasis en algunos temas de las elegidas obras de la filósofa, como "temporalidad y movimiento", en *Los sueños y el tiempo;* la "metáfora del corazón" y el "ritmo" en *Hacia un saber sobre el alma; "*pensamiento poético" y "bienaventuranza" *en Filosofía y Poesía* y *Los Bienaventurados.*

El primer punto que vamos a destacar se encuentra en la obra *Los sueños y el tiempo,* donde la autora aborda una temporalidad sensible que admite aportes subjetivos en constante movimiento. Zambrano se refiere a la relación entre sueño y vigilia como la primera división del tiempo humano, como lo que divide la luz y la oscuridad, y que trae, por lo tanto, una "revelación". Tal acontecimiento aborda una circularidad temporal en el fenómeno del existir y, podemos asumir, de la creación artística. De este modo, el tiempo constituye el aspecto misterioso de la realidad, cuya presencia del ser se manifiesta a través de su pasaje, con el pasado, presente y futuro conectados en la misma acción espontánea y consciente.

El reflejo de esa circularidad temporal en el fenómeno del arte constituye un modo de vivir espontáneo y creativo. Según Zambrano, se trata de una ambigüedad y una cierta "enajenación", en el sentido del conflicto siempre inmanente a la vida, entre esa y el sujeto que la vive. Es un "asombro de estar vivo".

Reside, por lo tanto, un acto heroico en vivir de forma espontánea y creativa, o sea, vida y arte se mezclan, como un hecho original, dotado de autenticidad y lucha, pues ningún ser vivo es igual y, al mismo tiempo, todos los seres vivos poseen en común la vida. Pero hay que luchar para mantenerla, más allá de la cronología de inicio y fin, del nacimiento y la muerte, con todo lo que involucra ese intervalo.

> Como si para el hombre vivir fuera originariamente ir a crear, ir a volcarse de sí mismo encontrándose, a realizarse absolutamente en un único movimiento. Un movimiento que no es el que recorre la distancia que le separa de una finalidad a alcanzar, sino un abrirse con una unidad encerrada que se manifiesta, como un día que se abre y que en vez de tener ante sí las horas que han de recorrerse una a una, se hiciera día total y único, día del todo (Zambrano, 1998, p. 49, 50).

A partir de esta metáfora del movimiento podemos recurrir al pensamiento de la filósofa española como aclaración al diálogo aquí pretendido entre filosofía y danza, pues danzar, bajo esta perspectiva, sería

similar a cruzar ese tiempo transitorio que se constituye en vida libre y auténtica: **"**el eterno retorno, tiempo ya, que puede ser el de la naturaleza, el primer tiempo concebido como órbita de un transcurrir sin avanzar, la libertad que en él es solamente espontaneidad**"** (Zambrano, 1998, p. 50).

En *Hacia un saber sobre el alma,* María Zambrano versa sobre una filosofía extremamente sensible, inmersa en una búsqueda profunda de esa sensibilidad siempre inmanente a la vida, de la cual el arte hace uso, y que, en muchas filosofías, presas de la razón, ha permanecido olvidada.

De esta forma, la expresión se revela a través de ambigüedades, latentes en la condición humana. Por ejemplo, a través de la palabra, que admite también silencios, ya sea en la poesía o en la propia filosofía. Tal relación es pertinente a la autora, pues ambas, poesía y filosofía, tratan sobre la vida, sobre el ser humano en el mundo con sus sensibilidades. Para la autora, hay una relación primordial entre ritmo y silencio, pues **"**la palabra se volverá hacia lo que parece ser su contrario y aún su enemigo: el silencio. Querrá unirse a él, en lugar de destruirle. Es 'música callada', 'soledad sonora', bodas de la palabra y el silencio" (Zambrano, 2005, p. 49).

Zambrano destaca el papel del ritmo, un tema importante a relacionar con la danza, al tratarse de una conexión entre filosofía y vida, en defensa de una filosofía viva, que está siendo creada a cada instante en que se vive y no *a posteriori*, pues ese sería un pensamiento distante de la vida, como representación de sus pasajes. En este punto, cabe señalar que, según la filósofa, **"**el ritmo es uno de los más profundos, decisivos fenómenos de la vida y especialmente de la creación humana, cuyo primer secreto descubrimiento en la aurora de la historia, tal vez, sea el del ritmo**"** (Zambrano, 2005, p. 52).

Así pues, se entiende el ritmo vinculado a la propia vida, cuya música garantiza una especie de "pureza filosófica" en el pensamiento zambraniano, tal como se ha defendido en la tesis de Francisco Martínez González titulada "El pensamiento musical de María Zambrano", sobre todo en el apartado "Música, movimiento, danza", en que destaca que:

> Danza y filosofía aparecerán expresamente hermanadas en *Hacia un saber sobre el alma*, pues allí la "sistematicidad" del pensar filosófico es descrita en términos musicales y coreográficos, como fluencia o "movimiento engendrador" de sentido, algo que, más allá de la filosofía, tan sólo en la danza y en la música alcanza a mostrarse cabalmente en toda su pureza (Martínez González, 2008, p. 123).

Así, según el autor, el tema de la danza no se queda agotado en el pensamiento de la filósofa, permitiendo múltiples ramificaciones, tal como seguimos investigando y presentando en el presente artículo.

Otra importante referencia en la obra de Zambrano para pensar la danza, a través del elemento del ritmo, es la "metáfora del corazón", que la autora describe como una **"**víscera secreta y delatora (…) es víscera más noble porque lleva consigo la imagen de un espacio, de un dentro oscuro, secreto y misterioso que, en ocasiones, se abre" (Zambrano, 2005, pp. 62-66). Lo que defiende es la existencia de una *vibración*, que

revela integridad, explicando el corazón como sede de una intimidad y, por lo tanto, conforme nos permite concluir, como elemento dancístico inmanente.

En *Filosofía y poesía*, Zambrano trata de forma directa y detenida la relación entre la expresión filosófica y la expresión poética, apuntando sus diferencias y similitudes. A su vez afirma, en una especie de defensa de la expresión poética, que el arte tiene cierto privilegio en la historia del conocimiento por su forma sensible de expresar la vida, lo cual resulta relevante en nuestra investigación, al relacionar el diálogo con la danza.

Según Zambrano, **"**en la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía, al hombre en su historia universal, en su querer ser**"** (Zambrano, 2001, p. 13). De acuerdo con su pensamiento, la filosofía sigue con la belleza del espanto inaugural, con la esencia espontánea del cuestionamiento siempre presente, pero lo transforma en una especie de martirio, sobre todo por su método, que proviene, en gran parte, de la historia racional del pensamiento. Sobre la relación del artista con su arte, o sea, el camino entre la idea y su expresión, Zambrano sostiene que el poeta está más cerca de su expresión y que expresión y exprimido no se separan

La expresión poética, bajo esta perspectiva, tiene algo de embriaguez, que hace que el poeta se sienta cargado, lleno, poseído; no como el filósofo que se siente vacío, siempre en búsqueda del sentido. La relación del poeta con la poesía es, entonces, intrínseca. De esta forma, la autora plantea una posible "definición" para el ser poeta: **"**¿Cómo llamarse el poeta? Perdido en la luz, errante en la belleza, pobre por exceso, loco por demasiada razón, pecador bajo la gracia**"** (Zambrano, 2001, p. 63).

Zambrano finaliza entonces definiendo las similitudes y diferencias entre filosofía y poesía:

> (…) en esta referencia a la unidad íntegra del universo, en este dirigirse abrazando todas las cosas, poesía y filosofía estarían de acuerdo. En lo que no estarían jamás de acuerdo sería en el método. La poesía es *ametódica*, porque lo quiere todo al mismo tiempo (Zambrano, 2001, p. 113).

Esta obra de María Zambrano ha resultado relevante al estudiar nuestro tema de la relación entre filosofía y danza, pues nos permite identificar al bailarín con el poeta, a ese ser bienaventurado, de búsqueda de expresión libre y auténtica en el mundo en que vive.

En *Los Bienaventurados*, a su vez, la filósofa emplea varias metáforas de la danza, permitiéndonos caminar rumbo a nuestra conclusión, hacia una razón poética, que destacaremos más adelante. Trata de describir quién sería ese ser bienaventurado, que está más allá del mundo de la conciencia, cuya conciencia encarna en su cuerpo lleno de expresión pura y verdadera. Hay una especie de "desconocido ontológico", pues el bienaventurado es un cuerpo abierto, lanzado al mundo de la expresión; es una cierta "danza de la posibilidad", un "cálculo existencial", un "sentir originario**"**, en el cual el filósofo está en búsqueda del ser, pero

en un modo diferente, originario. **"**Y aparecen, así, en ronda, en una especie singular de danza que es, al par, quietud, los bienaventurados según nos han sido dados**"** (Zambrano, 2001b, p. 64).

La filósofa afirma que los bienaventurados son seres intangibles e inaccesibles, esa es su propia condición de ser. Así **"**apenas se le discierne al bienaventurado, en verdad nunca puede ser discernido por humano intelecto. Es bienaventurado por eso, o eso es lo que resulta de su bienaventuranza, el no ser discernido**"** (Zambrano, 2001b, p. 65). Según este punto de vista, dichos seres bienaventurados, seres de cierta conciencia privilegiada, como los filósofos, tienen una libertad de vivir más allá de la conciencia general instituida y vivida por el sentido común, como una condición estética. Los bienaventurados:

(…) están rondando en silencio en una danza que cuando se hace visible es orden, armonía geométrica. Mas de una geometría no inventada, de una geometría dada como en regalo por el Señor de los números y de las danzas, por tanto, invisible, insensible, es decir, con un mínimo de 'materia sensorial'. La danza de lo acabado de nacer o de lo que no ha nacido todavía, o de lo que nunca nacerá, pero la danza que es danza para siempre. (Zambrano, 2001b, p. 69).

Para María Zambrano, el sentir y el entender se unen en una especie de simbiosis, una danza que marca un entrecruzamiento según el ritmo. En esa misma línea de comprensión, destacamos el trabajo de Goretti Ramírez, presentado en su artículo publicado en Revista *Aurora* (21), "El filósofo es un bailarín: María Zambrano y la danza". La autora destaca que la noción de danza en la obra zambraniana puede ser pensada a partir de tres ingredientes: el seguimiento y la circunambulación, la imitación de los movimientos de la naturaleza y la relación con el pensamiento de Nietzsche.

Nos interesa comparar desde el pensamiento de la autora, en este punto, lo que se refiere al primer concepto, la circunambulación, como un movimiento sinuoso del propio pensamiento que da vueltas en torno a una meta siempre relativa, según apunta. **"**En *Los Bienaventurados,* la circunambulación es explícitamente descrita (…) como un método para el pensamiento que recoge el movimiento de una danza circular**"** (Ramírez, 2020, p. 66). De tal modo, tanto el filósofo como el bailarín son considerados como bienaventurados, cuya relación se establece a partir de la idea de que danzar es pensar. **"**En este sentido, el método zambraniano resulta corporeizado y, al mismo tiempo se define por un movimiento sinuoso que puede conceptualizarse como danza**"** (Zambrano, 2020, p. 73). Idea que compartimos.

Conclusiones

En *El hombre y lo divino*, existen importantes conexiones con el tema de la relación entre filosofía y danza, que nos permiten seguir rumbo a las conclusiones que queremos alcanzar con este artículo. Como afirma María Zambrano, toda su obra podría llamarse "el hombre y lo divino", dada la importancia de los temas en esta presentes. En el prefacio de tal obra, Marifé Santiago destaca que el "método" de Zambrano

puede ser caracterizado por la "razón poética", que constituiría, más que un simple método de trabajo, **"**un modo de habitar la existencia**"** (Santiago Bolaños, 2007, p. 10).

La razón poética es lo que permite, entonces, un avance con respecto a las teorías clásicas de la razón, al racionalismo puro, con énfasis en la sensibilidad como guía del pensar, vía por la cual caminamos hacia las conclusiones de este artículo de entender una filosofía que baila, la cual está presente en el pensamiento de Zambrano.

Sobre las palabras de la filósofa al respecto de la relación sensible entre filosofía y vida, podemos afirmar que la realidad **"**es una irradiación de la vida que emana de un fondo misterioso; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos 'sagrado'**"** (Zambrano, 2007, p. 48). Las cuestiones presentes en tal obra tratan sobre esa función "sagrada" que tendría la filosofía, de investigar la vida en todas sus posibilidades, desde lo más brutalmente humano, hasta los dioses y la mística de sus hechos, los cuales, sin embargo, pertenecen a nuestro mundo terreno y nos permite expresar nuevos sentidos.

Podemos señalar, así mismo, algunas referencias al arte de la danza, que la filósofa utiliza en la mencionada obra para hablar, por ejemplo, de los dioses griegos o de las metáforas de la luz. Así lo apunta:

> Todo entra o puede entrar en esa luz danzando (...) Incorpórea, la claridad de la mañana danza. ¿Quién no ha visto en la claridad de la mañana, en la danza perfecta que es metamorfosis, una pluralidad de figuras que, dibujadas y desdibujadas, no se corporeizan, transformándose infatigablemente? Nacen y se deshacen; se enlazan y se retiran; se esconden para reaparecer como el hombre juega a hacer cuando es niño o cuando juega a esos juegos en que la infancia se eterniza: música, poesía (Zambrano, 2007, p. 59).

Así, Zambrano defiende la espontaneidad del quehacer filosófico, de donde provienen el arte y la historia: **"**la vida espontánea de las criaturas hijas de esta luz es la metamorfosis y no el ser. Forma primera, original del arte y de la historia**"** (Zambrano, 2007, p. 59). De la relación con lo sagrado deriva una cierta inspiración, una mirada hacia los dioses y sus formas divinas, donde la danza sería entre el tiempo y el amor.

Por lo que apunta la autora, se puede concluir que la relación entre el hombre y lo divino tiene total relevancia en el tema de la expresión artística, pues revela la búsqueda transcendental del hombre de nuevas formas de sabiduría y comprensión del mundo. El arte, a su vez, también tiene esa función transcendental, promoviendo un "más allá" del pensamiento, una búsqueda por nuevos sentidos. Este pensamiento se puede extender sobre la danza, como una expresión auténtica del cuerpo en búsqueda de sentido que no sea por el intelecto o pura sensación, como una expresión que entra en el mundo para vivirlo e ir más allá de ello, a través de una razón poética. De esta forma, caminamos hacia la conclusión de las referencias y contribuciones de la filosofía de Zambrano en la relación entre filosofía y danza, asumiendo que su filosofía es una filosofía sensible,

que trata de una sensibilidad primordial, originaria, que involucra la expresión en un carácter de autenticidad.

Es por tales aspectos que nos referimos a la filosofía de Zambrano como a una **"**Filosofía que baila**"**, una filosofía que reconoce la danza como un arte auténtico, ya que la utiliza en varias de sus metáforas, aunque no tenga un texto referido directamente a ella. También consideramos tal filosofía como una "filosofía que baila" porque, en todos los conceptos e ideas presentadas, nos propone reflexionar sobre el tema de la relación entre filosofía y danza de modo original.

Referencias Bibliográficas

Zambrano, M. (1998). *Los sueños y el tiempo*. Siruela.

Zambrano, M. (2001). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, M. (2001b). *Los Bienaventurados*. Siruela.

Zambrano, M. (2005). *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza Editorial.

Zambrano, M. (2007). *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica.

Santiago Bolaños, M. (2007). Prólogo a: *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica.

Martínez González, F. (2008). *El pensamiento musical de María Zambrano*. Universidad de Granada. Tesis Doctoral.

Ramírez, G. (2020).El filósofo es un bailarín: María Zambrano y la danza. *Revista Aurora*, nº 21,63-72.

Arthur Saint-Léon en el Teatro Real de Madrid

Arthur Saint-Léon at Madrid´s Royal Theatre

Laura Hormigón

Seminario UCM-CSIC de Historia y Teoría de la Danza. Madrid (España)

Resumen

En 2021 se cumple el bicentenario del nacimiento del bailarín, coreógrafo y violinista francés Arthur Saint-Léon (1821-1870). Este artículo se centra en la breve, aunque intensa, y menos conocida temporada de 1851 durante la que trabajó en el Teatro Real de Madrid junto a su esposa, la célebre Fanny Cerrito. Saint-Léon llevó a escena en Madrid dos de sus ballets completos, creó una danza española –*La sal andaluza*– y participó en conciertos exclusivamente como violinista. Desde la teoría de la recepción, analizaremos los libretos madrileños de los ballets representados, los materiales hemerográficos y diferentes documentos conservados en archivos, que nos permitirán estudiar la presencia, repertorio y acogida que tuvieron en Madrid tanto sus coreografías como ambos bailarines.

Palabras Clave: Ballet en España siglo XIX; Teatro Real; Fanny Cerrito; Arthur Saint-Léon; Marie Guy-Stéphan

Abstract

Year 2021 marks the birth bicentennial of the French dancer, choreographer, and violinist Arthur Saint-Léon (1821-1870). This article focuses on the brief, though intense, and less known season of 1851 that he worked at the Madrid´s Royal Theatre with his wife, the famous Fanny Cerrito. Saint-Léon staged in Madrid two of his complete ballets, created a Spanish dance –*La sal andaluza*– and participated in concerts exclusively as a violinist. We will analyze, using the reception theory, the Madrid librettos of the ballets staged, the hemerographic materials and different documents kept in archives, which allow us to study the presence, repertoire, and reception that both, the choreographies, and the dancers had in Madrid.

Key words: Ballet in Spain 19th century; Teatro Real; Fanny Cerrito; Arthur Saint-Léon; Marie Guy-Stéphan

En 2021 se cumplen doscientos años del nacimiento del bailarín, coreógrafo y violinista francés Arthur Saint-Léon (1821-1870). Con grandes dotes para la danza y la música, también demostró interés por los trabajos teóricos sobre ballet con la publicación de su propio método de notación coreográfica, *La Sténochoréographie,* en 1852. De todas sus coreografías, posiblemente sea la última la más célebre: *Coppélia*

(París, 1870) con música de Leo Delibes, debido a que se sigue representando en la actualidad –aunque con modificaciones respecto al original– y a que la historiografía de la danza ha utilizado su fecha de estreno para señalar el final del periodo romántico en el ballet, iniciado en 1832 con *La Sylphide* de Filippo Taglioni.

En este artículo no nos centraremos en las exitosas estancias de Saint-Léon en Francia, Inglaterra, Portugal y Rusia –donde dirigió el Ballet Imperial de 1859 a 1869, momento en que fue sustituido por Marius Petipa– sino que nuestro objetivo es estudiar la breve, aunque intensa, y menos conocida temporada que trabajó en el Teatro Real de Madrid junto a su esposa, la célebre bailarina napolitana Fanny Cerrito (1817-1909). También nos detendremos en la recepción que tuvieron tanto sus coreografías como ambos artistas.

La metodología utilizada se enmarca en la teoría de la recepción y para aplicarla se analizaron los libretos madrileños de los ballets que interpretaron, diferentes documentos conservados en archivos y los materiales hemerográficos, a los que se prestó especial interés por su aportación descriptiva –las danzas más aplaudidas; la calidad de la coreografías y de la interpretación técnica y artística de los bailarines; la descripción escenográfica; la acogida del público, etc.– que fue fundamental para completar las características y la información que aparecía, o no, en los libretos, tanto desde el punto de vista formal como de la utilización de nuevas piezas coreográficas y musicales. La ausencia de otros materiales, como las partituras del *repetiteur* o las notas personales del coreógrafo, otorgó un mayor protagonismo a los materiales hemerográficos, que nos permitieron construir un discurso sobre la presencia, desempeño y recepción de la pareja Saint-Léon/ Cerrito en el Teatro Real de Madrid.

Saint-Léon y Cerrito en el Teatro Real de Madrid

En marzo 1851 Saint-Léon y Cerrito llegaron a Madrid. Él contratado como primer bailarín absoluto y maestro de baile de la compañía del Teatro Real y ella como primera bailarina absoluta.

El contrato de la pareja (Archivo Histórico Nacional, Consejos, 11376) se firmó en París, el 31 de agosto de 1850, a través de la conocida Agencia Benelli, dirigida por Giovanni Battista Benelli. Dicho contrato especificaba que el agente cobraría un 5 % de los 60.000 francos que recibiría el matrimonio, divididos en tres pagos, y que Saint-Léon escenificaría en el Real su ballet *El violín del diablo* "de la misma manera que se había puesto en escena en la Ópera de París" en enero de 1849. Sin embargo, el verdadero estreno del ballet –titulado *Tartini il violinista* (Guest, 1981, p.144)– ocurrió en febrero de 1848 en La Fenice de Venecia, con música de Giovanni, Pugni y el propio Saint-Léon.

También según el contrato, Saint-Léon debía escenificar en Madrid un segundo ballet de su elección, pero de "medio carácter", y se comprometía a proporcionarle gratuitamente al teatro las partituras necesarias para representar ambas coreografías.

Mientras Cerrito y Saint-Léon ensayaban los papeles principales de Elena y Urbano para su

presentación en Madrid, y el público esperaba con ansias su presentación, el semanario jocoso *El Enano* (24-III-1851) reprodujo este chascarrillo que se podía escuchar por las calles de Madrid: "Saldrá la Cerito (sic) al fin/ y con ella Saint León (sic)*, /* que unos tocan el violín/ y otros tocan el violón". Unos días más tarde, el *Correo de los Teatros* (6-IV-1851) y *El Heraldo* (8-IV-1851) editaron una breve biografía de ambos artistas en la que se calificó al coreógrafo como "un artista de inteligencia suma, de expresión y originalidad poco comunes" que ha llevado "el arte coreográfico a una verdadera revolución".

El estreno de *El violín del diablo* en Madrid se produjo el 4 de abril de 1851. Curiosamente, en el libreto madrileño (BNE, T/12002) aparecen solo los personajes, pero no los nombres de sus intérpretes, que debieron decidirse después. Fue en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (25-IV-1851) donde se publicaron: Joaquín Caravalli (Gregorio), [¿Hipólito?] Monet (Conde de Wardeck), Pierre Massot (Barón de Saint-Ibars), Alessandro Capuzzo (doctor Matheus), Ángel Estrella (Padre Anselmo) y Josefa Clerici (Úrsula). Todos ellos provenían de la destacada compañía de baile que trabajó en el Teatro del Circo hasta 1850, cuando fue inaugurado el Teatro Real (Hormigón, 2017). Este libreto, incluye además un pequeño grabado de Cerrito en el papel de Elena.

Las danzas que componían el ballet tampoco aparecen en el libreto consultado, pero fueron anunciadas en *El Heraldo* (3-IV-1851) y en *La España* (4-IV-1851). En el primer acto: *Bailable bretón* por todo el cuerpo de baile; *Gran baile* por Cerrito, Saint-Léon, cuerpo de baile y un solo de violín. En el segundo acto: *Paso del ángel y del demonio* por Cerrito con solo de violín; *Paso de las flores animadas*, por Clotilde Laborderie, Leblond, M.ª Edo, Juana Villeti, Cristina Méndez y Ramona Malasaña; *Introducción* y *Paso de la rosa* por Cerrito, Saint-Léon, Leblond, Edo, Villeti y Méndez.

Por otra parte, los decorados utilizados en el ballet representaban la posada del Caballo Blanco en Roscoff; el salón de baile en el castillo del conde; una granja rústica con verja y pabellón; otro salón del castillo; y el teatro del castillo donde se representa el baile *Las flores animadas.* La escenografía y la música recibieron el calificativo propio de la época: "muy linda", si bien se destacó especialmente el último decorado, pintado por Eusebio Lucini, por su gran efecto. Desde el punto de vista musical, a falta de la partitura del *repetiteur*, hasta el momento se han localizado tres ediciones de danzas de *El violín* editadas en España: la *Redowa de salón*, arreglada para piano por R. B. (BNE/ M. Guelbenzu/ 1100); la *Tanda de valses* compuesta por Saint-Léon y arreglada para piano por Guasco y Martini (Biblioteca de Cataluña); y la *Polka* arreglada para piano también por Guasco (colección particular).

La recepción tanto del ballet como de sus protagonistas fue buena, aunque fue en las representaciones sucesivas cuando logró conquistar verdaderamente la simpatía del público. Tras el estreno *La Época* (4-IV-

1851) calificó el espectáculo como "poético y pintoresco", "brillante y animado" y para el *Correo de los Teatros* (13-IV-1851) presentaba "situaciones bellísimas, todas muy bien expresadas" en las que "el cuerpo de baile se había esmerado". Menos conforme se mostró otro crítico que afirmó, quizás exageradamente, que *El violín* era "una paparrucha" de ballet *(La Nación,* 30-IV-1851).

La nueva y esperada pareja de bailarines fue muy aplaudida y calificada como "eminentes artistas coreográficos" que asombraban "por la perfección con que ejercen su arte, por las especiales cualidades de que les ha dotado la naturaleza, y por aquella lindez (sic), corrección y aplomo con que ejecutan cualquier paso" (*Correo de los Teatros,* 13-IV-1851). Sin embargo, algunos cronistas consideraron que Cerrito todavía no había desplegado todas sus facultades. En *El Observador* (5-IV-1851) se comentó que tenía una "figura simpática y maneras delicadas" distinguiéndose más por "su expresión y gracia que por su habilidad", aunque creían que "no baila con gran corrección y firmeza". Sin embrago para *La Época* (5-IV-1851), Cerrito bailó "con tanta gracia como elegancia y ligereza. Su figura simpática y sus delicadas maneras la hacen muy superior a todo lo que hemos visto en este género".

Saint-Léon por su parte recibió elogios en todos los sentidos y fue calificado como un "verdadero artista" (*La España*, 6-IV-1851). Como bailarín se destacó "la naturalidad con la que bailaba y algunos pasos de elevación" (*El Observador*, 5-IV-1851) que ejecutó –se referían a saltos–, y el *Correo de los Teatros* (6-IV-1851) aseguró que como "bailarín no tiene rival" porque es "admirable". El personaje de Urbano le permitió además lucirse como violinista, ganándose el apodo de "el Paganini de la coreografía contemporánea" (*Mundo Nuevo*, 2-IV-1851). Como violinista se le consideró muy notable porque tocó con gusto, afinación "gracia, soltura y precisión asombrosa" (*Correo de los Teatros*, 6-IV-1851) produciendo "sonidos de un efecto sorprendente" (*La Época*, 5-IV-1851) en un instrumento tan difícil. En aquel momento, prácticamente todos los coreógrafos tocaban el violín, aunque no fueran virtuosos, porque las clases y ensayos no se acompañaban con piano como en la actualidad, sino con violín. Por ejemplo, Marius Petipa también estudió violín y, durante sus años en Rusia, acompañó él mismo las clases de ballet de sus hijas (Hormigón, 2010, p.387).

Es evidente que Saint-Léon produjo un verdadero impacto en los cronistas madrileños, y esto quizás fue debido a que no solo era un buen bailarín, sino que sorprendió por su faceta de músico, especialmente como intérprete. *El Heraldo* (8-IV-1851) manifestó su admiración por él afirmando que era "un artista de inteligencia suma, de expresión y originalidad poco comunes, que por sus creaciones ha hecho no solo dar un paso inmenso al arte coreográfico, sino que ha llevado a cabo en él una verdadera revolución". Hasta ese momento, en Madrid se habían presentado otros coreógrafos que también bailaban algún personaje en los ballets que escenificaban, pero nunca uno que, mientras bailaba, tocara el violín.

Llama la atención que, el 23 de abril, pocos días después del estreno, el *Diario Oficial de Avisos de*

Madrid y *La Nación* anunciaran que, "con el objeto de variar y amenizar el espectáculo", se habían realizado varias modificaciones en el ballet: En el segundo cuadro se incluyó el *Andantino* y el *Carnaval de Venecia* tomado de Paganini, arreglado y ejecutado por Saint-Léon; y en lugar de *Las flores animadas*, se bailó un divertimento compuesto por: el *Paso a seis* de *El lago de las hadas* –este ballet fue escenificado en el Teatro del Circo en 1843 y tuvo tanto éxito que se convirtió en la segunda coreografía más representada en ese teatro entre 1843 y 1850–; un *Paso a dos* por Laborderie y Massot; y la *Redowa*, danza compuesta y creada por Saint-Léon para su ballet *La vivandière* (Londres, 1844), ejecutada por él mismo y Cerrito.

Estos cambios demuestran que Saint-Léon debió percibir que el público que asistía al Real, ya de por si algo escéptico hacia los espectáculos de ballet, no recibía el ballet con el entusiasmo esperado, lo que le llevó a realizar las modificaciones que se acaban de señalar y que debieron provocar el efecto deseado porque un diario reconoció que *El violín* era un "lindísimo baile, tan realzado ahora por las variaciones introducidas en su tercer acto" (*La Época,* 24-IV-1851). También se señaló que el *Carnaval de Venecia* que tocaba Saint-Léon y la *Redowa* "agradaron mucho y atraerán indudablemente gran concurrencia" (*El Clamor Público,* 25-IV-1851). Otro periódico añadió que, aunque desde su presentación en Madrid la pareja había dado pruebas de su mérito como bailarines, justificando la reputación que les precedía, tras los cambios habían logrado ganarse al público "alcanzando uno de sus mayores triunfos". Este mismo cronista, después de verlos en la *Redowa,* aseguró hiperbólicamente que, hasta esa noche, "no había bailado en el Teatro Real la famosa pareja que hoy es la admiración del público", porque el nuevo *Pas* era

> tan gracioso, tan admirablemente ejecutado que no se puede formar idea por lo que hasta ahora habíamos visto en los teatros de esta corte (…) ni puede darse más fuerza ni más agilidad que la que manifestó Saint-Léon, que no admite comparación con ninguno de los bailarines que antes se han presentado en Madrid. (*El Heraldo*, 21-IV-1851)

Podemos deducir por tanto que, cuando verdaderamente gustó *El violín del diablo* en Madrid fue cuando se escenificó, no tal y como se había presentado en París, sino después de la introducción de "piezas intrusas y variadas" (*Correo de los Teatros*, 11-V-1851) realizada por el propio coreógrafo poco después del estreno madrileño. Según comentó Guest (1981, pp.26-27), Saint-Léon solía adaptar sus coreografías, nuevas o versionadas, a los gustos tanto de los empresarios como del público de la ciudad en la que se representaban, sin importarle el descuidar en ocasiones la estructura dramática o traicionar su imaginación inicial. Sin embargo, sus ballets siempre aportaban variados bailes nacionales y danzas brillantes –creadas en muy poco tiempo– a las que rodeaba de ingeniosos efectos escénicos propios de la época.

A mediados de abril de 1851 gran parte de la prensa madrileña involucró erróneamente a Saint-León en un suceso comprometedor, que resultó ser falso. Cerrito había sido invitada a la ceremonia del lavatorio

celebrada en el Palacio Real, donde acudió supuestamente con su esposo. Al encontrarse el salón lleno se les impidió entrar y, según se publicó, Saint-León "amenazó con dos pistolas al centinela" (*La Esperanza*, 19-IV-1851). Después de aparecer este rumor, que evidentemente debió molestarle, el coreógrafo no dudó en presentarse en la redacción del periódico político-satírico *El Sueco* –primer medio en difundir el suceso–, asegurándoles que él no estuvo en Palacio porque tenía trabajo en el teatro y que "su esposa asistió acompañada de M. Valentini (sic), con quien tuvo lugar el conflicto" en el que, además, "no hubo pistolas, pero sí se habló de ellas" (*La España* y *El Heraldo*, 21-IV-1851). Después de esta aclaración, varios diarios se vieron obligados a rectificar la noticia.

Stella, segundo ballet escenificado por Saint-Léon en Madrid

El 12 de mayo de 1851 se estrenaba el siguiente ballet montado por Saint-Léon para el Teatro Real: *Stella o las dos novias,* versión para Madrid de *Stella ou les contrebandiers* (1850) con música de Pugni. Al igual que en la *Ondina* y *Esmeralda*, cada uno de los cuatro cuadros en que se dividió *Stella* tuvo su título correspondiente: 1º Los contrabandistas. 2º La bendición de los remos. 3º El contrato y 4º Las dos novias.

Entre las danzas del ballet encontramos: En el primer cuadro, *Paso de las linternas* por Cerrito, Massot y cuerpo de baile y el paso escénico *El vino, el juego y la danza* por Cerrito y Saint-Léon; En el segundo cuadro, *Paso de los remeros* por el cuerpo de baile y un *Paso a tres* por Cerrito, Villeti (o Laborderie) y Saint-Léon; En el tercer cuadro, escena de baile por Cerrito; y en el cuarto cuadro*, Calabresa* por Villeti (o Laborderie), Méndez y Massot; *Siciliana* por Cerrito y Saint-Léon; y *Furlana* por Leblond, Betegón y todo el cuerpo de baile *(Diario de Avisos de Madrid*, 13-V-1851).

El periódico *El Sueco* (13-V-1851) animó a sus lectores a acudir sin falta a disfrutar de esta nueva coreografía de Saint-Léon, asegurándoles que pasarían "un rato delicioso". Según la prensa, el ballet agradó mucho a los espectadores y muy pronto se hizo evidente que superó al *Violín del diablo*. El *Correo de los Teatros* (25-V-1851) comentó que hacía tiempo que no se veía en Madrid un ballet "tan gracioso, tan interesante y tan bien ejecutado", que presentaba "un conjunto de un bellísimo efecto" compuesto por "cuadros magníficos, bailables graciosísimos y pasos que, por su invención y ejecución, admiran y encantan" tratándose, en resumen, de una "producción bellísima del arte coreográfico". Más concretamente este cronista consideró que el segundo acto era "de lo más bello que se puede imaginar"; el tercero destacaba, "además de [por] la danza, por una mímica sublime"; y el cuarto acto mostraba "las costumbres y danza napolitanas, en que el brío, la alegría y la locura de los ardientes y apasionados" napolitanos estaban perfectamente representadas. Otro periódico consideró que el ballet era "entretenido" y ofrecía algo más de "variedad en los bailables que los demás que hemos visto hasta ahora" (*Mundo Nuevo*, 14-V-1851). En resumen, se dijo que *Stella* tuvo un éxito y una acogida que hacía tiempo no se veía en un ballet, porque era de los

más vistosos que en Madrid se han puesto en escena y de los que han producido mejor efecto [por] la novedad de sus pasos, el lindo grupo de las bailarinas representando un buque con sus banderas de colores, lo lujosísimo de los trajes, las bellísimas decoraciones (...). (*El Heraldo,* 14-V-1851)

Sin embargo, Eduardo Vélaz de Medrano (*La España*, 18-V-1851) se mostró mucho más crítico porque para él *Stella,* como coreografía, "no ofrece gran novedad (…), decoraciones no hay ninguna nueva, ni los trajes se hacen notar tampoco por el lujo y variedad" y añadió que, la esperada y anunciada *Siciliana* no le produjo ni el efecto ni la sorpresa que esperaba.

La música de Pugni se consideró "bellísima" (*Correo de los Teatros*, 25-V-1851) y "animada" (*El Popular,* 21-V-1851), mientras que *La Ilustración* (17-V-1851) consideró que, aunque la partitura no estaba tan elaborada artísticamente como otras obras del mismo compositor, las "canciones populares italianas de que está salpicada la obra, la dan un colorido muy brillante". Sin embargo, en cuanto a la ejecución de la orquesta no se explicaba "cómo ni cantantes ni bailarines pueden avenirse con orquesta tan indómita y desacordada (sic)". Vélaz de Medrano también señaló que, la noche del estreno, "reinaba entre la orquesta y los bailarines la más amable desunión" (*La España*, 18-V-1851).

Se dijo que, con Stella, Cerrito hizo "alarde de su incomparable gracia, de su exquisitísimo (sic) gusto y de aquella maestría que, en su género, solo ella posee" *(Correo de los Teatros*, 25-V-1851), y que alcanzó en Madrid uno de "sus mayores triunfos (...) mereciendo ser llamada a la escena repetidas veces con su esposo" (*El Heraldo*, 14-V-1851). La "admirable y sublime" pareja también fue calificada como "verdaderos modelos del arte coreográfico" recibiendo "incesantes aplausos" (*Correo de los Teatros,* 18 y 25-V-1851).

La sal andaluza **y función a beneficio**

Desde su llegada a España, Cerrito frecuentó tanto las obras de teatro dramático español como los bailes nacionales ejecutados por diferentes boleras en los coliseos de la capital. Es más, mientras trabajaron en Madrid, Cerrito y Saint-Léon se atrevieron a ejecutar un baile español en varias ocasiones. Durante la etapa romántica, era frecuente que las bailarinas incluyeran en su repertorio alguna danza española, entre otras danzas de carácter, pero no era tan habitual que las intérpretes extranjeras que trabajaban en España ejecutaran esos "bailes nacionales". El 31 de mayo, durante el beneficio del barítono Paul Barroilhet celebrado en el Real, Cerrito y Saint-Léon interpretaron *La sal andaluza*, anunciada como un *pas de deux* "nuevo, de carácter español" (*Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 31-V-1851) compuesto expresamente para esa noche por Saint-Léon. Esta danza "gustó extraordinariamente y fue repetida entre estrepitosos aplausos" (*Correo de los Teatros,* 8-VI-1851). *La Semana* publicó el 9 de junio un pequeño grabado de esta danza que, por cierto, recuerda bastante al de Dolores Serral y Mariano Camprubí bailando el *Bolero* realizado por Alophe.

Posteriormente, Saint-Léon continuó demostrando su interés por las danzas españolas, de hecho, cuando montó *Le lutin de la vallée* (1853) en el Teatro Lírico París, protagonizado por él mismo y Marie Guy-Stéphan, incluyó *La madrileña* –danza que ya había bailado Guy en el Teatro del Circo de Madrid– y un *Zapateado* que interpretaron juntos y del que también se conserva un precioso grabado en la Biblioteca Nacional de Francia. En 1861 creó *La perle de Seville*, ballet con música de Pugni. Y en el segundo acto *Coppelia* (1870) introdujo una danza española bailada por la propia Swanilda.

Por otra parte, el 2 de junio se celebró, a modo de despedida del Teatro Real, la función a beneficio de Cerrito y Saint-Léon. Según la liquidación de la administración del teatro (AHN, Consejos, 11377) por este beneficio recibieron 33.746 reales. Varios periódicos publicaron el programa completo de la función en la que los beneficiados interpretaron: en la primera parte, el *Paso del ángel y del demonio* del tercer cuadro del *Violín del diablo;* y Saint-Léon tocó la *Fantasía para violín sobre Lucia de Lammermoor, Una mañana en el campo* y el capricho para violín y violonchelo el *Carnaval madrileño,* junto al violonchelista Max Bohrer; En la segunda parte, bailaron con Laborderie un *paso a tres* del segundo acto de *Stella;* y, en el cuarto acto del mismo ballet, sustituyeron la *Siciliana* por *La sal andaluza*. (*Correo de los Teatros* y *El Heraldo*, 31-V-1851). Tras la función, el *Correo de los Teatros* (8-VI-1851) comentó que Saint-Léon era un "orgullo del arte músico y coreográfico" y que Cerrito "fue objeto de la más estrepitosa ovación [con] frenéticos aplausos".

Ese mismo mes de junio Felipe José Torroba –seudónimo del escritor Agustín de Letamendi– publicó un artículo en *La Nación* (1-VI-1851) en el que exponía la precaria situación económica del Teatro Real y anunciaba su cierre inminente porque amenazaba con "irse a pique". En realidad, la situación era mala desde antes, y esto lo corroboran los documentos que prueban los impagos sufridos por Saint-Léon y Cerrito, que ascendían a 37.000 francos. Aunque, después de realizar la oportuna consulta, ni el Archivo de Protocolos Notariales de Madrid ni el AHN conservan esta documentación, los Archivos Nacionales de Francia custodian un expediente (MC/ET/069/1114), dentro de una carpeta de color mostaza, en el que se evidencia que Saint-Léon, tras regresar a París, continúa reclamando al director del Real, por medio del notario parisino Jean Marie Henri Thifaine-Desauneaux, el pago íntegro de los honorarios previstos en su contrato. Dicho expediente, en francés y español, incluye la reclamación realizada por Saint-Léon, el 20 de mayo de 1851 en Madrid, ante el notario Juan García La Madrid.

Presentaciones de Saint-Léon como violinista

Como hemos comentado, en Madrid, Saint-Léon también se presentó en diversas ocasiones como violinista, incluso se afirmó que tocaba este instrumento casi como el célebre violinista noruego Ole-Bull (*La Nación*, 30-IV-1851), conocido en la capital por sus representaciones ofrecidas en el Teatro del Circo en 1845 (Hormigón, 2017, p.124).

El primer concierto con participación de Saint-Léon se preparó para el 13 de abril en los salones del Teatro Real. Sin embargo, debido a la Semana Santa, se pospuso hasta el 2 de mayo. Este retraso pudo motivar que, el 15 de abril, Cerrito y su esposo ofrecieran "una elegante y concurrida reunión" en su casa de la calle Carretas, para oír tocar el violín a Saint-Léon, "cuya habilidad en este instrumento admiraron todos los concurrentes" (*La Nación*, 20-IV-1851).

Finalmente, en el concierto del 2 de mayo Saint-Léon interpretó: la *Gran fantasía para violín de Lucrezia Borgia*, compuesta e interpretada por él; *Una mañana en el campo*, burlesco imitativo para violín, compuesto y ejecutado por él; y el *Carnaval madrileño,* pieza compuesta para la ocasión interpretada por Bohrer y Saint-Léon (*Correo de los Teatros*, 4-V-1851). Varias de estas piezas se interpretaron en funciones posteriores. Tras el concierto, Vélaz de Medrano (*La España*, 18-V-1851) comentó en algo excepcional: que el público había "olvidado completamente al bailarín" porque Saint-Léon toca "con mucha expresión y tiene excelente estilo". Otro periódico aseguró que había "revolucionado al público de Madrid con su diabólico violín" y añadió que Saint-Léon tenía

> el particular talento de hacerse aplaudir con solo presentarse al público (…) y tocó verdaderamente de un modo asombroso, como saben hacerlo los grandes profesores, los artistas de genio. Él domina a su instrumento y los característicos, suaves o vibrantes sonidos que de este emanan dominan a los circunstantes, que aplauden con frenesí. *(Correo de los Teatros*, 4-V-1851)

Saint-Léon participó de nuevo junto a Bohrer en otro concierto celebrado en el Liceo Matritense. Estaba anunciado para el 29 de mayo, pero por indisposición de algunos artistas terminó realizándose el 3 de junio. Saint-Léon volvió a interpretar las piezas *Una mañana en el campo*, el *Carnaval madrileño,* la *Plegaria de Moisés* de Paganini y un *Cuarteto* de Spohr para dos violines, viola y violonchelo, junto con Mollberg, Amato y Bohrer *(Clamor Público,* 27-V-1851). Se dijo que Saint-Léon "fue aclamado, y (…) arrebató por su mucha habilidad y suma maestría" (*El Popular,* 4-VI-1851). Sin embargo, Barbieri escribió en *La Ilustración* (7-VI-1851) que, aunque el bailarín "lució sus relevantes dotes de violinista" durante el concierto, le aconsejaba que no volviera a tocar *Una mañana en el campo* "en público, (…) porque semejantes imitaciones, amén de ser poco decorosas, carecen de novedad (…)". Parece que el compositor le otorgó a Saint-Léon más mérito como intérprete del violín que como compositor.

Después de Madrid

Durante su estancia en Madrid las desavenencias entre Cerrito y Saint-Léon se hicieron evidentes, y ambos decidieron separarse. Según el *Correo de los Teatros* del 8 de junio de 1851, ambos dejaron Madrid ese mismo día. Saint-Léon comenzó sus contratos en París –primero en la Ópera y después en el Teatro Lírico (1853)– y posteriormente trabajó en Lisboa (1854-1856). Desde 1854 inició una relación personal con

la bailarina Louise Fleury –primera reina de willis de la producción inglesa de *Giselle* (1842) que bailó en la Ópera parisina entre 1843-1848– con quien vivió en Rusia entre 1859-1869 y fue su compañera hasta que él falleció en París en 1870.

Por su parte Cerrito, tras una breve temporada en Londres, volvió inesperadamente a Madrid. Después de su separación de Saint-Léon, o precisamente siendo su causa, Cerrito comenzó un conocido romance con el Marqués de Bedmar –que tenía "fama de rico, ocioso, concurrente asiduo a los casinos y a los teatros" (Burdiel, 2011, p.226)– con quien tuvo una hija en París en 1853 (Guest, 1974, p.139). Durante la inesperada temporada de ballet de 1851-1852 celebrada en el Teatro Real, se alternaron *Gisela* y *Stella*, la coreografía de Saint-Léon remontada ahora por la propia Cerrito cuando fue contratada de nuevo en diciembre de 1851.

En 1853 el público de Madrid volvió a oír hablar de Saint-Léon –a quien todavía recordaban con entusiasmo, según la *Gaceta de Madrid* (3-II-1853)– porque varios periódicos escribieron sobre el estreno de *Le lutin de la valée* en París, protagonizado por él mismo y la admirada Guy-Stéphan. Curiosamente, este ballet pudo verse en el Teatro de la Zarzuela –aunque en una versión realizada por Antonio Appiani titulada *El duende del valle*– durante la última visita de Guy a Madrid en 1858. Para estas funciones, la *Madrileña* fue sustituida por la *Granadina*, con música de Skoczdopole; el *Zapateado* fue bailado por Guy y seis parejas; y se añadió también una *Introducción española* a cargo de seis parejas (*Diario Oficial de Avisos*, 6-V-1858). Sin embargo, llama la atención que en la prensa no se hizo entonces ninguna referencia a que la coreografía original era del "recordado" Saint-Léon. Sí se comentó que el ballet había sido escenificado sin "aparato" pero "con esmero" (*La Iberia,* 7-V-1858) elogiando especialmente a Guy y a su *partenaire* Francis Merante. Y para Vélaz de Medrano (*La España Artística*, 10-V-1858) que alabó la actuación de Guy, el ballet como composición coreográfica "no tiene muchos lances, ni ofrecen tampoco gran novedad los bailables". Habría sido interesante conocer la opinión de los cronistas si hubieran podido ver la escenificación original de Saint-Léon.

Conclusiones

Saint-Léon trabajó en el Teatro Real de Madrid de marzo a junio de 1851. Durante esos meses llevó a escena dos de sus ballets completos, *El violín del diablo* –representado en once ocasiones (Turina, 1997, p.331)– y *Stella o las dos novias* –bailado en ocho ocasiones (Turina, 1997, pp.331-332)–, además de la danza española *La sal andaluza*, ejecutada junto a Cerrito. Pero su presencia escénica no se limitó a la coreografía, porque también destacó como violinista en dos conciertos y ofreció otro particular en su propia residencia.

Como hemos visto en el contrato de Saint-Léon, se comprometía a proporcionarle al Real las partituras de los ballets escenificados en el teatro. Este dato es importante, porque explicaría el por qué no se han localizado habitualmente en España partituras anotadas completas de ballets de la época. Los maestros de baile europeos solían viajar con sus propias partituras de montaje, materiales que, al terminar el contrato,

obviamente se llevaban. Algo similar pudo ocurrir con las piezas instrumentales que Saint-Léon compuso o arregló para los conciertos de Madrid.

Los materiales hemerográficos y de archivo nos han permitido estudiar el repertorio y la acogida que tuvieron en Madrid Cerrito y Saint-Léon. Si bien llama la atención que ninguno de los cronistas de la capital hizo referencia a la incipiente joroba del bailarín, defecto que se fue agudizando con los años, y que ya mencionó Charles Maurice en una crítica de 1847 (Guest, 1981, p.17).

En relación con las fuentes, una de las limitaciones encontradas es que no se conservan cartas de Saint-Léon del periodo madrileño, como existen de Lisboa y Rusia, materiales que fueron publicados por Guest en 1981, y que nos han permitido conocer sus pensamientos más íntimos sobre su etapa en aquellos países. Estos documentos, escritos en primera persona, tendrían un valor inestimable para conocer, por ejemplo, qué opinaba Saint-Léon del público de Madrid y de cómo habían recibido sus ballets; qué pensaba de la dirección del Real o de la confusión relacionada con el suceso de Palacio. Lo que sí hemos podido documentar, gracias al Archivo Nacional de Francia, es que Saint-Léon se tomó muy en serio los impagos sufridos por el teatro, emprendiendo las oportunas acciones legales en Madrid y en París.

Después de los resultados obtenidos podemos afirmar que, aunque artísticamente la estancia de Saint-Léon en Madrid fue bastante positiva, personalmente fue agridulce, ya que tuvo problemas para recibir su salario y su matrimonio terminó. Por otra parte, aunque la acogida de la pareja en la capital fue exitosa, se puso de manifiesto que, para los sucesivos empresarios del Teatro Real, el ballet se convirtió en algo meramente "decorativo" que mantuvieron en un segundo plano dotándolo, frecuentemente, de pocos recursos personales y materiales tan necesarios para escenificar espectáculos de calidad, justificando así el no programarlos.

Si Cerrito y Saint-Léon hubieran actuado unos años antes en el Teatro del Circo, cuando el ballet gozaba de todo su esplendor en Madrid, superando incluso a la ópera, la trascendencia de su desempeño posiblemente habría sido mayor y quizás se hubiera prolongado en el tiempo.

Nota

[1] Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación P. E. I+D+i *Tras los pasos de la Sílfide. Una historia de la daza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018093710AI00), financiado por (MCIU/AEI/ FEDER, UE).

Referencias Bibliográficas y Hemerográficas

Biografía de Artistas. La (sic) Fanny Cerrito-Saint Léon. (8-IV-1851). *El Heraldo.*

Burdiel, I. (2011). *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*. Taurus.

Crónica de Teatros. (25-IV-1851). *El Clamor Público.*

Diversiones Públicas. Teatro Real. (23-IV-1851). *Diario Oficial de Avisos de Madrid.*

Diversiones Públicas. Teatro Real. (25-IV-1851). *Diario Oficial de Avisos de Madrid.*

Diversiones Públicas. Teatro Real. (13-V-1851). *Diario Oficial de Avisos de Madrid.*

Diversiones Públicas. Teatro Real. (31-V-1851). *Diario Oficial de Avisos de Madrid.*

Diversiones Públicas. Teatro de la Zarzuela. (6-V-1858). *Diario Oficial de Avisos de Madrid.*

El violín del diablo. (3-IV-1851). *El Heraldo.*

Gacetilla. (19-IV-1851). *La Esperanza.*

Gacetilla de la Capital. (21-IV-1851). *El Heraldo.*

Gacetilla de la Capital. (14-V-1851). *El Heraldo.*

Gacetilla de la Capital. (31-V-1851). *El Heraldo.*

Gacetilla de la Capital. (3-IV-1851). *El Observador.*

Gacetilla de Teatros. (3-II-1853). *Gaceta de Madrid*.

Guest, I. (1974). *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*. Dance Books.

Guest, I. (1981). *Letters from a ballet master*. *The correspondence of Arthur Saint-Lèon*. Dance Books.

Hormigón, L. (2010). *Marius Petipa en España (1844-1847). Memorias y otros materiales*. Danzarte Ballet.

Hormigón, L. (2017). *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Asociación de Directores de Escena.

Madrid. (14-V-1851). *Mundo Nuevo*.

Músicos y Danzantes. (2-IV-1851). *Mundo Nuevo*.

Noticias Generales. (4-IV-1851). *La Época*.

Revista de Teatros. (24-III-1851). *El Enano.*

Crónica de la Capital. En *El Sueco* leemos lo siguiente. (20-IV-1851). *La Nación*.

Revista de Teatros. (23-IV-1851). *La Nación*.

Revista de Teatros. (30-IV-1851). *La Nación.*

Rosa. (7-V-1858). Teatros. *El Duende del valle*. *La Iberia*.

Saint-Léon, A. (1848). *Tartini il violinista*. Biblioteca Braidense, MUS0317809.

Saint-Léon, A. (1851). *El violín del diablo*. BNE, T/12002.

Saint-Léon, A. (1852). *La Sténochoréographie.* Brandus.

Saint-Léon, A. (1853). *Le lutin de la vallée.* Bayerische Staatstsbibliotek, L.2550

Teatro Real. (6-IV-1851). *Correo de los Teatros.*

Teatro Real. (11-V-1851). *Correo de los Teatros.*

Teatro Real/ Gran Concierto vocal e instrumental, por Mr. Maximiliano Bohrer. (4-V-1851). *Correo de los Teatros.*

Teatro Real. El baile *Stella o las dos novias*. (25-V-1851). *Correo de los Teatros.*

Teatro Real. Beneficio y despedida de la pareja Cerrito-Saint-Léon. (8-VI-1851). *Correo de los Teatros.*

Teatro Real. (9-VI-1851). *La Semana.*

Turina, J. (1997). *Historia del Teatro Real*. Alianza.

Torroba, F-J. (1-VI-1851). Variedades. *La Nación*

Variedades. (4-IV-1851). *La España*.

Variedades. Concierto de Mr. Maximiliano Bohrer. (4-VI-1851). *El Popular.*

Vélaz de Medrano, E. (18-V-1851). Revista Musical. Saint-Léon, violinista y bailarín. *Stella*, baile nuevo en cuatro cuadros. *La España*.

Vélaz de Medrano, E. (10-V-1858). Crítica Teatral, *La España Artística*.

Historia del Pueblo Rom a través del Baile Flamenco Teatralizado de Mario Maya: ¡Ay, Jondo!

History of the Gypsy People through the Theatralized Flamenco Dance by Mario Maya: ¡Ay, Jondo!

Dra. María Cabrera Fructuoso

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

En el siguiente artículo proponemos el análisis de dos fenómenos ligados desde su gestación como arte, el pueblo rom y el flamenco. Abarcaremos la situación y la problemática de este colectivo desde su llegada a España tomando para ello la visión del artista Mario Maya a través de sus obras teatralizadas, centrándonos en concreto en su producción ¡Ay, Jondo!

Palabras clave: Mario Maya; pueblo rom; teatralización; baile flamenco.

Abstract

The following article proposes the analysis of two phenomena which have been strongly connected from their beginnings, considering this union as an art: Gypsy people and flamenco. It will cover the situation and the problems of this group since their arrival to Spain trough Mario Maya's point of view and his theatrical works, focusing on his production ¡Ay, Jondo!

Keywords: Mario Maya; gypsy people; theatralization; flamenco dance.

Introducción

Flamenco y pueblo rom, dos conceptos unidos desde antes de la gestación de este como Arte. Conceptos que abarcaremos a través de una metodología cualitativa, partiendo de información sustraída de libros específicos, artículos, entrevistas, fotografías y documentos en formato audiovisual.

Ya en los antecedentes expresivos del flamenco encontramos diferentes teorías, como: las bailarinas de Cádiz, - defendida por Hipólito Rossy en su *Teoría del Cante Jondo* (1998)-, la influencia bizantina, - defendida por Joaquín Turina y Manuel de Falla e influenciados por Felip Pedrell-, la muslimūn, -encontrando a "Medina Azara" con su artículo "El cante jondo y cantos sinagogales" (1930) para la *Revista de Occidente* como máximo representante-, la judía, -destacando la presencia de Blas Infante-, la gitana – con Antonio Mairena-, la india – pues gracias a investigaciones antropológicas y lingüísticas se ha podido saber que el origen de los roma se encuentra de la región Norte de la India, entre la India y Pakistán, cerca de las orillas del Shind o Indo,

probablemente Rajastán-, además de la teoría andalucista, que aglutina las mencionadas gracias al contacto que tuvieron con la geografía andaluza, siendo claves en el desarrollo y gestación de este arte a partir de finales del XVIII y comienzos del XIX, quedando definido a mediados del XIX. Sin olvidar la importancia de la materia prima que supone la cultura española y, en concreto, la andaluza.

Y es que, desde la legendaria Tartessos, Andalucía fue un lugar de confluencia y encuentro de diversas culturas donde, además de ocupar parte de la geografía española, trajeron sus costumbres artísticas y musicales, teniendo lugar un intercambio cultural. Surge así una memoria colectiva, cultural y social de un pueblo que conforma todo ese entramado. Como expresa Félix Grande de "lo decisivo fue la mezcla, y esa sólo se produjo en Andalucía" (Grande en Bäcker, 2005, p.109). Sin olvidar la importancia en el desarrollo y evolución de este arte lugares como Barcelona, Madrid y París.

No obstante, también hay que resaltar la existencia de los argumentos romántico-marxistas, corriente surgida tras la publicación en 1976 de *Teoría Romántica del Cante Flamenco* de Luis Lavaur, que es recogida por autores como Gerhard Steingress, William Washabaugh o Guillermo Castro. En ella se afirmaba que el Flamenco es resultado de la modernidad, de los gustos de los burgueses y de una estética gitanista, encontrando su origen en las tabernas y la ópera italiana. Además de la importancia del contexto social en el que gesta, tomando así al andaluz y al gitano de escasos recursos.

Steingress expresa, por su parte, que el flamenco surge de la hibridación transcultural[1], resultado de la fusión entre elementos artísticos de perfiles sociales, culturales, étnicos y regionales diversos, unido a la cultura urbana moderna de masas. De esta forma el flamenco aparece como producto de una amplia re-elaboración de tradiciones culturales, originadas a partir de una concepción artística nueva ligada, en parte, a la moda del gitanismo (Steingress, 2005).

Pero incluso en esta última teoría, vemos la importancia del fenómeno del agitanamiento en la elaboración de este arte, debido en gran parte por la visión exótica que se crea en torno a ellos. Sin embargo, es significativa la presencia del pueblo rom, pues si no hubieran llegado a España seguramente no se hablaría de agitanamiento y, por ende, en el extranjero no se tendría la misma visión de España.

Por tanto, las posibles influencias culturales recibidas en el posterior fenómeno artístico conocido como Flamenco se tratan de un tema un tanto controvertido, en el que no existe una única teoría como cierta, pues cada uno de los cuales plantea, a su vez, cuestiones y problemáticas a afrontar. Probablemente porque no sólo una es la verdadera. No obstante, es indiscutible su naturaleza y origen español y, de ahí, ha sido y es exportado por diferentes partes de la geografía. Pero esto no quiere decir que sea ajeno a su contexto. De manera que hay culturas que han podido tener una mayor o menor influencia en el proceso de gestación, como ocurre con el caso del pueblo rom, que continúa siendo protagonista, cantando, bailando y tocando,

desde sus inicios hasta la actualidad, esto es, pasando por los diferentes espacios y contextos en los que se ha venido interpretando, -desde 1800 con los bailes del candil, cafés cantantes, peñas, tablaos y, por supuesto, en los escenarios de la etapa conocida como la teatralización-, trabajando "payos" y "gitanos" de la mano.

Historia del Pueblo Rom

El pueblo rom, un colectivo peculiar y particular, que posee sus propias tradiciones y leyes a las que son fieles. Su origen es un tanto incierto, no obstante, como hemos mencionado, hay estudios que lo sitúan en la región Norte de la India (aunque durante un tiempo se pensaba que venían de Egipto), y vagando de ciudad en ciudad, van llevándose consigo aportes de los sitios por los que transitaban. Es un pueblo ligado al nomadismo, "gentes sin patria y sin religión" (Munster en Infante, 2010, p.173).

Sin embargo, se desconoce los motivos iniciales que los llevó a comenzar una diáspora. Según Félix Grande (1987), fue provocado en torno a 1200 a.C. por las invasiones arrianas de la India. Pero sí se tiene conocimiento de que en torno al siglo XI iniciaron su viaje a Occidente, pasando por Persia y Asia Menor. Allí hubieron de separarse. Su aparición en Europa sería a principios del siglo XV y en la Península Ibérica en 1425, como prueba la autorización de Alfonso V de Aragón.

Además, el historiador François J. de Vaux (1984) expresa que, al coincidir con peregrinos cristianos camino a Tierra Santa, se hicieron pasar por transeúntes. Continúa, este mismo autor, que el conde Antonio Gagino de Egipto Menor, forma que tenían para denominar a sus jefes, llegó a Dinamarca en 1501 y, gracias a la recomendación del rey Jacobo IV de Escocia, llegó a Suecia en 1512. Y comenta que en ese mismo año ya se podía encontrar por Rusia que llegaron a Polonia, Ucrania y, finalmente, Siberia en 1721.

De esta forma, según por donde iban pasando, las gentes de este pueblo nómada han ido recibido numerosas denominaciones: *zincalós*, *ciganos*, *egiptiens*, *spakaring*, *tsiganis*, *zingari*, cigany, *sinti*, frenganis, *bohemiens* -en Francia posteriormente utilizado para referirse a una clase de artistas que no tenían por qué ser rom, pero que vivían al margen de la sociedad (Bäcker, 2008)-, *gypsies*, romaníes, kalés, gitanos, surgiendo el término "roma" a partir de los años setenta, en parte, debido al incremento de autoconsciencia como cultura y como colectivo generalmente en países de Europa.

Así, la lengua romaní posee numerosas variantes debido a la incorporación de términos de otras lenguas (para-romaníes), como es el caso del caló, fruto del contacto con el castellano. En este, Manuel Martínez (2000) afirma que se pueden encontrar términos de origen árabe, debido al contacto que existió entre el colectivo muslimūn y gitano ya que, durante la Inquisición, en ocasiones, los muslimūn se hacían pasar por gitanos[2] debido a la menor presión ejercida sobre estos. Aunque hay que aclarar que los hallazgos encontrados en este sentido son pocos hasta el momento, debido a la marginalidad de estos colectivos, la clandestinidad, viéndose incluso en la necesidad de cambiar su propia identidad para evitar la expulsión,

como afirma Elena Pezzi (1991).

No obstante, no se puede afirmar con rotundidad ese trasvase muslimūn, pero sí la inclusión de elementos culturales diferentes por parte del pueblo rom (Martínez, 2000). Y es que, en celebraciones religiosas, como el Corpus, los muslimūn pronto tuvieron su presencia, cantando y bailando. Pero a raíz de ser duramente perseguidos, fueron sustituidos por el pueblo rom, quienes continuaron con sus funciones manteniendo su contenido. Y a mitad del siglo XVI ya era habitual su presencia.

Aunque ya desde su entrada a Europa se los conocía por sus actuaciones para la aristocracia europea, como es el caso en 1469 en la corte del duque de Ferrara o en 1489 en la corte húngara. Sin embargo, a pesar de ese privilegio inicial, pronto tendría lugar negación y marginación del pueblo rom, vinculada a sus prácticas artísticas, la prostitución o la adivinación. E igualmente ocurriría en España, donde comenzaron con buenas relaciones, como muestran los salvoconductos, pero pronto se vería truncada con la Pragmática de 1499[3] y sucesivas modificaciones de esta u otras. Ejemplo de esto lo vemos en la de 1539; en 1633 por Felipe IV[4]; en 1695 donde incluso se les prohíbe salir de sus residencias, excepto para cultivar los campos, e impone la pena de muerte a los que lleven armas; en 1717 o 1746 donde se establecía que una familia gitana estaba compuesta por un máximo de cien personas, distribuidas por calle o barrio, para que permanecieran aisladas; y durante el reinado de Fernando VI, en 1749 tuvo lugar la Gran Redada sobre estos.

Pero en 1812 con la primera Constitución Española su situación se fue regularizando, implicando un cambio a nivel jurídico, ya que se establece que cualquier persona nacida en el país tendrá nacionalidad española. No obstante, continuaron siendo tratados como diferentes. Muestra de ello lo encontramos en el Código Penal español, el 4 de agosto de 1933, con la ley conocida como la de "Vagos y Maleantes", aunque no va exclusivamente contra los gitanos; o durante la dictadura española, como se puede ver en el Reglamento especial de la Guardia Civil de 1943[5], momento en el que fueron más atacados, debido en parte por la imagen que el régimen deseaba mostrar del flamenco, eliminando todo lo gitano y españolizándolo. Pues, a pesar de que en el proceso de configuración del flamenco hay que destacar la importancia de "lo español" y por ende "lo andaluz", como expresó Federico García Lorca:

> Se trata de un canto puramente andaluz, que ya existía en germen en esta región. . . Y estas gentes, llegando a nuestra Andalucía unieron los viejísimos elementos nativos con el viejísimo que ellos traían y dieron las definitivas formas a lo que hoy llamamos cante jondo (García Lorca, 1922, p.2-5).

El Baile Flamenco Teatralizado

Una vez contextualizada la presencia, implicación e importancia del pueblo rom en el flamenco, vemos que este arte ha ido modificándose, profesionalizándose y evolucionando gracias a los artistas que lo iban interpretando, sin olvidar la importancia del espacio y contexto en el que se desarrollaba. Por tanto, tras la etapa del "café cantante" (1846-1936), surge el período conocido como "ópera flamenca"[6] (1920-1955).

Esta etapa implicaría cambios en los espacios de representación (las plazas de toros y teatros) que, a su vez, trajo consigo modificaciones en cuanto a orquestación e instrumentos, la guitarra obtiene un protagonismo como solista, aparece una tendencia en favor de cantes más ligeros (cantiñas, fandangos, cantes de ida y vuelta, mezclas con la copla), surgen las compañías de variedades.

Por lo que, a pesar de las numerosas críticas que ha recibido esta época, el flamenco ganó audiencia y esto provocó que el régimen franquista se sirviera del flamenco como elemento que genera cohesión nacional, aportando una identidad propia, que implicaba, asimismo, un recurso económico importante.

Además, es en este momento cuando se empiezan a crear espectáculos influenciados por la aparición de los Ballets Russes de Diaghilev en España, partiendo del concepto de "obra de arte total", gracias también al contacto con numerosos con artistas españoles.

Aquí resulta fundamental resaltar la importancia que tuvo la generación del 27 y su relación con las bailarinas/bailaoras del momento, así como su implicación en el desarrollo de espectáculos, promoción y preservación del flamenco, llevando acabo iniciativas como el Concurso de Cante Jondo 1922, organizado por F. García Lorca, Manuel de Falla e Ignacio Zuloaga, que tuvo una gran acogida por parte de artistas nacionales e internacionales de diferentes gremios, aportando un modelo de concurso que sería utilizado posteriormente.

Por tanto, sería de 1847-1915 cuando surgiría el período de lo profesional a lo escénico con el estreno de *El Amor Brujo* de Pastora Imperio bajo el subtítulo de *Gitanerías* en el Teatro Lara, en esta última fecha, con música de Manuel de Falla, escenografía de Néstor de la Torre y libreto de María Lejárraga, aunque aparece firmado por su marido Gregorio Martínez Sierra. Obra clave del repertorio español y de la que serían realizadas numerosas versiones posteriores (Antonia Mercé en 1925, Encarnación López en 1933, Laura de Santelmo en 1933, Carmen Amaya en 1942, Mariemma en 1947, Antonio Ruiz en 1955, Antonio Gades en 1962, Mario Maya en 1986, Ángel Rojas y Carlos Rodríguez con Lola Greco y Antonio Canales en 2013 y, la más actual, de Israel Galván en 2019).

Surgen, así, los ballets flamencos modificando el tratamiento que se le daba al baile, ya que implicó un nuevo estilo de espectáculo y de composición musical, donde se interpretaban palos flamencos, pero también música clásica española para una danza estilizada, sustituyendo la guitarra por la orquesta, en ocasiones. Se introdujeron nuevos elementos: argumentos, libretos, escenografías, vestuario, iluminación, elementos técnicos... Se reclama la asistencia de un público culto. Aparece la estilización en el baile flamenco, debido a la formación en danza clásica, -posteriormente con la danza contemporánea, jazz o danza butoh-, la sistematización de las posiciones y pasos de baile, donde para trabajar la precisión de los movimientos se vuelven esenciales los ensayos, y todo esto provoca una sustitución de la figura del bailaor en favor de la del bailarín. Así como la figura del artista-empresario.

De forma que, hubo una preferencia de los trabajos colectivos frente a los individuales (contrario al momento actual, salvo excepciones), donde debido a las características intrínsecas de este baile fue perdiendo, en parte, su esencia, espontaneidad y carácter intimista, con la aparición de figuras como el coreógrafo y la jerarquización de la compañía (cuerpo de baile y solistas).

No obstante, hay que decir que para el baile flamenco se trató de un momento especialmente creativo, donde se coreografiaron bailes que anteriormente eran exclusivamente para ser cantados, como la seguiriya por Vicente Escudero, - a la que Pilar López introduciría los palillos-, o el martinete por Antonio Ruiz. De esta manera, fue surgiendo la Teatralización, donde la danza española y sus diferentes disciplinas evolucionaron, renovaron, profesionalizaron e, incluso, intelectualizaron, dignificando este Arte dentro y fuera de España.

Asimismo, en esta etapa encontraríamos tres períodos diferenciados: los comienzos, encontrando personalidades como Pastora Imperio, Antonia Mercé, Encarnación López, Carmen Amaya o Vicente Escudero, artistas que se involucraron con la Danza Española y el Flamenco dignificándolos a nivel nacional e internacional; una segunda etapa en la década de los setenta, donde se produce una evolución, afianzamiento e innovación en el concepto de espectáculo, cuyo nexo de unión entre ambas generaciones sería Pilar López. Aquí encontramos a artistas como Antonio Gades, Antonio Ruiz, Mario Maya, "el Güito", Merche Esmeralda, Manuela Carrasco o José Granero; y, por último, la etapa actual con artistas como María Pagés, Sara Baras, Eva Yerbabuena, Olga Pericet, Manuel Liñán, entre otros. Además, es en este momento cuando el fenómeno de hibridación[7] aparece con más fuerza en la música, baile y conceptos de espectáculos, llegando a aparecer la nueva categoría de Baile Flamenco Contemporáneo con artistas vanguardistas y transgresores (Belén Maya, Israel Galván, Andrés Marín o Rocío Molina) (Cabrera, 2019).

Mario Maya

Centrándonos en el artista Mario Maya (Córdoba, 1937 – Sevilla, 2008), tomamos esa memoria artística de la generación anterior, nutrida y retroalimentada con la generación del 27.

Desde que Mario Maya saliera de las cuevas del Sacromonte bailando para turistas, comenzó su carrera en la capital en 1955 trabajando en diferentes tablaos y salas de fiesta. Aunque es durante su etapa en el ballet de Pilar López (1956-1958) cuando comprendió realmente lo que implicaba el oficio del bailaor/artista, entregándose sin escatimar esfuerzo y sacrificio. Pilar lo consideraba "muy buen bailaor. Muy creativo. Genio, mucha gracia, mucho estilo" (López en Álvarez, 1998, p.359).

Tras esta etapa, iniciará otra por tablaos y festivales junto a "la Chunga", su pareja de baile, con María Baena y posteriormente con Carmen Mora.

Pero es un artista de ideas claras, al que le aterra la falta de disciplina o la posibilidad de quedarse estancando. "Ha habido bailaores muy buenos que a los 25 o 30 años ya estaban acabados porque no han adquirido una preparación anterior. Yo, desde hace mucho tiempo, traté de combatir eso" (Maya en Álvarez,

1998, p.362). Por lo que, de esta inquietud, tras su estancia en Nueva York en 1965 y al rodearse del círculo de artistas intelectuales de distintas disciplinas artísticas, nació la idea de crear un drama flamenco, donde exista una narrativa, una coherencia. Esto supuso realmente un cambio en su visión del concepto de espectáculo, interpretado a través de su baile, que destaca por:

> La quietud de sus caderas destaca como detalle de exigencia de pureza y disciplina, como principio estético. La armonía de sus pies y sus manos llega al perfecto equilibrio formal, porque tiene más inteligencia que corazón. Su giro de muñeca de dentro afuera y con los dedos juntos, su molinete de brazos, su silueta de gran vivacidad comunicativa, su dinámica más visual que sonoro, sus desplantes de perfil característicos (Gómez en Álvarez, 1998, p.360).

A su regreso, crea el grupo Trío Madrid junto a Carmen Mora y "el Güito" obteniendo numerosos éxitos.

Pero en 1974, tras un período de reflexión, crea la obra *Ceremonial,* escrita por el poeta Juan de Loxa, acompañado por Antonia Martínez y "el Güito". Esta fue su primer intento de obra teatral flamenca. Le sigue un año después *Camelamos naquerar* (*Queremos hablar*), obra del poeta José Heredia Maya. Evolucionando sobre la temática, Maya quería concienciar sobre los problemas a los que se enfrentan los gitanos. Un *leitmotiv* en sus obras.

> Esto ha sido una cosa que ha tenido su importancia, como experiencia muy enriquecedora que me ha puesto en una postura que he tenido que ir superándome cada día y adquirir nuevos conocimientos y a tener una conciencia socio-política que yo no tenía, porque, en realidad, los flamencos no suelen tener conciencia socio-política. Cantan porque cantan, tocan porque tocan y bailan porque bailan. Si el artista no tiene esta conciencia es un ser amorfo (Maya en Álvarez, 1998, p.360).

En esta línea continúa en 1977 con ¡Ay, Jondo![8], gracias a Juan de Loxa. En 1983 creó *El Amargo*, inspirada en F. García Lorca. En 1987 llevó a cabo su versión de *El Amor Brujo* para el Festival de Venecia, donde le encargaron el montaje *Tiempo, Amor y Muerte* (1988). Y le siguen obras como *Tres movimientos flamencos* (1990), *Requiem* (1994), *Los flamencos cantan y bailan a Lorca* (1997) y *La mar de flamenco de Cádiz a Cuba* (1998).

***¡Ay, Jondo!* de Mario Maya. La Historia de un Pueblo**

Mario Maya, acompañado del baile de Carmen Mora, los cantaores Antonio Cuevas "el Piki" y Miguel López, los guitarristas Ángel y Paco Cortés, los coros de Concha Camacho y Antonia G. Amaya, crea una obra donde todos los elementos están dotados de una gran significación.

En la muestra grabada para TVE, se ve cómo la escenografía, en un inicio contextualizada en el campo, con elementos como la paja, los canastos, el olivo o las horcas potencian la dramatización de los personajes, gitanos que trabajan, que sufren "desde Isabel la católica y al último dictador…" (letra); y con una segunda parte, donde la escenografía cambia, se trasladan a la ciudad, con pintadas como "gitanos si/no", "libertad".

Su misión es dar a conocer cuál es y ha sido la situación de este colectivo, su dolor.

A través de la combinación de letras y textos recitados de Loxa, de una música de gran nivel, con riqueza de matices, donde cada golpe, cada planta tiene un significado, como cuando Mario Maya se encuentra atado de los brazos, donde intenta huir hasta que desiste y cae al suelo, "gitano, tú pides libertad conmigo" (texto), creando tensión, angustia, desazón con sus zapateados; o cuando llama con las palmas al resto de compañeros hasta que se unen a él.

Todos los movimientos acompañan al discurso narrativo, donde el conjunto de los artistas son actores que participan activamente. Así, al grito de "más de 40 tempestades, a sangre y fuego las señales de cárcel, orca y alambradas" comienza el taranto interpretado por Carmen Mora, al que se une Mario Maya, acompañando sus movimientos. Y finalmente, da lugar a las alegrías interpretadas ya "en la ciudad", donde vemos el texto que sirve de introducción a Maya: "que no me acusen a mí que no quiero trabajar, ni como a un mulo me dejan, que yo me gane mi jornal".

Durante la obra llena de dramatismo, vemos a los bailaores interpretando su baile con gran elegancia, fuerza controlada, sensibilidad, con el movimiento de brazos eterno de Mora o con el movimiento de caderas, la gracia y la gran sensibilidad musical y rítmica de Maya. Concluye con un grito de amor, libertad y necesidad de cambio: "siempre canto a Andalucía, y lo que quea por cantar… así la historia dormida".

Conclusiones

Para concluir, es necesario recalcar la innegable implicación del pueblo rom en el proceso de gestación y evolución del flamenco, como se puede ver en sus diferentes etapas de evolución. Aunque habría que seguir investigando para poder concretar en qué medida ha resultado fundamental su aportación en los antecedentes expresivos y los orígenes.

No obstante, el arte y la danza, en concreto, hablan. Esto es, que se encuentran determinados socialmente, en parte, porque surgen, se manifiestan y desarrollan en la sociedad, participando de manera activa gracias a su capacidad semántica, cognitiva y de creación de elementos que posee.

En este proceso, hay que recalcar el valor del cuerpo como transmisión de valores, así como de reivindicación de los mismos. De manera que aparece Mario Maya a través de su baile, configurando un espectáculo en el que nos habla de esa necesidad de libertad del pueblo rom, de la reivindicación de sus derechos como seres humanos, como pueblo, como colectivo. Una obra llena de elementos deícticos donde las letras, el cuerpo, los movimientos, las acciones, la escenografía, el vestuario habla. Donde todos los intérpretes son actores inmersos en la narrativa. Son transmisores de la defensa a un pueblo que ha sufrido y que sufre ataques simplemente por su condición. Esa es la necesidad de expresión de Mario Maya. Ese es su sentido, inspiración y aporte.

Maya es un magnifico transmisor de esa cultura gitana, donde a través de la interrelación de las artes, del enriquecimiento cultural, lleva a cabo una evolución del concepto de espectáculo narrativo flamenco en el ámbito teatral, iniciado por la generación anterior de maestros. Culminando con obras como *¡Ay, Jondo!*, donde se puede ver claramente la evolución del artista como creador.

Asimismo, su modelo de baile y de espectáculos sirvió de inspiración y de modelo a las generaciones posteriores, como se puede ver en Eva Yerbabuena o María Pagés. Además de tomar su discurso sobre el pueblo rom, su dolor y su forma de vida por parte de artistas como Belén Maya en *Romnia*[9], Israel Galván en *Lo Real / Le Réel / The Real*[10] o en *Dju-Dju*[11] de Isabel Bayón, dirigida por Galván. Todos estos espectáculos toman como protagonista al pueblo rom, interpretándolo de una forma más cómica, más dramática, centrándose en el papel de la mujer, en las supersticiones o en su exterminio, samudaripen.

Por tanto, como manifestó Karl Marx, la producción del arte crea materiales para la necesidad, y viceversa. Va más allá, debido a su capacidad expresiva, provocando una reflexión sobre la coetaneidad. Su naturaleza es la expresión y manifestación completa del ser.

Notas

[1] Entendemos por hibridación transcultural al proceso que aglutina lo estético y lo socio-cultural, encontrándose supeditado al mercado, y entendido como un organismo socio-económico, donde gracias a la confluencia e intercambio entre culturas, lo local y lo tradicional se ve actualizado, renovado y modificado (Steingress, 2004).

[2] En su día, Sancho de Moncada declaró que no todos los que decían ser roma lo eran, "enjambres de zánganos, y hombres ateos, y sin ley, ni religión alguna. Españoles que han introducido esta vida, o secta del Gitanismo" (Sancho en-Martínez, 2000, p.97). Asimismo, el Padre de Santispiritus en 1610 manifestó la "presunción que muchos de los que andan como gitanos son moriscos" (A.G.S Estado, legajo 4126, n. 11 en Martínez, 2000, p.97). Sin embargo, muchos autores han querido rectificar su posición en este asunto debido a la falta de documentación y rotundidad en los argumentos. No obstante, hay excepciones.

[3] Pragmática de 1499:

> Los egipcianos y caldereros extranjeros, durante los sesenta días siguientes al Pregón, toman asiento en los lugares y sirvan a señores que les de lo que hubiere menester y no vaguen juntos por los reinos: o que al cabo de sesenta días salgan de España. So pena de cien azotes y destierro la primera vez y que les corten las orejas y los tomen a desterrar la segunda vez que fueren hallados (Pragmática en Infante, 2010, p.53).

[4] Con la pragmática de 1633, Felipe IV pretende eliminar cualquier rasgo distintivo del pueblo rom, "ni en danzas, ni en otro acto alguno se permita acción ni representación, traje ni nombre de gitanos" (Leblon, 1994, p.110). Además, también se les prohíbe que se reúnan, que desempeñen sus oficios tradicionales e incluso se les impide

utilizar el término “gitano”.

[5] Reglamento especial de la Guardia Civil (1943):

> Artículo 4.
>
> Se vigilará escrupulosamente a los gitanos, cuidando mucho de reconocer todos los documentos que tengan, observar sus trajes, averiguar su modo de vivir y cuanto conduzca a formar una idea exacta de sus movimientos y ocupaciones, indagando el punto al que se dirigen en sus viajes y el objeto de ellos.
>
> Artículo 5.
>
> Como esta clase de gente no tiene por lo general residencia fija, se traslada con frecuencia de un punto a otro en que sean desconocidos, conviene tomar de ellos todas las noticias necesarias para impedir que cometan robos de caballerías o de otra especie (Reglamento de la Guardia Civil en Cabanes, 1996, p.91).

[6] Ópera flamenca. Nombre recibido debido a una disposición tributaria en la que el conjunto de los espectáculos públicos abonaba un 10 por ciento, a diferencia de la ópera que era únicamente un 3 por ciento.

[7] Néstor García considera hibridación a los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2003, p.3), pudiendo ser fruto del potencial creativo del individuo y, a veces, con la intención de “reconvertir un patrimonio”.

Asimismo, en el contexto artístico, como expresa Steingress, hay que diferenciar diferentes fases o niveles de hibridación. Encontramos un primer estadio, la mezcla, que sería cuando se combinan simplemente unas secuencias musicales pertenecientes a distintos estilos. Luego estaría el pastiche o “arte de imitación”, que se trataría ya de una reformulación del estilo a partir de distintos medios. El bricolaje o “arte de improvisación”, cuando se introduce un material diferente a un estilo musical concreto, como un elemento “libre”. La fusión o arte de sintetizar. Y, por último, la hibridación o arte de creación de un estilo completamente nuevo (Steingress, 2004).

[8] Carteles de *¡Ay, Jondo!* de Mario Maya en http://www.juandeloxa.com/item/92/Ay-Jondo!/ y http://www.juandeloxa.com/item/357/Cartel-de-Eduardo-Arroyo-para-%22Ay,-Jondo%22/.

[9] Fotografías de *Romnia* de Belén Maya en http://belenmaya.com/?p=1638.

[10] Fotografías de *Lo Real / Le Réel / The Real* de Israel Galván, realizadas por Javier del Real en http://www.anegro.net/index.php/israel-galvan/lo-real.

[11] Fotografías de *Dju-Dju* de Isabel Bayón en http://www.isabelbayon.es/?page_id=2892.

Referencias bibliográficas

Álvarez Caballero, Á. (1998). *El Baile flamenco.* Alianza Editorial.

Bäcker, R. (2005). Lo decisivo fue la mezcla: y esa mezcla sólo ocurrió en Andalucía. Algunas reflexiones acerca de la identidad andaluza en el discurso flamencológico. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 1 (21), 109-120.

Bäcker, R. (2008). "El flamenco y los nacionalismos: una enciclopedia semiótica y su uso ideológico en el siglo XX". *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social*, 1-18.

Cabanes Hernández, J.; Vera García, L.; Bertomeu Martínez, M. I. (1996). Gitanos: historia de una migración. *Cuadernos de Trabajo Social,* 4, 87-97. https://alternativasts.ua.es/article/view/1996-n4-gitanos-historia-de-una-migracion.

Cabrera Fructuoso, M. (2019). *Baile flamenco: hibridación hasta la actualidad. Mercado, enseñanza y nuevas necesidades expresivas.* [Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos].

García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 7.

García Lorca, F. (1922). Conferencia de Federico García Lorca sobre El Cante Jondo. *Noticiero Granadino.* https://archive.org/details/FEDERICO_GARCIA_LORCA-EL_CANTE_JONDO-1922/page/n3/mode/2up/search/errantes.

Infante, B. (2010). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo (1929- 1933).* Editorial Junta de Andalucía. Consejería de la Cultura.

Lavaur, L. (1976). *Teoría Romántica del Cante Flamenco*. Editora Nacional, D.L.

Leblon, B. (1994). *Gitanos y flamenco.* Colección Interface editorial.

Martínez Martínez, M. (2000). Gitanos y moriscos: una relación a considerar. En Martínez San Pedro, María D. (coord.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*. (89-99). Instituto de Estudios Almerienses. https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=12106.

Ríos Ruiz, M. (2002). *El Gran Libro del Flamenco.* Volumen II. Calambur Editorial.

Steingress, G. (2004). La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos historicosociológicos, analíticos y comparativos). *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8. https://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos.

Steingress, G. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Signatura ediciones de Andalucía.

La Utilización del Mito en el Argumento del Ballet Giselle

The Use of Myth in the Plot of the Ballet Giselle

Dr. Ioshinobu Navarro Sanler

Departamento de Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes.

Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad Rey Juan Carlos.

Resumen

Junto a la danza, los mitos, han estado presentes en el desarrollo de la humanidad desde sus comienzos, como medio para explicar la cosmovisión del mundo, dando explicación a acontecimientos extraordinarios, generando enseñanzas para las siguientes generaciones a través del proceso de aculturación, donde se crean las identidades culturales. Es por ello por lo que, no es extraño que encontremos en los argumentos y libretos de las obras danzadas inspiración en mitos establecidos en la comprensión de nuestra sociedad. Mitos y leyendas permiten descubrir los mundos imaginarios y reales de las culturas fundacionales, propiciando el respeto y el conocimiento del patrimonio común que heredamos, perteneciente a todas las culturas de la diversidad humana, estos evolucionan y acompañan al hombre aportando enseñanzas y experiencias, convirtiéndose en un elemento de inspiración que vemos reflejados en las más diversas formas de arte.*Palabras claves*: mito, argumento, ballet, romanticismo.

Palabras claves: mito, argumento, ballet, romanticismo.

Abstract

Along with dance, myths have been present in the development of humanity since its inception, as a means of explaining the worldview of the world, giving explanation to extraordinary events, generating teachings for subsequent generations through the process of acculturation, where cultural identities are created. That is why, it is not strange that we find in the arguments and librettos of the danced works inspiration in myths established in the understanding of our society. Myths and legends allow discovering the imaginary and real worlds of the founding cultures, promoting respect and knowledge of the common heritage that we inherit,

belonging to all cultures of human diversity, these evolve and accompany man, providing teachings and experiences, becoming an element of inspiration that we see reflected in the most diverse forms of art.
Keywords: myth, plot, ballet, romanticism.

La preservación de la danza clásica en nuestros días es un hecho que tenemos asumido como un proceso natural que se enmarca en la tradición de la danza académica. La representación de las obras del repertorio romántico-clásico tradicional es la muestra de parte de esta preservación, que se mantiene viva gracias a su continua representación y al atractivo que resulta para las nuevas generaciones de coreógrafos, que vuelven la vista a la tradición y las revisan utilizando sus libretos y argumentos para llevar a escena el mito visto desde una perspectiva enmarcada en un discurso iconográfico más cercano a la sociedad de su tiempo. Piezas como *Giselle, El lago de los cisnes, o El Cascanueces* se han mantenido de una forma u otra dentro de las puestas en escena del repertorio activo de las más importantes compañías de ballet del mundo, pero estas obras además son la muestra de la configuración profesional de estos conjuntos de danza, sin dejar de lado las nuevas creaciones coreográficas, que antes mencionamos, que si bien difieren en las inquietudes de sus creadores; en la cosmovisión del mundo a través de los tiempos y en cuanto a la exploración del cuerpo, tomando la técnica como lenguaje universal para llevar las ideas al lenguaje coreográfico, que hace efectiva la relación con el público a través del meta-relato iconográfico, en el que el espectador se siente reflejado e identificado.

Nuestra investigación se centra en el argumento de *Giselle*, como obra cumbre del Romanticismo, teniendo como Objetivo Principal plantear la relación entre el mito, como elemento de inspiración, la literatura, y el desarrollo del argumento de la obra de danza. Para responder a este, se definen los siguientes Objetivos Específicos; definir el Romanticismo como movimiento cultural, identificar las particularidades que plantea Theophile Gautier para el movimiento romántico francés, definir como la vinculación entre el mito y la literatura se ve reflejada en el argumento del ballet *Giselle*.

El estudio será desarrollado a través de una Metodología cualitativa, utilizando como Métodos de investigación; el histórico-lógico, y el análisis documental, para establecer la relación transversal – interdisciplinar, que se genera en el proceso de creación de la obra.

Dentro de las fórmulas que podemos encontrar para estas revisiones a los argumentos clásicos podemos diferenciar dos grupos principales, que son primero aquellos que mantienen el lenguaje técnico y la visión clásica cambiando detalles coreográficos o de producción, adaptándolos a las tecnologías disponibles en la actualidad, tal como se hiciera en el Romanticismo y el Clasicismo y un segundo grupo que toma el argumento como justificación para realizar una nueva coreografía para contar una historia totalmente renovada y que dista de este ideal romántico del siglo XIX.

Sin embargo, algo que vemos a través de los tiempos es la utilización de los mitos y leyendas que sacan a la luz estos libretos para crear el contexto propicio para sustentar el discurso dramático en estas obras coreográficas. Estos mitos y leyendas que son fundamentales para la dramaturgia dentro del Romanticismo en la danza provienen de los principios del movimiento romántico surgido en Alemania e Inglaterra, y que inicialmente vemos en la literatura, sobre todo en la poesía, y que son fácilmente asumidos por el Romanticismo en la danza a partir de 1831-1832, en obras como la escena del ballet de las monjas de *Robert, le diable* de Meyerbeer, y en *La Sílfide* obras coreografiadas por Filippo Taglioni y que marcan un hito trascendental en el desarrollo de la danza espectacular.

Estas dos piezas, resultan una total innovación tanto estética como técnica dentro del ballet, ya que comienza, según encontramos en los profundos estudios sobre el romanticismo francés de Arnold Haskell, Anton Dolin y Walter Terry entre otros, un camino de grandes cambios, que favorecen el desarrollo del estilo, considerado por muchos, como el más prominente y prolifero de la historia de la danza clásica.

Mucho se habla del Romanticismo como movimiento cultural, y del Romanticismo en la danza, tendiendo a una separación, ya que a la danza este movimiento llega de manera tardía posteriormente que a la literatura, a la pintura, a la escultura, o la música entre otras manifestaciones que adoptan este concepto filosófico y estético que comienza como una reacción a la decadencia de la Ilustración, que fracasa junto con la Revolución francesa.

La consecuencia fue la tensión entre sociedad e individuo, una tensión que, por su parte, había arrastrado consigo la «conciencia infeliz» (Hegel) del hombre moderno, desgarrado. Desdivinización del Olimpo (a través del cristianismo), repulsa de una Razón todopoderosa, socialmente garantizada, abrieron al individuo nuevos «espacios», a saber, el propio interior y el espacio de fuga de la Naturaleza; espacios que se ponían en relación de correspondencia mutua. La añoranza de una unidad perdida determinaba la interioridad del sujeto tanto como su espacio de reflexión, el paisaje romántico. (Jamme, Becker, Engel, & Matuschek, 1998)

Y esta es precisamente la filosofía que se hace presente en los argumentos del Romanticismo francés, desde el argumento de Nourrit para *La Sílfide* (1832) hasta el de Gautier para el ballet cumbre de este movimiento en la danza, *Giselle* (1841), obra en la que centraremos nuestro análisis.

El Romanticismo Como Movimiento Cultural

El Romanticismo como movimiento cultural, representa un cambio necesario en la intelectualidad de su tiempo, un nuevo paradigma estético y filosófico que responde a la decadencia de la Ilustración que muere con la caída de la Revolución francesa.

Hoy, el Romanticismo se entiende como «autocrítica de la Ilustración moderna […] como crítica a la reducción de la racionalidad al dominio de las formas económicas, teleológico-utilitarias, mecanicistas, de pensamiento, al dominio ascendente de la tecnología y la economía en la sociedad proto-burguesa» (Silvio Vietta) citado por: (Jamme, Becker, Engel, & Matuschek, 1998, p. 9)

En la actualidad la visión de que el Romanticismo vuelve su mirada hacia la apertura de nuevos espacios de observación como la naturaleza y la búsqueda a través de ella de la espiritualidad del hombre, como comienzo de una nueva estética filosófica que se aborda a través de los sentimientos y la exaltación de estos, ante lo racional, como expresa Schelling en *Espíritu creador y ciencia de la naturaleza* de 1807, son abordados con positividad.

La ciencia por la que opera la naturaleza no es igual a la humana, que estaría ligada a la reflexión de sí misma; en ella el concepto no es distinto al acto, ni el proyecto lo es del desarrollo. Por eso la materia bruta aspira ciegamente, por así decirlo, a una configuración regular y adopta, ignorante, formas estereométricas puras, que pertenecen efectivamente al reino de los conceptos y son algo espiritual en lo material. (Schelling, 1807, p. 230)

Esta afirmación de Schelling no otorga el contexto propicio para abordar la utilización de estos conceptos espirituales dentro de los argumentos del ballet en el romanticismo, al cual influyen, donde encontramos la utilización de mitos y leyendas, en un entorno natural, que crean el marco propicio para el desarrollo del meta-relato teatral, que transporta al espectador a través de un discurso analítico sobre la realidad de su tiempo. Este es uno de los valores que se mantienen aún en nuestros días y que hacen que la preservación de estas piezas coreográficas románticas siga siendo atractivas a través del tiempo.

Si realizamos un análisis superficial sobre el argumento de estas obras, llegaríamos a concluir como nos indica el crítico inglés Arnold Haskel (1969), que los argumentos de los ballets de este período:

…sigue líneas fijas en las obras trágicas, él la encuentra a ella, conquista su amor y luego la pierde. Hay tres personajes principales: el héroe, generalmente resulta una figura de cartón, la heroína, y el espíritu malo que los separa.

Este cambio de tema impone a su vez un cambio o más bien una eliminación del color: no vemos ya los brillantes paisajes, rebosantes del sol de Grecia y de Roma, sino la suave luz de la luna, que se filtra a través de los arboles, iluminando pálidamente lagos umbrosos, arroyos y montañas y cementerios aldeas. El blanco predomina y de ellos proviene el sinónimo con que se designa al ballet romántico: le ballet blanc. (p. 38)

Esta simplicidad aparente, que resulta un cambio radical de la temática clásica y olímpica que se había puesto de moda en los ballets precedentes, con coreógrafos prerrománticos como Angiolini (1731-1803) y Galiotti (1733-1816) además del mismo Noverre (1727-1810), entre otros esconde la complejidad

que existe detrás de la obra de los libretistas del romanticismo como Théophile Gautier (1811-1872), que busca a través de los conceptos del Romanticismo literario, el lenguaje iconográfico a través de la estética gótica que lo define, el perfecto aliado para crear el universo romántico propicio para contar las historias del ballet romántico.

Este es el marco en el que se desarrolla el Argumento de *La Sílfide* de Nurrit, buscando el vínculo con la imagen natural a través de la mitología que representa la propia protagonista, encontrada en la obra *Trilby ou le Lutin de Argaïl,* de Charles Emmanuel Nodier (1870-1844), escrita después de visitar Escocia.

Si bien el argumento del ballet contiene cambios diferenciadores en cuanto a la narrativa de Nodier, el libreto deriva de esta historia conocida por Nourrit, y que reconvirtió en un ballet al ver el ensayo de la escena de las monjas de *Roberto el diablo* donde vio de primera mano bailar a Marie Taglioni de una manera muy diferente a lo que se acostumbraba en las escenas bailables de las óperas.

Filippo Taglioni le pareció encantadora la historia cuando Nourrit se la leyó el 23 de octubre de1831, y al cabo de quince días estaba trabajando arduamente esbozando las instrucciones para el músico. (Smith, 2012, p. 6)

En este libreto vemos ya como se define una línea que se continúa en las diferentes vertientes en la que se desarrolla el movimiento romántico en el ballet, (mística, terrenal y místico-terrenal) todas ellas, historias desarrolladas en un contexto natural donde el hombre se debate entre el mundo material y el inmaterial. Historias que crean una dualidad entre el ser y el estar, centradas todas en la figura femenina como heroína absoluta, pero a la vez como la encarnación de la mujer inmaterializada, completamente mística dentro de los conceptos sociales de la época, figuras perfectas llenas de virtud como ocurre en los argumentos de los ballets del coreógrafo danés August Bournonville, en los que existe una gran carga religiosa dentro del giro argumental, como demuestra el hecho de que en el ballet *Napoli o el pesacador y su novia* (1842) Gennaro pueda salvar a Teressinna del mundo pagano del Dios Golfo con un relicario que le ofrece un monje antes de salir en su busca a través del puerto de Nápoli.

Muchos y muy específicos son los elementos que se desprenden del movimiento cultural romántico y que inundan las historias del ballet Romántico francés, entre ellos tenemos la mirada a la naturaleza, la búsqueda de referentes en el medioevo, y la representación a través del ideal romántico de mitos y leyendas que se conocen a través de los poetas del movimiento.

Los sentimientos se convierten en una herramienta para el artista que los domina, no una borrasca que ha de ser controlada por peligrosa. El fuego de la revolución, que los ilustrados buscaron apagar con su reino de raciocinio, surgía en una generación que buscó en el pasado opuesto a las ideas de Grecia y Roma, en las ráfagas de sentires que dominaban los bailes de brujas y los mitos germánicos. Esta nueva generación miró

hacia el Medioevo, a los amo- res legendarios y a la fuerza de las grandes pasiones, las cuales fueron tomadas como bandera. (Sené, 2007, p. 26)

Théophile Gautier, Concepción personal del Romanticismo

No es casual que Gautier sea considerado el libretista más influyente del Romanticismo en la danza. El escritor que comenzó su andadura en el arte como pintor, conoció a Víctor Hugo en 1829, y a partir de este momento continua su vida artística e intelectual a través de la poesía. Aunque siempre lo respetó, Gautier no compartió muchos de los paradigmas románticos que defendía Hugo, aunque nunca refirió contra él ninguna de sus muy agudas críticas, por ser sin dudas el autor intelectual del movimiento en Francia.

No podemos olvidar que el Romanticismo francés encontró en el prefacio a *Cromwell* escrito en 1827 por Víctor Hugo su manifiesto ideológico, una manifestación de lo que para los intelectuales franceses significaba este nuevo movimiento, ya que el Romanticismo en Francia se había establecido a través de un conjunto de ideas importadas desde Alemania y Reino Unido. Pero a través de Víctor Hugo se exponen las ideas que configurarían el movimiento francés:

Entre otras cosas, Hugo propone una mayor libertad de creación en contraposición a las estrictas reglas del clasicismo, la mezcla sublime con lo grotesco y de manera enfática el paralelismo entre la evolución social y el desarrollo literario en Francia. (Mora, 2005, p. 36)

Sin embargo, Gautier no esta de acuerdo en uno de los elementos que define la variante francesa de este movimiento, y es en la tendencia social que se atribuyó este movimiento como educador y transformador de la sociedad. Gautier quien está inspirado por el romanticismo inglés, tiene además una de sus grandes inspiraciones en la obra de E.T.A Hoffman (1776-1822) defendió hasta el fin de sus días la idea del “Arte por el Arte”.

Gautier en su famoso prólogo a *Mademoiselle de Maupin* de 1835, defendiendo la noción del arte por el arte mismo, les dice a los críticos en general, y también al público, lo siguiente: «¡No imbéciles! ¡No! Sois tontos y cretinos, un libro no os proveerá de un plato de sopa; una novela no es un par de botas; un soneto no es una jeringa; una pieza dramática no es un ferrocarril […] no, doscientas mil veces, no». La idea de Gautier es que aquella antigua defensa del arte (aparte de la escuela de la utilidad social que él ataca particularmente –Saint-Simon, los utilitaristas, los socialistas-) aquella idea de que el propósito del arte consiste en darle placer a un gran número de personas o incluso, a un número pequeño de *cognoscenti* cuidadosamente entrenados, no es para él una noción valida. El fin del arte es producir belleza y si sólo el artista percibe la belleza de su objeto esto es suficiente como destino de vida. (Berlin, 2015, p. 41)

Gautier, si bien ya convertido en escritor de renombre a partir de la publicación de *Albertus, ou L’âme et le péché*: *légende théologique* donde ya se puede ver la importancia de la imagen visual en su escritura, en

la que encontramos la descripción de elementos góticos, elemento fundamental dentro de la estética del autor y que definen su concepto del romanticismo, y que luego veremos reflejado en el argumento de *Giselle* (1841).

Gautier defiende el mundo irreal, el mundo de los sueños por encima de la realidad, como afirma (Mora, 2005) :

Para Gautier, los sueños no tienen nada en absoluto que los relacione con la realidad, si la realidad toca los sueños, los ideales, el arte, esta los infecta y aniquila. Solo cuando un deseo es lo suficientemente fuerte Gautier cree que es posible que se realice, es decir, el sueño crea su propia realidad y es allí donde se realiza. (p. 36)

Desde este concepto es que podemos decir que se encuentra pensada la interpretación que hace Gautier de la historia narrada por Heine, en como el deseo tanto del personaje de Albretch como de la protagonista Giselle, provoca que se cree esta realidad, aunque el desenlace no sea el que alguno de los personajes pretenda, contexto ideal para reunir los conceptos del romanticismo que defendía: una historia desarrollada en un ambiente gótico, totalmente desplegado en el mundo de las Willis del segundo acto. En segundo lugar, una historia dramática que parte de una tragedia personal, y un personaje femenino que se aleja de las reglas que le dicta la sociedad en la que vive, y que provocan el desequilibrio que la lleva a la tragedia.

El Mito Detrás del Argumento de Giselle

El libreto de *Giselle*, emerge del genio de Gautier quien es inspirado por la leyenda eslava que recoge en su obra *D´Allemagne* Heinrich Heine (1797-1856) y a la cual el libretista se refiere en una carta a su amigo:

"Mi querido Heinrich Heine: Hace pocas semanas, revisando su fino libro De l'Allemagne (título con el que apareció en Francia, en 1835, la obra Zur Geschichte der neuren schönen Literatur in Deutschland, de Heine; en español se conoce simplemente como Alemania), encontré un hermoso pasaje –bastó con abrir el libro al azar– en el que Ud. habla de elfos con vestidos blancos, cuyos bordes siempre están húmedos; de ninfas que extienden sus pies de satín en el techo de la cámara nupcial; de Wilis con color de nieve que bailan valses despiadadamente; y de esas deliciosas apariciones que Vd. ha encontrado en las montañas de Harz y en las orillas del Ilse, en la niebla mitigada por el claro de luna de Alemania; y yo, involuntariamente me dije: ¿no haría esta imagen un hermoso ballet?" (Céspedes, 2007, p. 47)

Aquí sin dudas está la inspiración que Gautier encuentra, pero ¿que referencias podemos encontrar en el mito de las Wilis? ¿es esta la única referencia que tiene el libretista para construir la historia de Giselle?

En la descripción de estos *"espíritus elementales"* Heine los describe como espíritus de jóvenes que estaban comprometidas y que habían muerto antes del día de su boda; incapaces de descansar en paz, porque no habían podido satisfacer en vida su destino en el mundo, salen de sus sepulcros para reunirse en grupos en los claros del bosque para seducir a algún joven, que aparecía, con el que bailaban incesantemente

hasta que caía muerto. Siempre vestidas con sus ajuares nupciales, con guirnaldas de flores en la cabeza, danzaban a la luz de la luna, con sus caras blancas como la nieve, eternamente jóvenes, una belleza que las hacia irresistibles.

Sin embargo, en la leyenda eslava, también se describe como parte de los motivos de que una joven se convierta en willi, la traición del novio comprometido, lo que nos lleva al terreno de la culpa, lo que justificaría aún más el comportamiento vengativo hacia los hombres.

Otra referencia que también aparece en la descripción de estos seres llamado "*vile*" en eslavo; es que estas acaban con los hombres como los vampiros, una creencia muy extendida en Europa oriental, región en la que surge esta idea mitológica.

Son varias las convergencias iconográficas que podemos encontrar entre ambas figuras, su aparición nocturna o su fobia a la luz solar. Aunque estas coincidencias pueden tener que ver con el contexto temporal en el que surge esta imagen mitológica y que coincide con la alta incidencia mortal de la tuberculosis entre la población joven, donde los accesos de sangre que esta enfermedad conlleva se hacen visibles en las comisuras de los labios y que tan cercanas son a la imagen que tenemos de los vampiros.

Teniendo como base la descripción de Heine, encontramos referencias en otros mitos de la historia que describen estos rituales femeninos. Uno de ellos sin dudas es el de las *Bacantes* (409 a.C.) presentado por Eurípides cuando nos narra la muerte del monarca Penteo, que en su incredulidad es castigado por el Dios Dionisio asistido por las Bacantes.

Estos personajes son descritos como mujeres adoradoras del dios Baco, conocido también como Dioniso o Bromio. El culto al dios Baco, aunque en nuestros días esté simplemente asociado a la embriaguez, en la Antigua Grecia fue muy importante e incluso influyó mucho en el pensamiento filosófico griego.

La unión de Baco con el dios Pan le da el giro femenino a estos cultos a través de los ritos de fertilidad; las bacantes, o adoradoras del dios Baco, eran quienes llevaban a cabo estos rituales, los misterios báquicos eran considerados como ceremonias secretas en su mayoría prohibidas a los hombres.

Estos ritos son conocidos por sus elementos salvajes arcaicos, en los que se despedazaban animales vivos para comérselos, pero también por el contenido erótico descrito por Eurípides en que cuenta como pasaban noches en vela bailando desnudas en éxtasis etílico y a través de hierbas alucinógenas, para fomentar la fertilidad. Las matronas hacían de sacerdotisas en estas ceremonias y eran las encargadas de proporcionar lo necesario para mantener el estado de las participantes.

La leyenda afirma que recorrían los bosques insinuándose y lastimando a los hombres que encontraban y para quien los rituales estaban completamente prohibidos. La danza de las ménades era el rito central de las ceremonias.

Otra referencia más cercana a Gautier la encontramos en la obra del propio Víctor Hugo, es su libro "*Les Orientales*", donde en su poema *Fantômes* y del que Céspedes (2007) nos deja su referencia:

nos habla de una joven española que baila ininterrumpida y entusiásticamente en una fiesta de salón. Al salir del salón, en la noche avanzada, ya casi en la madrugada, no se percata de que el contraste entre su cuerpo cálido y su aliento sofocante, y el cambio de temperatura, podría hacerle daño. De hecho, se resfría y muere.

Esta quizás puede ser la base de inspiración para la condición de Giselle en el primer acto, la justificación de la delicadeza que puede ser el aspecto frágil que se quiebra ante el engaño, la desilusión y la traición, que la lleva a su condición de willi según la describe Heine.

Giselle no es la frenética bailarina española del "*Fantômes*" de Víctor Hugo. De ella tomó Gautier solamente la idea del baile como una de las causas de la muerte. Y muy acertadamente enlaza la fragilidad de la joven –que no es más que una campesina ingenua– (Céspedes, 2007, p. 48)

Es entonces este mito perfecto para Gautier, porque en el encuentra las ideas predominantes en el Romanticismo que defiende. Otro de los elementos que le permite construir su idea visual y la utilización de elementos góticos es la propia ambientación de ambos actos.

En este aspecto también Heine tiene una gran influencia en el argumento, ya que antes había descrito muchas escenas campesinas alemanas, mientras que Gautier despliega en el segundo acto una imagen visual totalmente opuesta que responde a los estados de ánimo de la protagonista en las diferentes situaciones que vive entre el primer y segundo acto.

En el primer acto Gautier hace referencia a la vida, a la esperanza, Giselle tiene pasión por la danza, espera a su amado, el joven Loys, que en realidad es Albretch duque de Silesia, y a quien Gautier nos descubre desde el primer momento, nos hace participes de la traición que luego desencadena la tragedia para llevarnos al mundo lúgubre del segundo acto, donde todo nos remite al estado de Giselle, que se ha convertido en una willi, el ser espectral que danzará con Albretch para vengarse de su traición, según nos ha contado la propia madre de Giselle en el primer acto. Sin embargo, Giselle, como personaje responde a la posición de Gautier del libre albedrío, de que el arte no es educador, ni debe llevar un mensaje pedagógico en él, aunque de cierta manera en su argumento el ballet si lleva un mensaje. Giselle rompe todo lo establecido y lejos de vengarse de Albretch, convierte su poder de destrucción en el elemento que le salvará, como parte de su perdón, cumpliendo con el objetivo de exaltación del amor como sentimiento supremo del romanticismo.

Conclusión

Para la danza, la mitología no solo tiene un papel preponderante, ya que del mito la danza se alimenta, muchos son los ejemplos de esta relación más que fructífera, donde vemos expresiones folklóricas

como manifestación cultural de los pueblos, que responden a las enseñanzas del mito, mientras que, tras el desarrollo de la danza como espectáculo, los mitos se convierten en un recurso de inspiración inagotable para los coreógrafos y creadores. Tanto coreógrafos, como libretistas, encuentran en las historias mitológicas la inspiración necesaria para reproducir de una manera estética los mundos místicos que en ella se plantean, pero también encuentran en estos mitos lecturas en las que se refleja la sociedad, y a través de las cuales pretenden entender la sociedad de su tiempo.

Giselle es sin dudas el argumento más elaborado, que responde a la estética romántica y que es premiado con el gran éxito de este ballet estrenado en 1841, y que le ha valido su permanencia en el repertorio activo, siendo la obra más representada continuamente en la historia de la danza.

Su argumento conjuga todos los elementos vitales en un ballet romántico, dos actos, un acto blanco, una tragedia personal, la mirada a los elementos de la naturaleza, como la luz de la luna el o el claro del bosque, además de la tragedia provocada por la tragedia que llevará a la protagonista a convertirse en un ser irreal. Y que su historia nos es cercana aún en nuestros días, una historia que refleja una injusticia, la separación por motivos ajenos al deseo de los amantes; una historia de amor y muerte, de perdón y arrepentimiento, una historia de pasiones que todos podemos experimentar y que hacen de la historia algo universal.

Basada en una leyenda de la que podemos rastrear sus raíces hasta las *Bacantes* de Eurípides, nos demuestra como los argumentos románticos se valen de estos factores mitológicos que están establecidos en la cosmovisión de la sociedad a través de los procesos de aculturación en los que se crean las propias identidades culturales de los pueblos. Mitos y leyendas, que si bien para el público francés que provenía de la ilustración, donde se buscó todo lo racional, resultan la respuesta a la necesidad de la ensoñación y de la irrealidad que le ofreció el contexto que provoca el romanticismo.

Si bien el movimiento en la danza se desprende de la literatura, este será mucho más prolifero y duradero a través del tiempo, manteniendo sus fórmulas ya pre-establecidas desde *La Sílfide*, con la vista puesta en la figura femenina que se convierte en la dueña absoluta de la escena, elemento que también es primordial en este movimiento, y que responde a esa mirada hacia el pasado medieval, revisitado no desde la mujer que necesita ser rescatada de la torre por el caballero de armadura, sino y gracias a esas leyendas mitológicas como la figura de ensoñación que se convierte en la meta a alcanzar tal como ocurre con James y la Sílfide, o Albretch con la willi Giselle.

Referencias bibliográficas

Berlin, I. (2015). *Las raíces del Romanticismo.* Barcelona: Taurus.

Céspedes, C. M. (2007). Heinrich Heine: ¿en la semilla de Giselle o las Wilis? ¿Cómo y hasta dónde? *Cuba en el Ballet*, 34-60.

Haskell, A. (1969). *¿Qé es el ballet?* La habana: Instituto cubano del libro.

Jamme, C., Becker, C., Engel, M., & Matuschek, S. (1998). *El movimiento romántico.* Madrid: Ediciones Akal.

Mora, A. V. (2005). Análisis de la presencia literaria en el ballet romántico: Giselle, el efecto de la literatura en la puesta en escena. Puebla, Puebla, México.

Schelling, F. (1807). *Sämtliche Werke.* Munich: Hardpress.

Sené, D. A. (2007). ¿Error de los románticos? *Cuba en el Ballet*, 26-33.

Smith, M. (2012). *La Sylphide, París 1832 and beyond.* Londres: DANCE BOOKS.

Aproximación a una Primera Distribución Geográfica de los Colectivos Dedicados al Folklore en España

Estimate of the Geographical Distribution of Groups Dedicated to Folklore in Spain

Víctor Jesús Cobo Franco

Profesor, bailarín y coreógrafo de Danza Española. Investigador independiente.

Resumen

Este artículo presenta los resultados de un estudio cuantitativo, realizado al estudiar las asociaciones dedicadas a preservar, mantener, difundir y salvaguardar la cultura tradicional, especialmente la danza tradicional, más conocida en nuestro país por los términos *folclore, folclor* o *folklore.* La danza tradicional, al ser una manifestación artística, forma parte del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) siguiendo la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* celebrada el 17 de octubre de 2003 en París por la UNESCO. El estudio trata de conocer la distribución geográfica de estas asociaciones e identificar cuáles son los términos más utilizados. Para ello se analizará el Registro de Asociaciones a nivel nacional del Ministerio del Interior con el fin de saber el número de ellas que a través de su denominación, se dedican al folklore.

Palabras clave: folklore; folclore; folklórico; folclórico; danza tradicional.

Abstract

This article presents the results of a quantitative study which researched the associations dedicated to preserving, maintaining, disseminating and safeguarding traditional culture, especially traditional dance, better known in Spain by the terms *folklore, folclore* or *folclor*. Traditional dance, as an art form, is part of our Intangible Cultural Heritage (ICP), following the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage held on October 17, 2003 in Paris by UNESCO. The study tries to understand the geographical distribution of these associations and identify which are the terms most used by them. The study analyzes the National Registry of Associations of the Ministry of the Interior to find out the number of organizations that are dedicated to folklore.

Introducción

La danza tradicional ocupa un lugar casi inexistente en el imaginario social general de la danza en España. Si bien este tipo de danza forma parte del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) al encuadrarse dentro de las manifestaciones artísticas, siendo entregado de generación en generación. Este conocimiento y conjunto de saberes ha sido transmitido hasta la actualidad desde la pertenencia a la comunidad o grupo social pero, ¿quiénes son en la actualidad los portadores y transmisores de la danza tradicional en nuestro país?

España es un país rico en cuanto a danza tradicional se refiere. Se entiende por danza tradicional "la herencia coréutica ancestral. Pertenece a la cultura baja. También denominada en ocasiones como Danza folklórica" (Ruiz, 2016, p. 30).

El baile "es una de las artes más practicada y de más raigambre en España, ya que el pueblo hispano, desde la más remota antigüedad, ha demostrado una gran aptitud para la danza" (Herrera, 1984, p. 10) y España aglutina una gran densidad en variedad de cualidades coréuticas tradicionales, que lo hacen único en el mundo. Existen tantas manifestaciones y saberes como comunidades geoculturales, y dentro de cada comunidad, subgrupos que pueden resultar variados entre sí.

Podemos mencionar una variedad de géneros coreomusicales como la jota, rondeña, seguidilla, fandango, sardana, verdiales, parranda, muñeira, boleros, etc. Y dentro de cada género musical la forma de bailar, cantar y tocar difiere de unas regiones a otras.

> El carácter, estilo y forma en el folclore (danza), vienen determinados por la evolución que los bailes y danzas populares y tradicionales han desarrollado en cada región. Así, por razones geográficas, históricas, sociales y culturales, en España esta evolución ha dado lugar a una gran variedad y riqueza folclórica. Si bien se comparten muchas estructuras rítmicas y tipos de baile (jotas, seguidillas, fandangos, etc) existen grandes diferencias formales que vienen determinadas por el estilo (Algar, 2018, p. 48).

Si consideramos la danza tradicional como una manifestación cultural inmaterial de alto valor única en el panorama cultural internacional, ¿no debemos de prestar especial atención a estos grupos sociales o comunidades de individuos que tienen en su poder un legado transmitido de generaciones antepasadas y que tienen el deber de preservar, difundir y transmitir a futuras generaciones los bienes culturales inmateriales que forman parte de este legado atesorado para que no se olvide ni se pierda en el futuro?

El presente artículo se centra en estudiar a las asociaciones dedicadas a preservar, mantener, difundir y salvaguardar la cultura tradicional, especialmente la danza tradicional, más conocida en nuestro país por los términos *folclore, folclor* o *folklore.*

El objetivo es indagar a lo largo de este estudio sobre el nacimiento de este tipo de colectivos en nuestro país y conocer su distribución geográfica así como el uso de términos que aparecen en su denominación.

Nacimiento del Término Folklore y las Sociedades de Folk-Lore

El término *folklore* compuesto por las palabras *folk* (pueblo, gente, raza) y *lore* (saber, ciencia) hace referencia al *saber del pueblo*. Este término fue acuñado por el británico William John Thoms (1803-1885) el 22 de agosto de 1846 en un escrito publicado en la revista literaria *The Athenaeum* de Londres con el título *Folklore* al enviar una nota a la publicación y según apunta María Rosa Perea (2008):

> *Expone sobre el valor irremplazable de ese saber popular, poniendo énfasis en destacar que no se trataba de una simple literatura circunstancial o un saber abstracto sino que se relacionaba estrechamente con las vivencias, la historia de un lugar y su gente contada desde la visión popular; y hace pública su petición de permitírsele publicar con periodicidad esas antigüedades literarias a las que denomina folklore*.

"Tal auge tuvo esta iniciativa que pronto se expande en Europa el interés por comprender los procesos subyacentes en la cultura popular" (Perea, 2008) desde una perspectiva científica creándose incluso diferentes sociedades de folklore y publicaciones. En 1878 fue fundada en Londres la primera sociedad de folklore (Folk-Lore Society) pero en España será Antonio Machado y Álvarez quien decidió promover este tipo de sociedades con el propósito de recoger el saber popular. El 3 de noviembre de 1881 hace pública las bases de la organización de *El Folk-Lore Español*, una sociedad para la recopilación y estudio del saber y las tradiciones populares. Pocos días después de la publicación de las bases se constituye en Sevilla la Sociedad *El Folk-Lore Andaluz* y le seguirán diferentes regiones españolas con la creación de este tipo de sociedades como la extremeña, gallega, castellana, catalana y asturiana junto a publicaciones como la realizada a partir de marzo de 1882 llamada *El Folk-Lore Andaluz* y que se fusionará en 1883 con *El Folk-Lore Frexnense,* surgida en junio de 1882 promovida por Luís Romero y Espinosa (1852-1891), dando lugar a *El Folk-Lore Bético-Extremeño* hasta que en 1884 reaparece la revista andaluza.

Evolución en el Significado del Término "Foklore" a Través de los Diccionarios de la Real Academia Española (RAE)

El término *folklore* había aparecido en el siglo XIX. Desde ese momento y tras el auge en torno a este concepto, empezaron a surgir - tal y como se ha indicado - Sociedades para conocer el *saber del pueblo*, siendo la intención de Antonio Machado que se fundaran tantas como regiones existieran en función de sus características culturales, lingüísticas y geográficas ya fueran sociedades a nivel local, regional, provincial o nacional con el fin de intercambiar los conocimientos y publicaciones que cada una realizase.

Esta Sociedad constará de tantos centros cuantas son las regiones que constituyen la nacionalidad española. Estas regiones son: La Castellana (dos Castillas), La Gallega, La Aragonesa, La Asturiana, La Andaluza, La Extremeña, La Leonesa, La Catalana, La Valenciana, La Murciana, La Vasco-Navarra, La Balear, La Canaria, La Cubana, La Puerto-Riqueña y La Filipina (Machado y Álvarez, 1881).

Analizaremos la evolución de la palabra folklore a través de diferentes diccionarios de la Real Academia Española (RAE):

Tabla 1

Evolución de los términos folklore y folclore en los Diccionarios de la Real Academia Española (RAE)

Año	Diccionario	Folklore	Folclore
1917	Diccionario de la Lengua Española editado por José Alemany y Bolufer	Conjunto de leyendas y tradiciones populares. Conocimiento o estudio de las leyendas y tradiciones populares	
1925	15ª edición del Diccionario de la Lengua Española	Ciencia que estudia las manifestaciones colectivas producidas entre el pueblo en la esfera de las artes, costumbres, creencias, etc.	
1936	16ª edición del Diccionario de la Lengua Española	Conjunto de las tradiciones, creencias y costumbres de las clases populares.	
1950	Diccionario manual e ilustrado de la lengua española (2º edición)	Ciencia que estudia las manifestaciones colectivas producidas entre el pueblo en la esfera de las artes, costumbres, creencias, etc.	
1984	20ª edición del Diccionario de la Lengua Española		Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc, tradicionales de un pueblo.
2014	23ª edición del Diccionario de la Lengua Español		Conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular

Tabla 2

Evolución de los términos folklórico,ca y folclórico,ca en los Diccionarios de la Real Academia Española (RAE)

Año	Diccionario	Folklórico,ca	Folclórico,ca
1917	Diccionario de la Lengua Española editado por José Alemany y Bolufer	Relativo al folklore	
1925	15ª edición del Diccionario de la Lengua Española	Relativo al folklore	
1936	16ª edición del Diccionario de la Lengua Española	Relativo al folklore	
1950	Diccionario manual e ilustrado de la lengua española (2º edición)	Relativo al folklore	
1984	20ª edición del Diccionario de la Lengua Española		Perteneciente al folclor. Dícese de canciones, bailes, costumbres, etcétera, que poseen carácter tradicional. Dícese de cantantes o bailarines que ejercen un arte tradicional.
2014	23ª edición del Diccionario de la Lengua Español		Perteneciente o relativo al folclore. Dicho de costumbres, canciones, bailes, etc., y de sus intérpretes: De carácter tradicional y popular.

A través de las diferentes definiciones proporcionadas por los diccionarios analizados, es posible observar cómo en la definición de 1925 aparece el concepto de *arte* en la descripción que se hace del término folklore como "manifestaciones colectivas producidas entre el pueblo en la esfera de las artes" (Real Academia Española, 1925, definición 1). Al ser la danza considerada como parte de las artes del espectáculo, lo que posibilita establecer un vínculo con la danza tradicional.

Pero donde se hace más explícita la referencia a la danza es en la definición del término *folclórico* "dícese de canciones, bailes, costumbres, etcétera, que poseen carácter tradicional" *(Real Academia Española, 1984, definición 2).* Con el término *bailes* la danza está presente, pero además continua "dícese de cantantes o bailarines que ejercen un arte tradicional" (Real Academia Española, 1984, definición 3) por lo que se tiene también en cuenta a intérpretes que cantan y bailan de manera tradicional.

Danza Tradicional Como Patrimonio Cultural Inmaterial

La danza tradicional como manifestación artística debe de considerarse un bien cultural que forma parte del patrimonio intangible y así se reconoce en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

En la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial celebrada el 17 de octubre de 2003 en París por la UNESCO, queda constancia de la importancia de estas manifestaciones culturales al formar parte de los rasgos identitarios culturales de la comunidad, constituyendo la danza tradicional, un bien cultural representativo y de pertenencia al grupo social. Esta Convención fue ratificada por España el 25 de octubre de 2006.

En un mundo globalizado, la transformación de la sociedad puede provocar "graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial, debido en particular a la falta de recursos para salvaguardarlo" (UNESCO, 2003).

Entre las finalidades de la Convención se cita en su artículo 1:

La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y el respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos de que se trate". Y define en su artículo 2 el concepto de patrimonio cultural inmaterial como los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (UNESCO, 2003).

Además, se señala también en la Convención que el patrimonio cultural inmaterial se puede encontrar en los siguientes ámbitos según se indica en su artículo 2:

"a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;

b) artes del espectáculo;

c) usos sociales, rituales y actos festivos;

d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;

e) técnicas artesanales tradicionales" (UNESCO, 2003).

Pues bien, la danza tradicional, más conocida en España por el término folklore, se encuentra en el ámbito de las *artes del espectáculo* y éstas van desde:

La música vocal o instrumental, la danza y el teatro hasta la pantomima, la poesía cantada y otras formas de expresión. Abarcan numerosas expresiones culturales que reflejan la creatividad humana

y que se encuentran también, en cierto grado, en otros muchos ámbitos del patrimonio cultural inmaterial (…) La danza, aunque es muy compleja, se puede definir sencillamente como una serie de movimientos corporales sujetos a un orden y habitualmente acompañados de música. Aparte de su carácter físico, los movimientos rítmicos, pasos y ademanes de la danza suelen expresar un sentimiento o un estado de ánimo, o ilustrar un acontecimiento particular o un acto cotidiano, como ocurre con las danzas religiosas y las que representan episodios de caza y guerra, o la actividad sexual (UNESCO, s.f).

Si la danza de los diferentes territorios españoles es considerada como patrimonio cultural inmaterial, ¿quiénes son esos colectivos que custodian el legado heredado de ese saber popular transmitido por sus antecesores y que son portadores, depositarios o usufructuarios en la actualidad de la danza tradicional?

Situación Actual de los Colectivos Portadores de Danza Tradicional

En la actualidad existen numerosos colectivos dedicados a preservar, difundir, transmitir y salvaguardar las danzas y los bailes que han sido transmitidos por sus predecesores. Estos colectivos tienen la misión de transmitir a futuras generaciones este legado que se ha ido manteniendo de generación en generación.

Dicho tipo de colectivos está formado por estudiosos e investigadores amantes de la cultura tradicional así como por músicos, cantantes, danzantes o bailarines no profesionales que son los que interpretan las músicas, bailes o danzas recibidos en un momento. Son los receptores del bien cultural y a su vez son transmisores, posibilitando que perdure a través del tiempo.

Coincidiendo sincrónicamente con la aparición del término *folklore*, y concretamente en España, se hace imprescindible destacar las comparsas que fueron invitadas, como representaciones de las Diputaciones Provinciales, a tocar y bailar en la boda real de Alfonso XII y María de las Mercedes el 23 de enero de 1878 en Madrid. Estas comparsas formadas por hombres y mujeres ataviados con sus trajes más característicos de las regiones que representaban, estuvieron cantando y bailando en las calles madrileñas y ante los reyes. Aprovechando la presencia de todas las Diputaciones Provinciales en Madrid, la Sociedad Antropológica Española realizó el encargo al fotógrafo Jean Laurent (Garchizy, Francia 1816 – Madrid 1886) de una serie de fotografías de todas las comparsas y parejas para mostrar la indumentaria de cada región española. Ese mismo año en la Exposición Universal de París, en la sala de Arte Antiguo del pabellón español, se expusieron una colección de las fotografías realizadas. Destacando que, quizás estas comparsas sean los antecedentes de lo que hoy conocemos como grupos de folklore.

Con la II República Española (1931-1939) existe un primer intento de recuperar la tradición musical.

El Patronato de Misiones Pedagógicas desarrolló una importante labor de recuperación y difusión de la cultura musical, especialmente del folklore musical español, en los primeros años de la II República

española, al poner en marcha un servicio de música y un coro que se encargaron de acercar diferentes estilos y géneros musicales a los habitantes de las zonas rurales más deprimidas (López, de Moya, Bravo, 2018, p. 335).

Años más tarde, se crearon los Coros y Danzas de España de Sección Femenina de FET y de las JONS. "Su finalidad era cultural y tenían un objetivo claro: primero recuperación, seguido de enseñanza y divulgación" (Añón y Montelíu, 2012, p. 10).

Surgieron numerosos grupos que incentivados por los Concursos Provinciales y Nacionales, harían resurgir las canciones y bailes tradicionales ya casi olvidados.

La Delegada Nacional, Pilar Primo de Rivera, organizó ya en 1938 los primeros cursos de música en Vigo, Valladolid, Zamora y Málaga. En 1939, se incorporan también los grupos de danzas y en 1942, con el fin de estimular a los conjuntos que se iban formando en toda España, se convocó el primer concurso nacional de coros y danzas (Rueda de prensa de Maruja Sampelayo en el XIX Concurso, año 1972) (Martí Roch, 2018, p. 16-17).

Los grupos intentaban rescatar las canciones, músicas y bailes del país hasta que desaparecieron por la disolución del Movimiento Nacional en el *Real Decreto-Ley 23/1977, de 1 de abril, sobre reestructuración de los órganos dependientes del Consejo Nacional y nuevo régimen jurídico de las Asociaciones, funcionarios y patrimonio del Movimiento (BOE, 1977).*

Con la transición política, estos colectivos de Coros y Danzas pertenecientes al Movimiento Nacional tuvieron que convertirse en asociaciones y nació la Federación de Coros y Danzas de España (FACYDE).

La Federación de Asociaciones de Coros y Danzas de España (FACYDE) se crea en el año 1977 acogiendo a un buen número de grupos de Coros y Danzas con la intención de mantener unido el trabajo de recuperación, conservación y divulgación del legado cultural acumulado por estos frutos a través de su larga experiencia (…) alcanzando un gran prestigio nacional e internacional por su demostrada seriedad y calidad artística (FACYDE, s.f.).

Desde entonces, transcurrido cuarenta y cinco años, hay colectivos que han desaparecido pero también son muchos los que se han creado tanto desde el entorno de Sección Femenina como desde el entorno del denominado "movimiento sindical" que ha dado lugar a la aparición de FEAF (Federación Española de Agrupaciones de Folklore).

La desaparición de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, y los Coros y Danzas de Educación y Descanso, conllevó la formación, y a veces transformación, de nuevos grupos y asociaciones de folclore y cultura tradicional con nuevos y diferentes objetivos que generaron una diversificación en la conceptualización de dichos términos (Algar, 2018, p. 47).

A pesar de constituir un colectivo numeroso, se ha observado un problema para la confección de un censo al proceder a abordar la localización y ordenación de estas asociaciones que se dedican al folklore; pues su denominación en los diferentes registros, tanto a nivel nacional como provincial, tiende a adoptar diferentes maneras de designar y titular, hecho que dificulta su localización.

Procedimiento Para la Toma de Datos de Colectivos de Folklore en España

Para realizar un acercamiento al número de colectivos existentes en España con el fin, como ya ha sido indicado, de efectuar un censo, se ha efectuado una primera búsqueda en el *Registro Nacional de Asociaciones* del Ministerio del Interior, más concretamente, del *Fichero de Denominaciones*.

Dentro de los parámetros de búsqueda del Fichero de Denominaciones, las palabras clave consideradas en principio más afines y que pueden aparecer en su denominación, son: *folklore, folclore, folklórico, folclórico, folklórica, folklórica, folclórica, baile popular, baile regional, baile tradicional, coros y danzas y danza tradicional.*

Una vez realizada la búsqueda por las palabras claves contenidas en el campo denominación del Registro de Asociaciones, los resultados obtenidos se muestran en la siguiente tabla:

Tabla 3

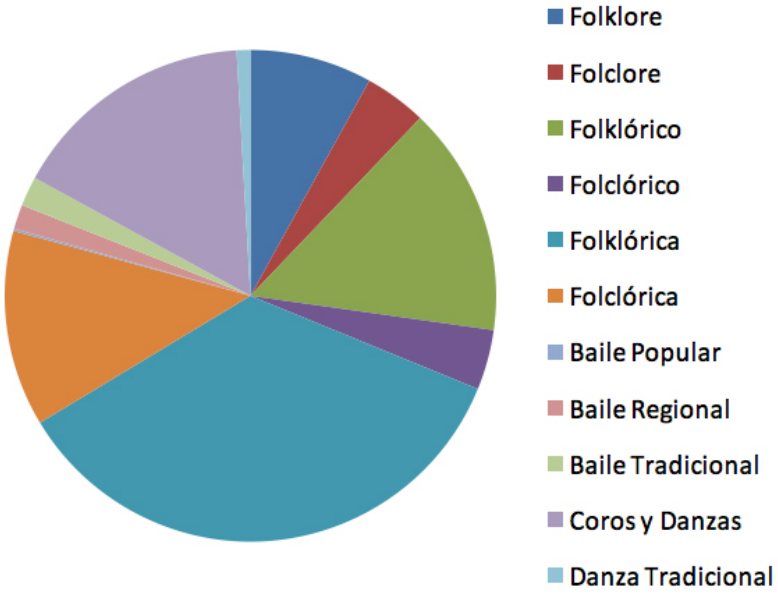
Relación de número de registros encontrados en la búsqueda de palabras claves dentro de la denominación de las asociaciones en el Registro Nacional de Asociaciones

Palabra Clave de la Denominación	Nº de Registro encontrados
Folklore	161
Folclore	82
Folklórico	302
Folclórico	79
Folklórica	704
Folclórica	258
Baile Popular	3
Baile Regional	32
Baile Tradicional	39
Coros y Danzas	323
Danza Tradicional	18
TOTAL	**2001**

Datos recogidos el 18 de diciembre de 2020. Ministerio del Interior.

Figura 1

Comparativa de uso de palabras claves en la denominación de las asociaciones según el número de de registros.



Existe un total de 2001 asociaciones en España que contiene en su denominación alguna de las palabras claves seleccionadas en el estudio.

Se constata una clara tendencia a la utilización sobre todo de tres términos en estos colectivos. Por un lado, el término *folklórica* (con K y no el término castellanizado) con 704 registros siendo el 35,18% del total de asociaciones. En un segundo lugar es el término *coros y danzas* con 323 registros encontrados y ocupando un 16,14% del total de las asociaciones encontradas en el registro nacional de asociaciones. Y en tercer lugar, es el término *folklórico* (con K y no el término castellanizado) con 302 registros siendo un 15,09% del total registros.

Tabla 4

Relación de número de registros y el porcentaje de uso de cada palabra clave

Palabra Clave	Nº de Registro	Porcentaje %
Folklórica	704	35,18 %
Coros y Danzas	323	16,14 %
Folklórico	302	15,09 %
Folclórica	258	12,89 %
Folklore	161	8,05 %
Folclore	82	4,10 %
Folclórico	79	3,95 %
Baile Tradicional	39	1,95 %
Baile Regional	32	1,60 %
Danza Tradicional	18	0,90 %
Baile Popular	3	0,15 %
TOTAL	**2001**	**100%**

Una vez obtenido el número de registro totales y el número de asociaciones cuyas palabras claves seleccionadas utilizan en su denominación, el Registro Nacional de Asociaciones facilita el Registro de Procedencia de cada denominación (asociación). Por ello, ha sido analizado también el número de asociaciones existente en cada Comunidad Autónoma para así conocer el número de colectivos existentes en cada una de ellas:

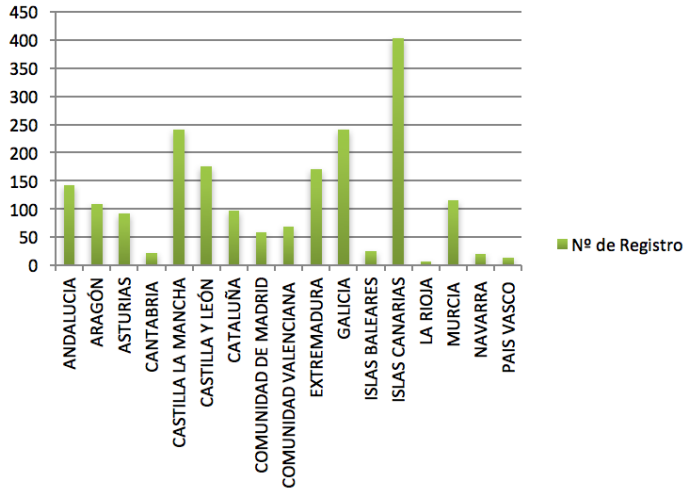
Tabla 5

Relación de número de colectivos por Comunidades Autónomas según la búsqueda realizada por las palabras claves en el Registro Nacional de Asociaciones

Comunidades Autónomas	Nº de Registro	Porcentaje
ANDALUCIA	142	7,10%
ARAGÓN	108	5,40%
ASTURIAS	92	4,60%
CANTABRIA	21	1,05%
CASTILLA LA MANCHA	241	12,04%
CASTILLA Y LEÓN	175	8,75%
CATALUÑA	97	4,85%
COMUNIDAD DE MADRID	59	2,95%
COMUNIDAD VALENCIANA	68	3,40%
EXTREMADURA	171	8,55%
GALICIA	241	12,04%
ISLAS BALEARES	26	1,30%
ISLAS CANARIAS	404	20,19%
LA RIOJA	7	0,35%
MURCIA	115	5,75%
NAVARRA	20	1,00%
PAÍS VASCO	14	0,70%
TOTAL	**2001**	**100%**

Figura 2

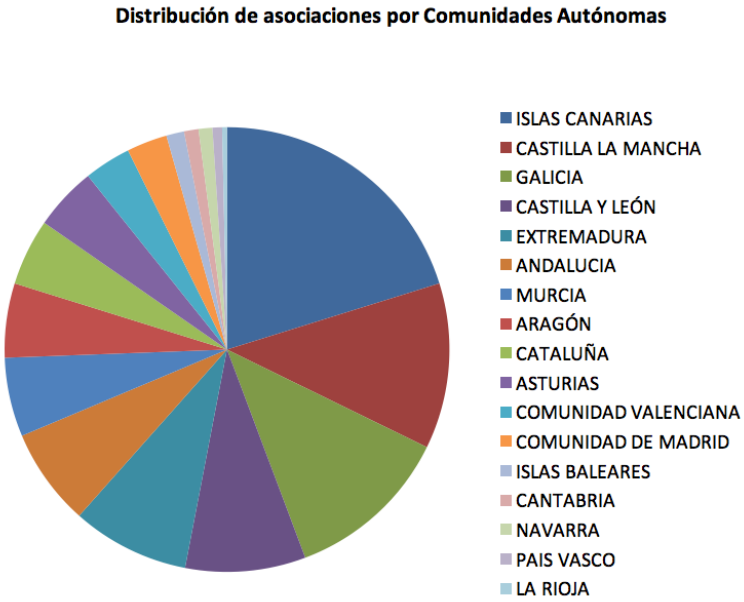
Distribución de Asociaciones por Comunidades Autónomas



Con los resultados obtenidos a través de los Registros de Procedencia, las Islas Canarias es la comunidad donde existe un mayor número de estas asociaciones, 404 asociaciones y ocupando el 20,19% de los registros totales obtenidos. Las comunidades de Castilla La Mancha y Galicia cuentan con 241 asociaciones con una ocupación del 12,04% del total de registros. Y la Comunidad Autónoma de Castilla y León tiene 175 asociaciones con un total de 8,75% de los registros.

Figura 3

Distribución de asociaciones por Comunidades Autónomas



Con la información obtenida ha sido posible conocer qué palabras o términos son los más utilizados por estos colectivos y además en qué Comunidades Autónomas existe un mayor o menor número de ellos para aplicar proyectos o políticas de salvaguarda de este Patrimonio Cultural Inmaterial.

Conclusiones

Los resultados obtenidos en este estudio, nos permiten a modo de conclusión, indicar que existen 2001 colectivos, según el Registro de Asociaciones del Ministerio del Interior, los dedicados a preservar, mantener, difundir y salvaguardar la cultura tradicional. Muchos más que los establecidos en el imaginario colectivo de la sociedad española.

La variedad y riqueza cultural se refleja en las diferentes denominaciones, hecho que de cara a una sistematización estadística dificulta su localización a investigadores en la materia. Hay una clara tendencia a utilizar el término inglés y sus derivaciones *folklore, folklórico y folklórica* frente al término castellanizado *folclore*.

Además, como resultado de los análisis obtenidos en el estudio, obtenemos una primera aproximación a este tipo de colectivos y conocemos cómo están distribuidos geográficamente en nuestro país. De esta manera, podemos conocer qué Comunidades Autónomas tienen un mayor o menor número de estas asociaciones para llevar a cabo futuros planes o proyectos de salvaguarda sobre la danza tradicional como Patrimonio Cultural Inmaterial.

Y finalmente, se abre un campo de estudio sobre este tipo de colectivos, pues si bien en este estudio únicamente se ha realizado una primera aproximación a este tipo de asociaciones, habrá que analizar en futuras investigaciones cuáles son los fines de cada una de ellas, pues a través de una misma palabra como por ejemplo *folklore* el fin puede ser distinto y no exclusivo de danza tradicional.

Referencias Bibliográficas

Alemany y Bolufer, J. (1917). Diccionario de la Lengua Española. Ramón Sopena. Barcelona.

Algar-Pérez Castilla, L. (2018). "Danza tradicional versus folklore: concepto de descontextualización" en La investigación en danza. Sevilla 2018, Valencia: Mahalí (Págs. 45-52).

Añón Baylach, A. y Montolíu Soler, V. (2012). Los Coros y Danzas de España. Transmisores del Patrimonio Cultural Valenciano. Real Academia de Cultura Valenciana. Valencia.

BOE (1 abril de 1977). Real Decreto-ley 23/1977, de 1 de abril, sobre reestructuración de los órganos dependientes del Consejo Nacional y nuevo régimen jurídico de las Asociaciones, funcionarios y patrimonio del Movimiento – BOE.es. Se recuperó el diciembre 22, 2020 de https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-8855

FACYDE (s.f). La Asociación – Web oficial de FACYDE. Se recuperó el diciembre 25, 2020 de http://lnx.facyde.com/facyde/la-asociacion/

Herrera Escudero, M.L. (1884). Trajes y Bailes de España. Editorial Everest. León.

López García, N.J., de Moya Martínez, M.V. y Bravo Marín. R. (2018) "El papel del Patronato de Misiones Pedagógicas como divulgador de la cultura musical en la España de la II República" en Revista Co-herencia Vol. 15, No. 29 julio - diciembre de 2018 (Págs. 335-355).

Machado y Álvarez, A. (3 noviembre de 1881). El Folk-Lore Español, sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares. Bases. Bérose. Se recuperó el enero 26, 2021 de https://www.berose.fr/article682.html?lang=fr

Martí, Roch, J.F. (2018). Historia de los XX Concursos Nacionales de Coros y Danzas de la Sección Femenina. Canciones y danzas de España (1942-1976). Compobel S.L. Murcia.

Ministerio del Interior (s.f). Consulta del Fichero de Denominaciones de Asociaciones. Se recuperó el diciembre 18, 2020 de https://sede.mir.gob.es/opencms/export/sites/default/es/procedimientos-y-servicios/tramites-sobre-asociaciones-inscritas/consulta-del-fichero-de-denominaciones-de-asociaciones/

Perea, M.R. (1 septiembre de 2008). Folklore: memorias del mundo. Noticias BNM. Se recuperó el diciembre 23, 2020 de http://www.bnm.me.gov.ar/novedades/?p=498

Real Academia Española (1925). Diccionario de la lengua española. Décima edición. Calpe. Madrid.

Real Academia Española (1936). Diccionario de la lengua española. Décimo sexta edición. Espasa-Calpe. Madrid.

Real Academia Española (1950). Diccionario manual e ilustrado de la lengua española. Segunda edición. Espasa-Calpe. Madrid.

Real Academia Española (1984). Diccionario manual ilustrado de la lengua española. Tercera edición revisada. Espasa-Calpe. Madrid.

Real Academia Española (2014). Diccionario de la lengua española. Vigésimo tercera edición. Espasa.

Ruiz Mayordomo, M.J. (2016). La edición de Danza en España. URJC. Madrid.

UNESCO (s.f). Artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro) - ich unesco. Se recuperó el diciembre 23, 2020 de https://ich.unesco.org/es/artes-del-espectaculo-00054

UNESCO (17 octubre de 2003). Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial - Unesco. Se recuperó el diciembre 23, 2020 de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

El Contact Improvisation como Forma de Comunicación Desde (y Entre) los Cuerpos: una Danza por Composición de Relaciones

Contact Improvisation as a form of Communication from (and Between) Bodies: a Dance by Composition of Relationships

Dra. Mariela Singer

Coordinadora del Área Cuerpo y Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales,

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

El objetivo del presente texto es reflexionar sobre la danza *Contact Improvisation* (CI) como forma de comunicación desde la corporalidad. El CI constituye una disciplina emblemática de la danza posmoderna. Emerge a inicios de los años 70 en Estados Unidos, y desde la década de los 80 se ha expandido a gran cantidad de países y diferentes continentes, ejerciendo una destacada influencia en los estilos, movimientos y recursos de entrenamiento de otras corrientes dancísticas, especialmente de la danza moderna. Un aspecto constitutivo de esta disciplina, no suficientemente estudiado en la investigación académica, es el hecho de revestir una forma de comunicación desde la corporalidad: el CI permite experimentar el devenir emergente al poner juntos dos cuerpos en movimiento (prescindiendo de cualquier otro lenguaje, como la coreografía, la música o la narrativa) y atender al "entre" producido en la comunicación. El presente texto se concentra en el abordaje de ese aspecto constitutivo del CI, dando cuenta de la importancia de la comunicación entre las preocupaciones iniciales que condujeron a su desarrollo y recuperando relatos actuales de docentes de esta danza, que subrayan la cuestión de la comunicación como su característica distintiva. Finalmente, el escrito conceptualiza la forma de comunicación que se produce en esta práctica como una composición de relaciones entre los cuerpos, y concluye destacando la apertura que significa para pensar la noción de *comunicación* sin reducirla a la transmisión unilateral de mensajes.

Palabras clave: contact improvisation, cuerpo, comunicación, danza

Abstract

The aim of this text is to reflect on *Contact Improvisation* (CI) dance as a form of communication from corporality. CI constitutes an emblematic discipline within postmodern dance. It emerged in the early 1970s in the United States, and since the 1980s it has spread to a large number of countries and different continents, exerting a prominent influence on the styles, movements and training resources of other dance currents, especially from modern dance. A constitutive aspect of this discipline, not sufficiently studied in academic research, is the fact of covering a form of communication from corporality, such as it had been the exploratory interest of Steve Paxton (1939-), its initiator: to experience the emerging becoming by putting together two bodies in movement (regardless of any other language, such as choreography, music or narrative) and attend to the "in-between" produced in communication. This text addresses this constitutive aspect of CI, exposing the importance of communication among the initial concerns that led to its development and recovering current narrations of teachers of this dance, which underline the question of communication as its distinctive characteristic. Finally, the text conceptualizes the form of communication that takes place in this practice as a *composition of relationships* between bodies, and concludes by highlighting the openness it implies to think about the notion of *communication* without reducing it to the unilateral transmission of messages.
Keywords: contact improvisation, body, communication, dance

Introducción

El *Contact Improvisation* (CI) es una disciplina emblemática de la corriente de danza posmoderna. Emerge en Estados Unidos en 1972, en el contexto de movilización política y experimentación estética propia de las décadas del 60 y 70. En ese marco, en el que diferentes grupos de bailarines, coreógrafos y coreógrafas cuestionaban los límites de lo considerado "danza", generando nuevos modos de producción artística; el bailarín y coreógrafo Steve Paxton lleva a cabo un conjunto de experimentaciones que conducen al surgimiento del Contact Improvisation.

El CI es una forma de danza basada en la improvisación a partir del contacto entre cuerpos, y en la atención a la relación emergente como fuente constitutiva del movimiento (Paxton, 1981, p. 1). El movimiento surge progresivamente de ese contacto, sin pautas coreográficas ni lenguajes narrativos o musicales (aun cuando estos puedan incorporarse eventualmente como elementos de juego a la improvisación).

El objetivo principal del presente escrito es reflexionar sobre el CI como forma de comunicación desde la corporalidad. Para ello, atiende a los siguientes objetivos específicos: en primer lugar, dar cuenta de la importancia de la cuestión de la comunicación entre las preocupaciones iniciales que condujeron al desarrollo del CI en Estados Unidos; en segundo orden, recuperar y exponer relatos actuales de docentes de esta danza que subrayan la cuestión de la comunicación como su característica distintiva; y en tercer término,

analizar conceptualmente la forma de comunicación que se produce en esta práctica, particularmente, desde la noción de *composición de relaciones* propuesta por el filósofo Gilles Deleuze (2006, p. 86). Después de cumplimentar los objetivos específicos planteados, el texto concluye destacando la apertura que significa la forma de comunicación que se produce en el CI para pensar la noción de *comunicación* sin reducirla a la transmisión unilateral de mensajes.

Cabe destacar que, además de los objetivos puntuales referidos, este texto se propone como objetivo complementario contribuir a ampliar la escasa bibliografía en español existente sobre esta disciplina. En España, por ejemplo, donde la primera actividad formativa de CI data de 1982, el primer texto aparece en 1987, como señalan Brozas Polo y García (2014, p. 1), quienes subrayan que los estudios en habla hispana sobre esta danza se pueden considerar crecientes pero aún incipientes. Esta necesidad de ampliar los estudios en habla hispana es resaltada también por maestras e investigadoras de CI de países de habla hispana de otros continentes (Tampini, 2017, p. 11; Turdo, 2012, p. 9).

El presente trabajo expone resultados de investigación de mi tesis doctoral (Singer, 2019), basada en una propuesta metodológica autoetnográfica que ha combinado la realización de entrevistas en profundidad con el análisis bibliográfico y documental. En particular, además de las fuentes de Estados Unidos, se incorporan entrevistas realizadas a docentes reconocidos de Buenos Aires, Argentina, uno de los centros más importantes de práctica de CI a nivel internacional; y diálogos con organizadores del Festival Internacional de Freiburg, Alemania, el festival al que anualmente asiste la mayor cantidad de practicantes en el ámbito europeo. El escrito recupera esa indagación y extractos de los relatos obtenidos, entendiendo la importancia de este espacio de escritura brindado por la revista *Danzaratte* para el intercambio y tráfico de saberes entre muy diversos territorios.

El CI Como Forma de Comunicación. Los Intereses Iniciales de Steve Paxton y Otros Bailarines de los Comienzos de la Práctica

El hito seminal del CI se produce en enero de 1972 en el estado de Ohio, cuando Paxton es invitado como miembro del colectivo de coreógrafos *Grand Union* a dar un seminario en el Oberlin College, en una residencia artística de tres semanas. Allí presenta junto a un grupo de estudiantes que concurrían a su seminario la muestra *Magnesium*, la primera muestra de CI. La danza sin embargo adquiere su nombre unos meses después, cuando Paxton y otros bailarines y bailarinas son invitados a desarrollar performances en la John Weber Gallery, en Manhattan, Nueva York. Ante la necesidad de designar la forma de movimiento que estaban desarrollando, Paxton decide denominarla “Contact Improvisation” [improvisación por contacto], enfatizando que lo significativo de esta danza es la improvisación a partir del contacto intercorporal y el diálogo físico.

El conjunto de exploraciones iniciales que condujeron al desarrollo del CI se centraban en poner juntos dos cuerpos en movimiento y observar las fuerzas físicas implicadas en la interacción corporal (Pallant, 2006, p. 10). Paxton advertía una ausencia en cuanto al trabajo en dúos y al análisis del trabajo en interacción en la danza moderna y el ballet:

> Aunque puedas tener otras veinticinco personas alrededor tuyo en el salón de danza, mantenés cierta distancia con todo el mundo para no golpearlo. Aprendés técnica como una persona aislada, y luego cruzás el piso quizás incluso en grupos, pero siempre con distancia. (citado en Pallant, *ib*.)

Esa preocupación lo condujo a experimentaciones que derivaron en una danza basada en el contacto físico, a partir del diálogo desde el peso, el balance, los reflejos y el impulso (Stark Smith, 2008, p. XI).

En el CI, el movimiento deviene progresivamente de la improvisación y exploración entre los cuerpos. Las formas se producen sin elaboración conceptual previa y sin ser objeto de fijación posterior. Por otro lado, la improvisación se asume como movimiento en sí mismo (a diferencia de otras corrientes de danza en las que es utilizada como medio para lograr formas coreográficas o como técnica de entrenamiento); cada momento opera al mismo tiempo como material de trabajo y como "resultado" estético, privilegiándose el proceso frente a cualquier resultado aislable:

> Cada movimiento no existe por separado sino en sus relaciones con el momento anterior y posterior. El movimiento se va dando forma a sí mismo por y desde sí mismo. (…) Las relaciones de los cuerpos establecidas por el propio devenir del movimiento no obedecen a nada fuera de ellas, no hay "material exterior" de movimiento del cual dependan (Paxton, 1981, p.1).

La preocupación insistente de Paxton es la de focalizarse en la dimensión sensible de la experiencia y conectarse con las fuerzas físicas emergentes en el "entre" del contacto. Por tal motivo, el CI suele describirse como forma de exploración en la comunicación (Paxton, 1997, p.19; Turdo, 2012, p.8). Pero cabe subrayar que en este marco la "comunicación" no es entendida como pasaje de información (de un mensaje claro y distinto) entre un sujeto y otro, sino como inmersión en un estado de escucha conjunto que crea un lazo perceptible, aun cuando no implique un sentido discernible en un registro racional o lingüístico.

En vinculación con la comunicación, Paxton suele señalar que, lejos de consistir en una interacción "exterior" entre individuos aislados, el CI implica la formación de una "tercera entidad" que se produce en el encuentro y que guía la danza:

> El CI es danza, en principio entre dos personas que se mantienen en contacto, creando una tercera entidad entre ellas. Esta tercera entidad es el CI. (citado en Pallant, 2006, p.10) Efectivamente es una completa nueva entidad la que emerge en la danza, no definida por ninguno de los bailarines, sino por el efecto sinergético de ambos. Ese es el motivo por el que entonces lo llamé Contact

Improvisation, simplemente tratando de ser descriptivo y sin la menor idea, por supuesto, en ese momento, de que iba a continuar y a proliferar. Pero tratando solamente de ser claro respecto de lo que estaba ocurriendo. (1997, p.19)

Paxton destaca en varias oportunidades que cuando tenía que definir de la manera más descriptiva posible lo que estaba sucediendo, pensaba que se trataba simplemente de "comunicación entre cuerpos" (*ib*.). Daniel Lepkoff, otro maestro estadounidense de los inicios de la práctica, parece referirse también a esa tercera entidad que abarca ambos cuerpos sin preexistir en ninguno, cuando cuestiona la descripción usual del CI como una "forma de dúos": "No acuerdo con 'la forma de dúos', el Contact Improvisation solo luce como un dúo visto desde afuera, pero para las personas al interior de la danza es un solo" (2011, p.1).

Por su parte, Ray Chung, otro practicante de CI de los comienzos de la disciplina, al ser consultado por los principios básicos del contact habla de "escucha", en alusión al tipo de comunicación entre los cuerpos y al foco atencional que habilita el diálogo físico:

De todas las habilidades esenciales del *Contact Improvisation*, la práctica de la escucha parece ser la más útil, independientemente de la experiencia o de la capacidad. ¿Qué quiere decir escucha? Una definición podría ser "la práctica de recibir comunicación de otra persona en un nivel físico a través del toque". Otros términos a menudo utilizados para escucha tienen que ver con "espera", con "acompañar", "ceder", "plegarse" y "atestiguar". La práctica de la escucha presupone el compromiso activo de estar presente en las intenciones de tu compañero –al mismo tiempo que en las tuyas- en tanto se manifiestan físicamente. (2006, p.54)

En sus exploraciones, Paxton advierte que dos cuerpos en interacción física potencian las posibilidades de experimentar y cambiar la relación habitual con la gravedad. Las fuerzas que surgen en el "entre" del contacto tienden a abrir a las y los practicantes un espectro inusual de movimientos, y habilitan a sorprenderse ante la emergencia de posibilidades inesperadas tanto en el diálogo compartido como en la potencia del propio cuerpo. En ocasión de su visita a la Argentina, Paxton enfatiza nuevamente la importancia de la comunicación en el CI:

Cuando la danza continúa y se pone más rápida, más físicamente activa, y los dos saben que el otro no causó que esto ocurriera, tiene que ver con la naturaleza de la comunicación en el contact, de ir y venir los dos al mismo tiempo. Los dos confían en ello en estas circunstancias y sienten que el otro confía en ello. Fue importante para mí llegar a sentir en esta situación que podría llegar a hacer cualquier cosa con ciertas personas y que la otra persona me iba a seguir y yo iba a estar seguro en los grandes movimientos de estar en el aire, cuando uno lo está sosteniendo al otro, y también sentir cambios de sensaciones en momentos de comunicación con movimientos más pequeños, y dentro de estos, sentir la comunicación en la partícula más pequeña de tiempo. No habría podido darle un

nombre a esta forma de danza si no hubieran ocurrido estos grandes momentos de comunicación (1999, p.5).

El CI Descripto como Comunicación Desde el Cuerpo por Diversos Practicantes

Al igual que en los escritos y discursos de maestros y practicantes de Estados Unidos, también en otros territorios el CI es descripto como *una forma de comunicación desde el cuerpo,* sustentada en el diálogo físico y en la escucha (y se lo presenta asimismo como "un lenguaje del cuerpo", "en silencio" o "sin palabras").

Así aparece en varios relatos de docentes de Buenos Aires, Argentina. Fernanda Tappatá, por ejemplo, a la hora de dar cuenta de su interés por el CI, comenta:

> Estaba mucho más expuesto [que en otras danzas] el tema de la danza como una forma de comunicación. (…) Si vos ves un trabajo de Contact, por lo general vas a estar viendo gente en contacto, compartiendo peso, y ese peso no tiene que ver con una técnica solamente, sino con una comunicación, con un diálogo. (Comunicación personal, 30 de julio de 2015)

Genoveva Zuloaga, por su parte, comenta sobre su experiencia de aprender contact a fines de los años 80:

> El contact me abrió un mundo de comunicación, hice un cambio muy grande a raíz de aprender contact. Para mí era un canal de expresividad. Como soy muy corporal me facilitaba comunicarme, en esa época no era mucho de entablar diálogos o comunicarme con la palabra, entonces fue una fuente de comunicación muy importante. (Comunicación personal, 3 de octubre de 2015)

Otras practicantes de los inicios del CI porteño destacan también la cuestión de la comunicación como aporte específico de esta danza. Zoraida Fontclara, por ejemplo, al ser interrogada sobre el tipo de interés que le produce la práctica, rescata de inmediato que se vincula a "la sensación maravillosa de la comunicación en silencio" (comunicación personal, 12 de enero de 2015). De igual manera, Mariana Sánchez comenta que la base de la técnica es "la comunicación no verbal entre los cuerpos que se están moviendo en el espacio. Después se puede desglosar siempre mucho más, pero la base es eso, que vos no estás hablando y te estás comunicando" (comunicación personal, 18 de septiembre de 2015). Gabriela Entin, otra maestra de los inicios de gran reconocimiento, sostiene:

> Lo que más me sedujo del contact tuvo que ver con eso: con un lenguaje no verbal donde te podés comunicar con otro a partir del contacto. Para mí era lo mejor que podía aportar el contact a nuestra forma de vida tan individualista y con tanta dificultad para comunicarnos con franqueza. (Comunicación personal, 9 de diciembre de 2014)

La maestra Andrea Fernández remite asimismo a la situación de comunicación como una cuestión primaria y constante de la danza:

> Y…, la danza en lo profundo se trata de lo mismo, de improvisar, de comunicarse. Puedo hablar de mis cambios en la energía, etcétera, pero en el jam… Cuando voy, veo contact, se practica contact. Veo que hay algo que permanece, y eso me da mucha alegría. Algo profundo: de comunicación, de conexión, de escucha. (Comunicación personal, 02 de diciembre de 2014)

Cristina Turdo, otra maestra de CI de reconocimiento internacional, por su parte, subraya que "la práctica del CI es un diálogo, basado en la comunicación y ante todo en la 'escucha'" (2012, p.8). También la maestra Vanina Goldstein destaca la comunicación y la escucha como componentes esenciales de la danza:

> Darlo en lugares donde no necesariamente la gente está esperando ser ni bailarina ni bailar contact me hizo percibir más claramente la esencia del trabajo, que podría definir a partir de cuestiones como la escucha, el nivel de comunicación con la percepción interna de uno y también con otro, cosa que es una joya del contact. (Comunicación personal, 23 de diciembre de 2014)

Daniela Schwartz, una de las organizadoras del Festival Internacional de CI de Freiburg, Alemania, destaca también la importancia de la comunicación en esta danza:

> El contact improvisación es una comunicación. Primero, con uno mismo, con la tierra que está pisando, a través de ese soporte con el espacio interno del cuerpo, cómo eso se proyecta en el espacio que la danza habita, y a partir de ese lugar cómo me comunico con el otro cuerpo. (en Schwartz y Müller, 2012)

En la entrevista efectuada para mi indagación doctoral, Schwartz especifica que el aporte singular del CI a la danza tiene que ver con la comunicación y con el carácter relacional de esta práctica:

> Su especificidad es lo relacional, dos cuerpos energéticos que están encontrándose. Otras danzas trabajaban igual con el medio ambiente y lo relacional, pero no materialmente dos planetas que se choquen. Esa investigación, esa pregunta, antes no estaba. (Comunicación personal, 23 de febrero de 2015)

Por otro lado, esta bailarina aclara que el contacto y la comunicación pueden producirse sin que los cuerpos se estén tocando, y sin perder por ello materialidad física la conexión:

> Los niveles de comunicación pueden ser muchos, depende del momento y del encuentro con la persona. Hace poco escuché a una maestra, Nita Little, decir que "la presencia puede tocarse". Yo también creo que es así. Creo que uno puede conectarse y sentir al otro a través de la distancia, y sentir que los cuerpos se encuentran. (en Schwartz y Müller, 2012)

Finalmente, entre la diversidad de entrevistados que rescatan la cuestión de la comunicación en el CI, Paula Zacharías (maestra de trayectoria en esta danza, además de Licenciada en Ciencias de la Comunicación) comenta que esa cuestión le interesó inmediatamente cuando conoció el contact:

> Me encantó poder entender la comunicación, que era realmente lo que yo hacía, comunicación,

> desde un lugar sin palabras. Dije: ¡Ah, dos cuerpos se pueden comunicar sin tener que hablar, qué genial! Pensaba eso: ¡No lo puedo creer, hay una danza en la que uno se puede comunicar con otro sin tener que hablar! (Comunicación personal, 28 de septiembre de 2015)

Ahora bien, es importante señalar que la "comunicación corporal", en silencio o sin palabras propia del CI, no es "corporal" en el sentido de que el cuerpo sea el "instrumento" de su expresión, sino en el de un corrimiento de paradigmas racionalistas. Esta comunicación no es regida por un código racional o lingüístico al que el cuerpo sirva como "medio" de representación (en un diálogo traducible a términos racionales y significantes), sino que el cuerpo entra en diálogo desde su propia materialidad inmanente, irreductible a parámetros racionalistas, significantes o representativos. Así, la comunicación no se libra en el terreno racional sino desde las posibilidades afectivas y relacionales de los cuerpos, con dinámicas suscitadas (no por actos volitivos conscientes sino) por la escucha conjunta a las exigencias de resolución que reclama el presente.

En esta dirección, en el CI opera una concepción del cuerpo como instancia activa que resuelve de modos específicos, más eficaces y creativos que los resultantes de supeditar su acción a una conciencia. Al respecto, la investigadora estadounidense Cynthia Novack destaca que en el CI "las propiedades generalmente asociadas con la mente en la cultura estadounidense –inteligencia, juicio, comunicación- y con las emociones –ternura, expresión, espontaneidad- son atribuidas al cuerpo" (1990, p.185).

Ahora bien, esta concepción del cuerpo en el CI implica concebirlo como un conjunto de relaciones, que a la vez se pone en juego en la relación con otros. Marina Tampini subraya al respecto:

> [El del CI] es un cuerpo que requiere ser pensado de modo relacional. (…) Esta forma no trata con esencias a alcanzar, ni tiene ideas que el cuerpo tenga que representar. Más bien trabaja con un cuerpo siempre en relación (…). La danza es posible porque existe un *entre*; esto es, una relación del cuerpo con las fuerzas físicas, con otros cuerpos, con estados variables, de calor, frío, pesadez, liviandad, etc. (2017, p.139)

La Comunicación en el CI como Composición de Relaciones

El análisis de una danza caracterizada como *forma de comunicación desde el cuerpo* exige preguntarse cómo puede pensarse el tipo de *comunicación* involucrada. En principio, como exponía anteriormente, la comunicación en el CI no se efectúa desde parámetros racionalistas que asuman el cuerpo como "instrumento"

de un lenguaje significante, sino a partir de la materialidad inmanente del cuerpo y de su potencia de acción-afección.

Como describen los pioneros de la práctica, la comunicación en el CI puede pensarse a partir del tipo de relación que surge en el encuentro entre los cuerpos, que no consiste en un vínculo exterior entre individualidades aisladas sino en la irrupción de una tercera individualidad o relación de fuerzas que excede y envuelve las individualidades preexistentes.

Como exponía al comienzo, ya Paxton describe al CI como la formación de una "tercera entidad" que guía la danza sin que ninguno de los participantes pueda tomar control de la misma, y acentúa el carácter constitutivamente *relacional* del contact. Amplío sus palabras:

> El contact se define como un trabajo de relación. El centro de trabajo de esta propuesta es la relación recíproca de dos cuerpos que no tienen existencia independientemente uno del otro. (1981, p.1) Esto para mí fue lo importante del contact: cuando dos personas se están tocando y los dos están tratando de seguir la energía del otro, y ninguno de los dos está en control de la situación sino que están fluyendo con los eventos que ocurren, con lo que está pasando; pareciera que hay una tercera entidad que aparece y controla la danza. (1999, pp.3-4)

Subrayo en esa dirección –a partir de las entrevistas realizadas, pero también a partir de mi propia experiencia corporal (practico CI desde 2004)- que esa descripción resulta completamente afín a la vivencia de practicar contact. Por eso es común la necesidad de describir lo que acontece (la intensidad de esa modalidad de encuentro) en términos de "comunicación", como ocurre en bailarines de las primeras generaciones estadounidenses y en practicantes y maestros de otros territorios.

De todos modos, la práctica del CI y la emergencia de esa "tercera entidad" en el encuentro implican una concepción de *comunicación* diferente a la del sentido común, generalmente entendida como "pasaje (uni)lineal de información" o como transmisión de un mensaje o un sentido (concepción típicamente representacional). En el CI, por *comunicación* se entiende un estado de escucha conjunto que habilita relaciones y fuerzas más potentes entre los cuerpos: es la emergencia de una tercera individualidad que se produce *solo y en tanto que* cada cuerpo abandona la suya propia –su circunscripción a un "yo"- para entregarse a un "entre" más potente que el encuentro habilita.

Ese "entre" o "tercera entidad" que se produce en el CI puede pensarse desde lo que el filósofo Gilles Deleuze (2006, p.86), recuperando a Baruch Spinoza, conceptualiza como *relación de composición*.

Spinoza plantea la pregunta "qué puede un cuerpo", que implica pensar a cada ser como una *potencia de obrar*: como una potencia de acción que sólo se conoce en el obrar mismo, en la experiencia, en los encuentros y en la experimentación de relaciones. Lejos de "ser" algo dado, para Spinoza, desde que nacemos, estamos librados a los encuentros con otros cuerpos, en los que experimentamos y conocemos nuestra potencia de acción, en el mismo acto de efectuarla. Ahora bien, esos encuentros con otros cuerpos pueden dar lugar a relaciones de composición o de descomposición. Cuando hay *composición* de relaciones, entre los cuerpos se genera una suerte de tercera individualidad, más potente, no preexistente a las individualidades que la forman e irreductible a ambas. Es una creación *sui generis*, dice Deleuze: la generación de "un nuevo individuo formidable" (2006, p.86). Esta tercera individualidad, o relación de composición, *afecta* al cuerpo de un modo tal que tiende a aumentar su potencia de actuar (cuando hay relaciones de descomposición, en

cambio, las individualidades participantes resultan empobrecidas, como si su potencia les fuera sustraída o quedara fijada).

Desde este marco entonces, como afirmara, la comunicación que se produce en el CI puede pensarse como una *relación de composición*, en tanto consiste justamente en la emergencia de una tercera entidad, irreductible e ingobernable por las personas partipantes, que aumenta la potencia de sus cuerpos (aun cuando esto no se produzca en *cada* encuentro de CI; sin embargo es el tipo de encuentro al que esta danza tiende a disponer: uno consistente en neutralizar las voluntades individuales o racionales, así como la intención de dominio sobre los otros, para entregarse a un hacer conjunto que deviene más potente).

Conclusiones

La danza constituye un dispositivo de experimentación de singular potencia de aprendizaje. La exploración con el cuerpo ofrece una enseñanza no solo "física" sino en diversos registros: o más bien, esa "fisicalidad" no se encuentra escindida de otros órdenes de la persona; se imbrica con preguntas filosóficas, gestos micropoéticos, prácticas de encuentro. El aprendizaje desde el conjunto múltiple de relaciones que supone cada cuerpo es de una complejidad profunda, y en general mayor, al de los aprendizajes teóricos que solo interpelan una dimensión del sujeto: la conciencia racional. En este sentido, la *comunicación desde el cuerpo*, desde sus potencias afectivas y relacionales, ofrece la vivencia de otras posibilidades a nivel vincular. La danza es un terreno posible para explorar esa comunicación desde el cuerpo, y el CI en particular, una forma dancística focalizada especialmente en la exploración con la comunicación.

Como expusiera en el desarrollo, la práctica del CI da apertura a una concepción de *comunicación* que permite pensar otras formas vinculares (diferentes a las basadas en lógicas de atomización, como por ejemplo son las massmediáticas) al ofrecer una experiencia singular en la que la comunicación con los otros se vive como un aumento de potencia, y en la que se constata *físicamente* que el encuentro y la escucha generan fuerzas más potentes. Esta posibilidad que ofrece no es nada desdeñable, y puede hacer de dispositivo (estético, político, filosófico) para experimentar formas vinculares más deseables en otros terrenos, aun trascendiendo el campo de la danza.

Referencias Bibliográficas

Banes, S. (1980). *Terpsichore in Sneakers. Post-modern dance*, Houghton Mifflin Company.

Brozas, M. P. (2000). Contact Improvisation: danza, acrobacia y pedagogía corporal. *Actas I Congreso de la Asociación Española de Ciencias del Deporte* (pp. 309-316). Cáceres: Universidad de Extremadura.

Brozas, M.P. y García, T. (2014). Los comienzos de la danza Contact Improvisation en España (1980-1990), *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y del Deporte*, Vol. 14, Nro. 53 (pp. 169-181),

http://cdeporte.rediris.es/revista/revista53/artcomienzos433.htm

Schwartz, D. y Müller, E. (2012). Entrevista. [material audiovisual] *CI EmContato Dani-Ecki* https://www.facebook.com/daniandecki/videos/303365259839131/

Chung, R. (2006). Listening, *Revista Contact Quarterly*, Vol. 31 Nº 1 (p.54), Northampton MA.

Deleuze, G. (2006). *En medio de Spinoza*, Ed. Cactus.

Lepkoff, D. (2011). A question, *Contact Quarterly*, vol. 36 Nro. 1, (p.1) Northamptonm Estados Unidos.

Pallant, C. (2006). *Contact Improvisation. An introduction to a Vitalising Dance Form*, McFarland & Company Inc. Publishers.

Paxton, S. (1981). Contact improvisation. Entrevista realizada por Bents Folkert, *Theatre Papers*, Nro. 5 (pp. 1-15), Darlington.

Paxton, S. (1997). Conversation between Yvonne Rainer and Steve Paxton. En Agnès Benoit (comp.), *Nouvelles de danse. Dialogues on dance improvisation in performance*, Contredanse, Bruxelles, Nº 32/33.

Paxton, S. (1999). Conferencia [transcripción de la conferencia de Steve Paxton en la ciudad de Rosario, Argentina], Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Rosario, Argentina.

Singer, M. (2019). *Cuerpo singular, cuerpo colectivo y modalidades de encuentro. El Contact Improvisación como práctica estético-política de intervención en la subjetividad. Buenos Aires, 1985-2015* [Tesis de doctorado no publicada]. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Stark Smith, N. (2008). What is Contact Improvisation?, Koteen, D. y Stark Smith, N., *Caught falling. The confluence of contact improvisation, Nancy Starck Smith and other moving ideas*, pp. XI-XIII, Contact Editions P. O., Northampton.

Tampini, M. (2012). *Cuerpos e ideas en danza*, Cuadernos del IUNA.

Turdo, C. (2012). Prólogo por Cristina Turdo. Tampini, M. *Cuerpos e ideas en danza* (p. 7-9), Cuadernos del IUNA.

Antonio: el regreso a España tras su Periplo Americano (1949-1953)

Antonio: the return to Spain after his American Tour (1949-1953)

Emilio Martí Pérez [1] e Isabel María Pérez Cruz [2]

[1] Jefe del Departamento de danza española en el C. P. D. "Maribel Gallardo" (Cádiz)

[2] Docente en la Universidad de Cádiz (Vicerrectorado de Extensión Universitaria)

Resumen

El regreso de Rosario y Antonio a España en 1949, tras su exitoso periplo americano, marcaría un antes y un después en el panorama de la danza española escénica de aquella época, tanto en España como en el resto de Europa, donde cosecharían unos éxitos sin precedentes, considerados como la pareja más célebre del baile español de todos los tiempos. Los nueve años de trabajo y formación en España (1928-1936), sumados a los doce años de trabajo en el continente americano (1937-1949), donde realizaron giras triunfales dejando un recuerdo imborrable y la estela de un prestigio que ha llegado hasta nuestros días, marcarían de forma decisiva la capacidad creadora y artística de Antonio, abriendo así un nuevo camino para la danza española y el flamenco, que culminaría con la carrera de Antonio en solitario y la creación de su propia compañía, el "Ballet Español de Antonio" (1953).

Palabras Clave: clásico español, Bolero, Folklore, Flamenco, Antonio Ruiz Soler "Antonio"

Abstract

The return of Rosario and Antonio to Spain in 1949, after their successful American journey, would mark a before and an after in the panorama of Spanish stage dance of that time, both in Spain and in the rest of Europe, where they would reap unprecedented successes, considered the most famous Spanish dance couple of all time. The nine years of work and training in Spain (1928-1936), added to the twelve years of work in the Americas (1937-1949), where they made triumphal tours leaving an indelible memory and the wake of a prestige that has reached to this day, would decisively mark the creative and artistic capacity of Antonio, thus opening a new path for Spanish dance and flamenco, which would culminate with Antonio's solo career and

the creation of his own company, the “Ballet Español de Antonio” (1953).

Keywords: danza española escénica, Baile clásico español, Baile Bolero, Folklore, Baile Flamenco, Antonio Ruiz Soler “Antonio”

Tema

La figura de Antonio Ruiz Soler (Sevilla, 1921 – Madrid, 1996), conocido artísticamente como Antonio “El Bailarín” o simplemente “Antonio”, constituye sin lugar a dudas, pieza fundamental para entender la historia de la danza española escénica, durante los dos últimos tercios del siglo XX. Su versatilidad, virtuosismo, creatividad y temperamento, le hicieron convertirse en el bailarín más completo de España y con la mayor proyección internacional de su época.

Como indicara Antonio Fernández-Cid, coincidiendo con la mayoría de críticos e intelectuales de su tiempo: “su triunfo tiene triple base en el temperamento, la técnica y la disciplina”. (Gyenes, 1964, pág. 32)

Intérprete, coreautor[1] y director de cuatro prestigiosas compañías de danza española de nuestro país como fueron *Antonio Ballet Español*, *Antonio y sus Ballets de Madrid*, *Ballet Nacional de España* y *Ballet Español de María Rosa*, Antonio ha sido también uno de los creadores coréuticos que con sus obras ha aportado en mayor medida al patrimonio de la danza española, con la fortuna de llegar buen número de ellas hasta nuestros días al ser integradas en el repertorio de otras compañías[1].

Entre condecoraciones y reconocimientos a su trayectoria artística, Antonio Ruiz Soler “Antonio” tiene en su haber 23 premios, entre los que cabe destacar la Cruz de Isabel la Católica (1950), la Medalla de Honor de la Naciones Unidas (1963), la Medalla de Oro de la Real Academia Inglesa de la Danza (1962), el Primer Premio de la Academia de la Danza de París (1963), la Medalla de Oro de la Real Academia de la Danza de Suecia (1964), la Medalla de Oro de la Escuela de la Danza de Moscú (1966), la Medalla de Oro de la Scala de Milán (1967), el Premio Nacional al mejor Ballet (1972) y la Medalla de Oro del Spanish Institute de Nueva York (1979).

Objetivo de la Investigación y Metodología

Este trabajo pretende mostrar una parte concreta de su trayectoria (1949-1953), mostrando de forma resumida las actuaciones llevadas a cabo y el repertorio coreográfico utilizado. Desde una metodología mixta cuantitativa-cualitativa, con un análisis documental formal y de contenido, hemos utilizado para su elaboración fondos documentales tanto públicos (CADF) como privados, de consulta directa y on-line.

Breve Aproximación Biográfica a una Larga Carrera Profesional

La carrera artística de Antonio fue muy extensa: su debut profesional como bailarín tuvo lugar en 1928 en el Teatro Duque (Sevilla) y se retiró como bailarín en 1979 en la ciudad de Saporo (Japón), para continuar como director y coreautor. Para situar el estudio, y abordar los diferentes tramos de su trayectoria artística, se ha

contemplado una segmentación en cinco etapas:

Antecedentes: Los Chavalillos Sevillanos 1928 – 1937.

El periplo americano 1937 – 1948.

Regreso a España 1949.

Ballet Español de Antonio 1953.

Director y coreautor 1980.

Centraremos el trabajo en la tercera etapa, si bien efectuamos una breve semblanza de las dos anteriores, a efecto de contextualización y mayor comprensión de su figura.

Antecedentes: Los Chavalillos Sevillanos 1928 – 1937

Antonio Ruiz Soler nació el 4 de noviembre de 1921 en Sevilla y con cinco años lo inscriben en la academia del Maestro Realito. Debuta profesionalmente junto a Rosario en un espectáculo de Ópera Flamenca[3] en 1928, en el Teatro Duque de Sevilla, y reciben su primer nombre artístico: «Los petits sevillanitos». En 1929 actúan en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, cambiando su nombre artístico por "Los Chavalillos Sevillanos". Bailan en la Exposición Internacional de Lieja (Bélgica) de 1930. (Fuentes-Guío, 1990) (Arriazu, 2006) (Benarroch, 1997)

En 1933 debutan en el Teatro Fuencarral (León, 1933) de Madrid con la Compañía de la Niña de los Peines y Pepe Pinto. Continúan sus actuaciones en la capital de España en salas de fiesta y espectáculos de Ópera Flamenca, compartiendo escenario con grandes figuras de la escena, hasta que en 1936 se trasladan a Barcelona. (Fuentes-Guío, 1990) (Arriazu, 2006) (Benarroch, 1997)

Realizan un tour por el sur de Francia que finaliza en Avignon y de aquí marchan a Marsella. El empresario de variedades Marquesi les ofrece un contrato para trabajar en Argentina y una tournée por Sudamérica. (Fuentes-Guío, 1990) (Arriazu, 2006) (Benarroch, 1997)

Semblanza Histórica sobre el Periplo Americano 1937 – 1949

En 1937 se incorporan a la compañía de Carmen Amaya en el Teatro Maravillas de Buenos Aires con el espectáculo *"Las maravillas del Maravillas"*. En 1938 ofrecen su primer recital de danza española en el *Teatro Ateneo* de Buenos Aires. Comienzan una gira durante los años 1938 y 1939 que los lleva por Chile, Uruguay, Ecuador, Bogotá, Caracas, Cuba y México. (Fuentes-Guío, 1990) (Benarroch, 1997)

México, Río de Janeiro y continúan en el Waldorf Astoria[4] de Nueva York, cambiando el nombre artístico por "Rosario y Antonio". (Fuentes-Guío, 1990) (Brunelleschi, 1958)

En 1941 participan bailando en dos película: *Ziegfeld Girl*[5], compaginando los ensayos y el rodaje con actuaciones en el Ciro's Night Club y *Sing another chorus*[6], volviendo al Waldorf Astoria que simultanean con su participación en el vaudeville del Teatro State, para continuar en el Hotel Palmer House Empire Room de Chicago y en el Teatro Chicago. (Fuentes-Guío, 1990) (Arriazu, 2006)

En 1941 debutan el musical *Sons o'Fun* de Broadway (Nueva York). En 1944 actuarán en el Teatro-Cine Roxy de

Broadway y posteriormente estrenan en el Carnegie Hall de Nueva York. Realizan una gira de costa a costa por Norteamérica. En 1944 son portada de la revista estadounidense "Esquire * The magazine for men" y participan en la tercera película *Hollywood Canteen*[7]. (Arriazu, 2006) (Segarra Muñoz, 2012) (Benarroch, 1997)

En 1947 emprenden su tercera gira americana de conciertos, y en verano estarán en el Hotel Baltimore de Nueva York siendo esta la última actuación en un night club americano. El cuarto tour sería por Norteamérica y en 1948 emprenden nueva gira por Sudamérica, para realizar el 26 de diciembre su última actuación en el Metropolitan Opera House de Nueva York. (Segarra Muñoz, 2012) (Arriazu, 2006)

El empresario Nicolás Mesutti les ofrece un contrato para hacer una tournée por España. Aceptan, firmando otro contrato con la Columbia Concert Artist para realizar a su vuelta el 5º American Concert Tour. (Fuentes-Guío, 1990)

Con tan sólo veintiocho años, Antonio se había convertido en uno de los artistas más relevantes de la escena americana y su triunfo en el continente fue incuestionable.

Figura 1

Rosario y Antonio

Nota. Fotografías de Rosario y Antonio, tres posando y dos bailando (Escuela Bolera y "El Manisero")

Fuente: (Colección Privada de Francisco Ruiz Musulem (sobrino nieto de Antonio y heredero) y su madre Teresa Maizal (sobrina política de Antonio y bailarina de su copañía))

El Regreso a España 1949

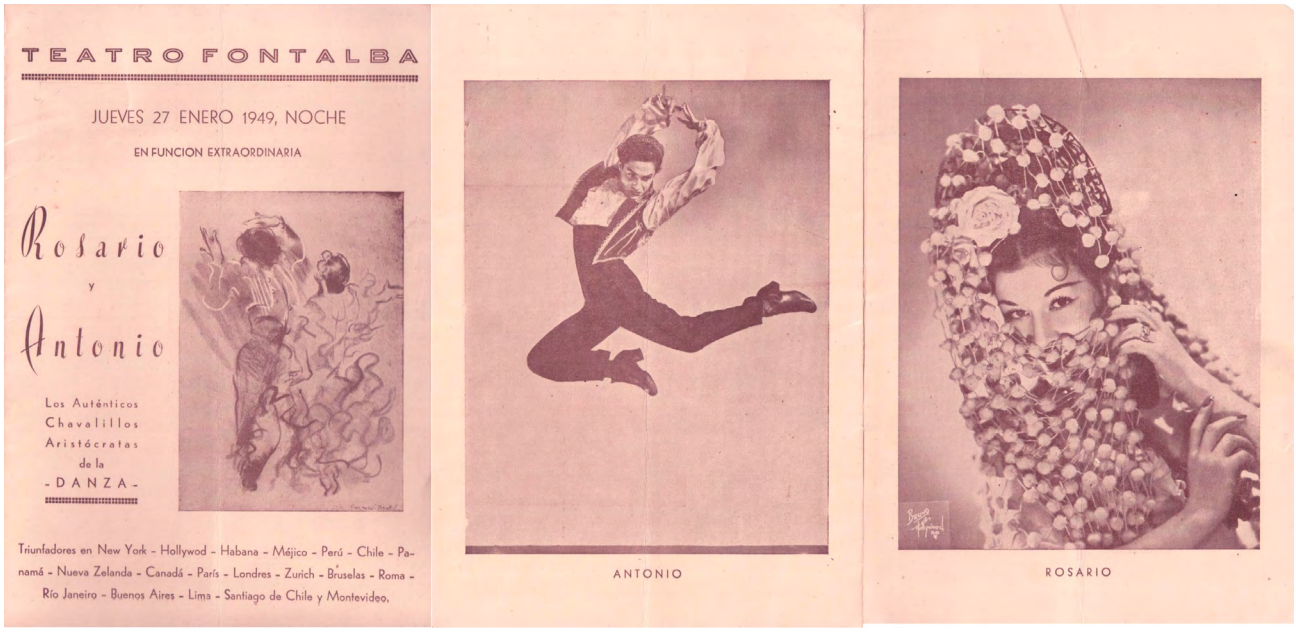
Tras un largo viaje en el trasatlántico *Constitution* desembarcaron en Algeciras (Cádiz) a principios de enero de 1949. Se trasladan a Sevilla y posteriormente a Madrid donde les esperaban el empresario Nicolás Mesutti y el actor Fernando Granada, coempresario del Teatro Fontalba. Se alojaron en el Hotel Palace. Anunciados por todo Madrid mediante carteles y fotos bajo el título: "Rosario y Antonio", "Los chavalillos sevillanos", "Aristócratas de la danza y triunfadores en América". (Fuentes-Guío, 1990)

El 27 de enero debutan en el "Teatro Fontalba" (Ver Figura 2) de Madrid con éxito arrollador, hasta el punto en que se habían anunciado 7 recitales pero tuvieron que dar 54, presentando tres programas diferentes desde

el estreno hasta el 10 de abril que dieron el último, con el “No hay billetes” puesto diariamente en taquilla, acontecimiento hasta entonces único en la historia de la danza española. La prensa del día siguiente decía: «[…] Antonio, que en plena juventud, ha logrado el título de “Primer bailarín de España”… […]» (Manqueríe, 1949, pág. 18) o el periódico *La Tarde* que publicaba: «[…] Ha explotado en Madrid la bomba artística de la temporada. Jamás se ha visto bailar de esta forma en toda la historia de la danza española […]» (Fuentes-Guío, 1990, pág. 113).

Figura 2

Programa de Mano



Nota. Programa estreno Teatro Fontalba (Madrid) 1949.

Fuente: (Archivo Conservatorio Profesional de Danza “Maribel Gallardo” Cádiz)

La siguiente actuación sería en el sevillano Teatro San Fernando donde estrenaron el 16 de abril, también con gran éxito de público y prensa con publicaciones como: «[…] la realidad es que su arte descansa en motivos folklóricos de puro origen andaluz elevados a una superior categoría por gracia de una ejecución impecable y asombrosa de ritmo, de ingravidez, de sentido musical y de lo que pudiéramos llamar perfección mecánica […]» (ABC, 1949, pág. 15) (Fuentes-Guío, 1990)

Algunos de los diseños que utilizan para programas de mano y carteles publicitarios desde su llegada a España, están diseñados por el célebre pintor e ilustrador francés Paul Colin, quien a través de fotografías de Rosario y Antonio (Ver Figura 3), realizó verdaderas obras de arte (Ver Figura 4).

Figura 3

Rosario y Antonio

Nota. Recorte de prensa donde aparece la fotografía de Rosario y Antonio en la que se basó Paul Colin para ilustrar los carteles publicitarios.

Fuente: (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Biblioteca)

Figura 4

Carteles Publicitarios

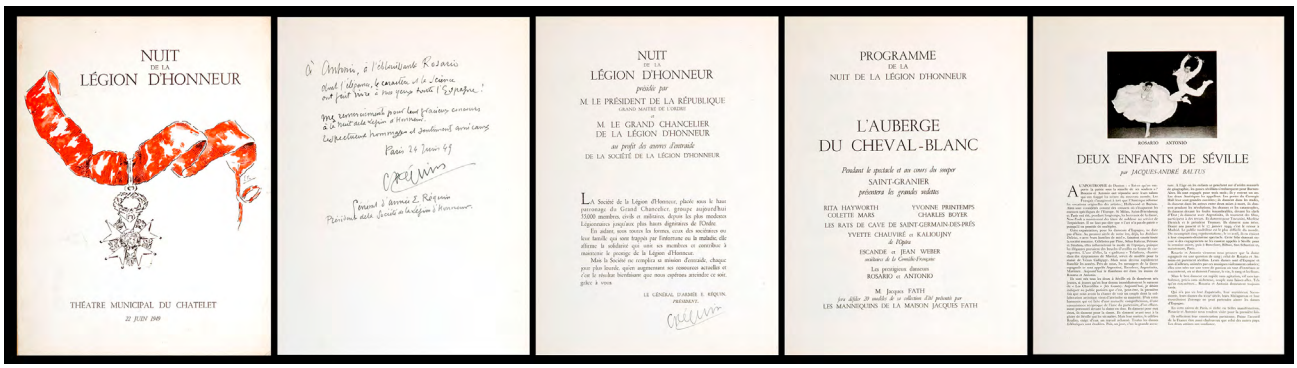
Nota. Dos diseños de Paul Colin que ilustraban carteles publicitarios y programas de mano.

Fuente: (CADF)

Realizan su primera gira en este año de por las principales capitales españolas, siendo Tito Vascones el representante de la pareja hasta 1952. Continúan con una gira por Europa haciendo el debut en el Théatre des Champs-Elysées de París. Bailan en la boda de Rita Hayworth con el príncipe hindú Ali Khan en Vallauris (Francia) y en la gala de la "Nuit de la Légion D'Honneur" (París) (Ver Figura 5), presidida por el presidente de la República de Francia en el Théatre Municipal de Chatelet. (Segarra Muñoz, 2012)

Figrua 5

Programa de Mano



Nota. Programa de la Nuit de la Légion D'Honneur 22 junio 1949, con dedicatoria del presidente de la Société de la Legión D'Honneur.

Fuente: (CADF)

Participan en la película *El rey de Sierra Morena – José María El tempranillo* (Ver Figura 6), siendo Antonio protagonista. Esta sería la 5º película que graban y la 1ª en España. (Fuentes-Guío, 1990)

Figura 6

El Rey de Sierra Morena

Nota. Rosario y Antonio en la película "El Rey de Sierra Morena"

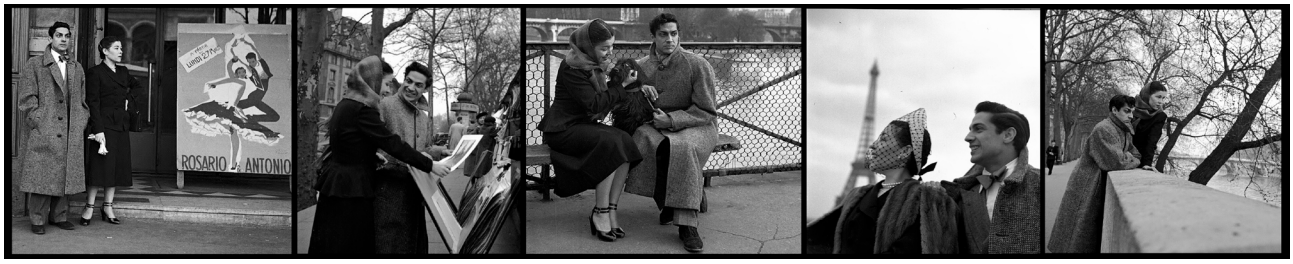
Fuente: (CADF)

Terminado el rodaje, regresaron a los Estados Unidos para cumplir el compromiso con la Columbia Concerts y realizar su quinto y último American Concert Tour, de agosto de 1949 a enero de 1950. Las giras internacionales fueron gestionadas por los empresarios franceses Lumbroso. En 1950 realizan la segunda temporada en el Fontalba con rotundo éxito. En una de las funciones se produjo la imposición de la Cruz de Caballero de Isabel

La Católica para Antonio. De nuevo son reclamados para bailar en el Théatre des Champs-Elysées de París (Ver Figura 7) y tras el triunfo obtenido, comienzan una gira por las principales ciudades europeas como Italia, Suiza, Dinamarca, Suecia, Inglaterra y Escocia. (Fuentes-Guío, 1990)

Figura 7

Rosario y Antonio en París



Nota. Cinco fotografías de Rosario y Antonio en París, cuando estaban bailando en el Théatre des Champs-Elysées. Autor: Annemarie Heinrich

Fuente: (UNTREF)

En 1950 realizan la segunda gira por España (Barcelona, Sevilla, Cádiz, Jerez, Santander y Palma de Mallorca) y son portada de las revistas *"Ballet"* y "*Dance and Dancers7"*. También en 1951 ocuparán la portada de la revista italiana *"Vie Nuove"*, la de Reino Unido *"Danceland"* y de nuevo *"Ballet".* (Ver Figura 8) (Segarra Muñoz, 2012) (CADF)

Figura 8

Portadas de revistas

Nota. Rosario y Antonio en 5 portadas. Abril y mayo 1950. Junio, julio y noviembre 1951

Fuente: (CADF)

Realizan el segundo tour europeo y participan en los Festivales de Venecia y Edimburgo. En 1951 bailan en el Cambridge Theatre de Londres, Venecia, Edimburgo, Londres, Lisboa, Tel-Aviv y El Cairo. Comparten cartel con las mejores compañías en Holanda, Suiza, Italia y Francia. Nuevamente en París: Champs Élysées, Palais de Chaillot y Sara Bernhardt. Continúan con una gira internacional por Bruselas, Londres, Amsterdan, Roma,

Bonn, Copenhague, Atenas, Dublín, Estocolmo, Helsinski y Suiza. (Segarra Muñoz, 2012)

En 1951 contratan a la pareja como artistas principales de la película Niebla y Sol, siendo la 6ª película que graban y la 2ª en España. Continúan de gira entre 1951 y 1952 incluyendo actuaciones en Lisboa, Tel-Aviv y en El Cairo, donde fueron contratados para bailar en la boda del Rey Faruk, y aprovechando el desplazamiento, debutaron en el Théatre Royal de L'Opera. (Segarra Muñoz, 2012) (Fuentes-Guío, 1990)

En 1952 visitarían nuevamente Francia, Holanda, Inglaterra, Suiza, Italia y Madrid, e inauguran como artistas invitados el Primer Festival de Música y Danza Españolas de Granada. Este año realizan su último tour por Francia, Holanda, Inglaterra, Suiza e Italia. Sería en París donde bailarían juntos por última vez. (Fuentes-Guío, 1990)

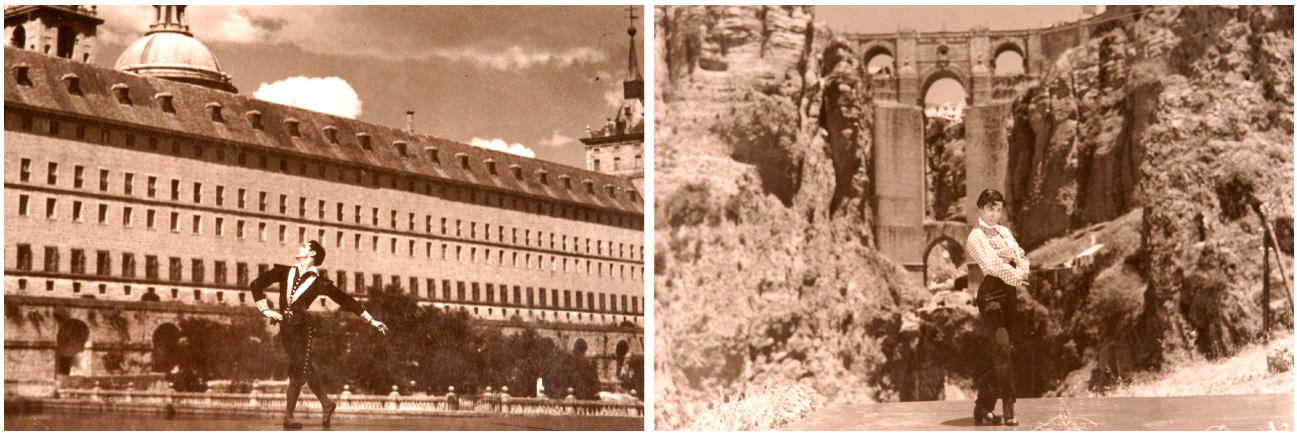
Ofrecieron su última representación conjunta el 21 de diciembre de 1952, en el Teatro Calderón de Barcelona, poniendo fin a 25 años de trayectoria profesional, emprendiendo cada uno su camino por separado. En años posteriores Rosario haría alguna colaboración como artista invitada en la compañía de Antonio de forma esporádica. (Benarroch, 1997) (Fuentes-Guío, 1990)

Antonio en Solitario

Comienza un nuevo camino en solitario y en 1952 participa en la película *Duende y Misterio del flamenco*, en la que interpretó dos coreografías muy diferentes: *Dos Sonatas* (del Padre Soler) y *Martinete* (Ver Figura 9). Esta fue la 7ª película que grabó Antonio, la 3ª en España y la 1ª que graba en solitario. (Fuentes-Guío, 1990)

Figura 9

Duende y Misterio del Flamenco



Nota. Antonio en la película interpretando *"Sonatas"* y *"Martinete"*

Fuente: (CADF)

En el tour por Italia que tenían contratado Rosario y Antonio en 1952, estando en Milán, el coreógrafo ruso y bailarín de ballet Léonide Massine fue a visitarlo al camerino, para proponerle que bailara con Rosario los roles principales de *Le Tricorne (El sombrero de tres picos)* en La Scala de Milán (Ver Figura 10). Antonio le explicó que no bailaría con Rosario pero que si estaba interesado en él, buscaría a la mejor bailarina que

hubiera en España y Massine aceptó. Antonio propuso a Mariemma y el debut fue el 24 de enero de 1953. (Fuentes-Guío, 1990)

La coreografía de Massine, la música de Falla, el diseño de vestuario y decorados de Picasso, con Antonio (molinero) y Mariemma (molinera), fueron la conjunción perfecta, que supuso otro reconocimiento de Antonio a nivel internacional.

Cuando empiezan los ensayos para el montaje de *Le Tricorne*, Antonio preguntó a Massine…

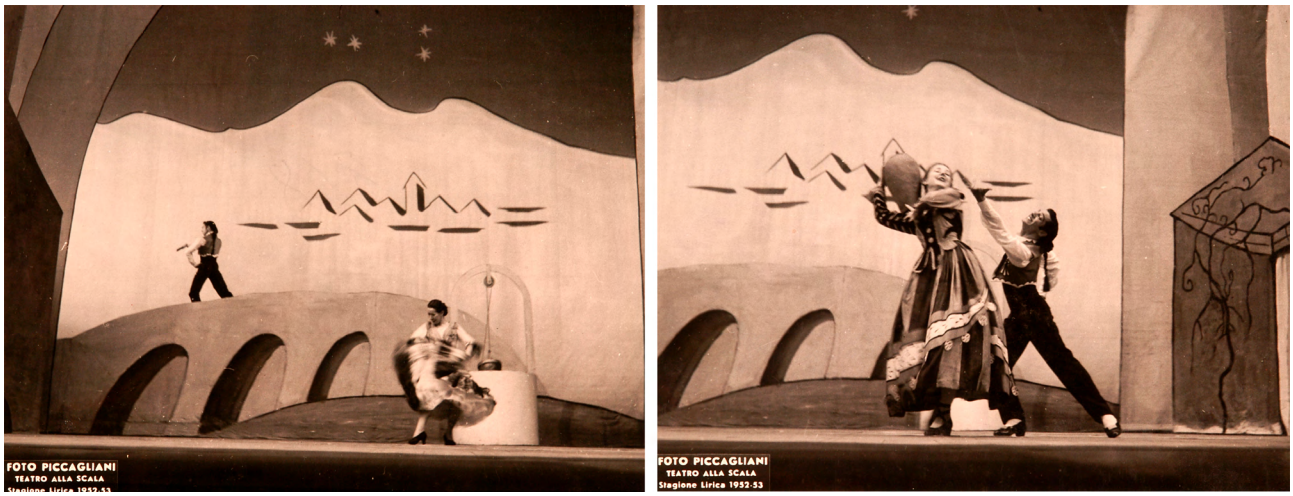
– *maestro, ¿puedo bailar mi "Farruca"?*

– *y le dijo Massine: Sí Antonio, puedes bailar tu "Farruca"* – [Sic.] (Retratos)

Sin duda, Massine confió en el talento de Antonio para que interpretara su propia coreografía. Fue tal el éxito de la "Farruca" que tuvo que repetirla, recibiendo una ovación de más de diez minutos, con el Teatro de La Sacala de Milán en pie aplaudiendo. (Retratos)

Figura 10

Le Tricorne



Nota. Antonio y Mariemma (izquierda) y Antonio con la aguadora (derecha) en "Le Tricorne" (El sombrero de tres picos). Foto: Piccagliani

Fuente: (CADF)

Análisis del Repertorio (1949-1953)

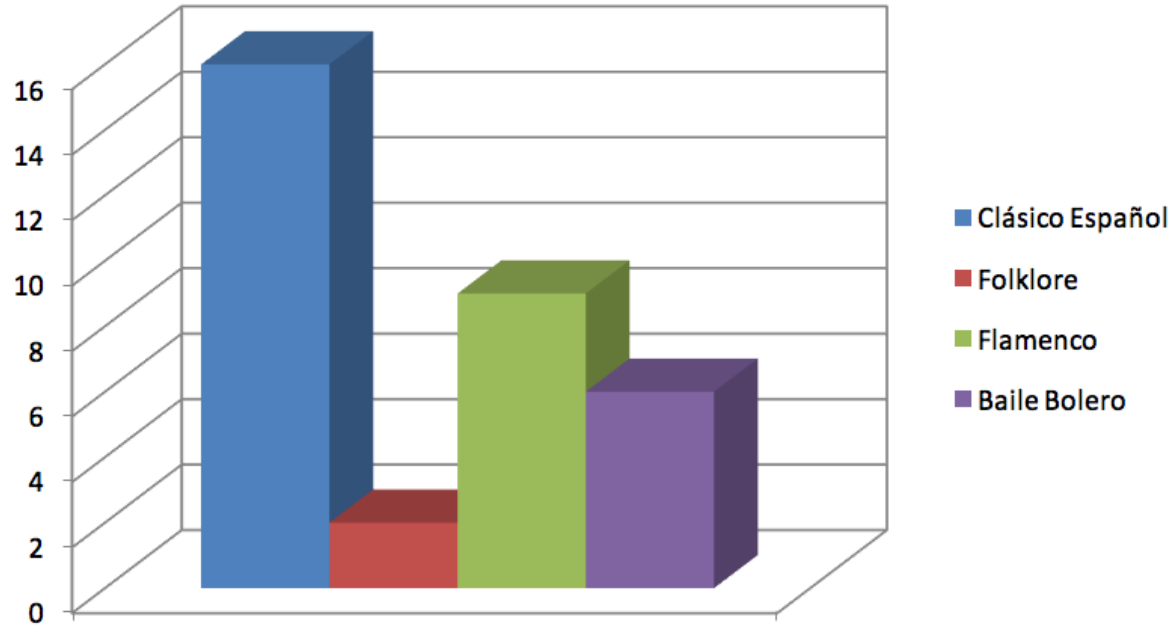
Repertorio Creado hasta 1952

La recopilación de coreografías estrenadas en este período se ha llevado a cabo a través de los programas de mano y recortes de prensa encontrados hasta el momento[8] (CADF), si bien es cierto que pueda existir más material, al encontrarse el patrimonio artístico y documental repartido entre fondos públicos y privados debido a la venta posterior a su fallecimiento.

El repertorio llevado a escena desde el regreso a España en 1949 es prácticamente el mismo que durante el periplo americano, incluyendo un total de 32 estrenos (Ver Apéndice) de la pareja Rosario y Antonio, y un estreno de Antonio en solitario como es el *Martinete*, un palo flamenco que hasta el momento estaba reservado sólo para el cante y Antonio fue el primero en bailarlo.

Figura 11

Gráfico



Nota. Análisis cuantitativo del repertorio creado

Fuente: Elaboración propia

Como se puede observar en la Figura 11, de las 33 obras estrenadas (Ver Apéndice), 16 son de Clásico Español[9], 2 de Folklore, 9 de Flamenco y 2 de Baile Bolero. Que el porcentaje de Clásico Español sea tan elevado en comparación al resto, al igual que en la etapa del periplo americano, posiblemente se deba a una diversidad coréutica muy variada y una riqueza musical que se adapta a un público heterogéneo.

Tras el análisis general del repertorio en esta tercera etapa (Ver Apéndice), comparándolo con el de la segunda etapa "El periplo americano 1937 – 1948", cuarta etapa "Ballet Español de Antonio 1953" y quinta etapa "Director y coreautor 1980"[10], se puede observar que muchas de estas coreografías serían como el repertorio embrión para posteriores ampliaciones, el principio de una futura coreografía de gran formato, que verían la luz con la creación de su compañía "Ballet Español de Antonio" en 1953 como por ejemplo:

La *"Suite del Amor Brujo"* que estrenaría como obra completa *"El Amor Brujo"* en 1955, reponiéndola posteriormente en el Ballet Nacional de España 1981 y en el Ballet Español de María Rosa 1992.

Las *"Sonatas (Nº 5 Re M y Nº 11 Sol m)"* se convertirían en *"Suite de Sonatas"* en 1953, pasando a ser ocho sonatas orquestadas por Ángel Currás, realizadas por toda la compañía en distintos cuadros, con una escenografía de gran espectáculo de la que incluso formaban parte alabarderos, infantas y otros personajes palaciegos a modo de figurantes. La repuso en el Ballet Nacional Español 1982 y en la actualidad ha sido reestrenada en Sevilla el 15 de abril de 2021 dentro del espectáculo "Centenario Antonio Ruiz Soler" de la compañía estatal.

El *"Allegro de concierto"* que en su primer estreno lo bailaban Rosario y Antonio, pasaría a ser una coreografía interpretada por toda su compañía en 1953, en una nueva versión orquestada por Ángel Currás. La repuso en el Ballet Nacional de España 1980 y en el Ballet Español de María Rosa 1987.

Conclusión

Si algo caracteriza la figura de Antonio es sin duda alguna su forma de interpretar la danza española en sus cuatro ramas: folklore, baile bolero, flamenco y clásico español (posteriormente llamada danza estilizada), convirtiéndose en el bailarín más completo de su época, como intérprete y como coreautor.

Tras haber conquistado la escena americana durante 12 exitosos años (1937-1948), pudo conocer e integrar elementos procedentes de aquellas corrientes artísticas de un país que contaba con una potentísima infraestructura del espectáculo musical.

El regreso a España fue otro acierto y otro cúmulo de éxitos, aumentando las críticas positivas de público y prensa en España, Europa y Oriente Medio, convirtiéndose en la pareja artística más longeva de nuestro país y pasando a la historia como "Los Chavalillos Sevillanos" y como "Rosario y Antonio".

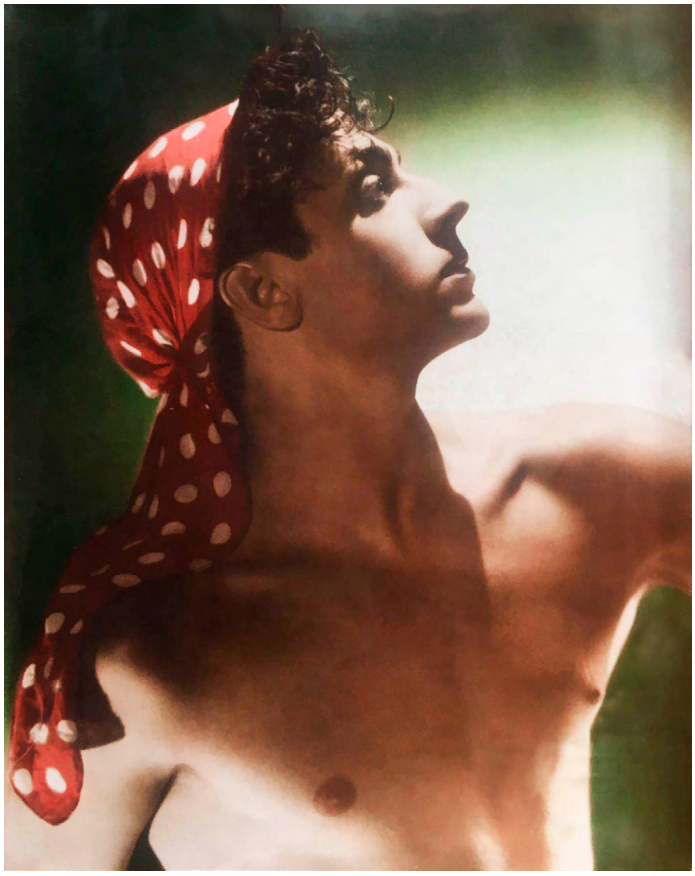
Con las coreografías estrenadas hasta el momento, Antonio ha desarrollado su intuición y capacidad creativa, pues según contaba él y personas allegadas, la mayor parte de la carga coreográfica recaló en Antonio, así como la dirección artística y la luminotecnia en todas las actuaciones.

Con el correr del tiempo y el devenir de los acontecimientos, a día de hoy se puede afirmar que esos caminos que tomaron Rosario y Antonio de forma individual, llevaron a Antonio a superarse y ascender en su carrera artística como intérprete, coreautor y director de grandes compañías.

Esta nueva carrera que comienza de forma independiente, le brindará la oportunidad de hacer realidad su sueño de montar un Ballet Español de gran formato, con el que poner en escena grandes obras con argumento, escenografías y vestuarios, acorde a su manera de entender la danza española, imposible de reproducir en una sola pareja.

Figura 12

Antonio



Fuente: (Colección Privada de Francisco Ruiz Musulem (sobrino nieto de Antonio y heredero) y su madre Teresa Maizal (sobrina política de Antonio y bailarina de su compañía).

Nuevas Líneas de Investigación

A pesar de la amplia literatura fuera del ámbito académico y los trabajos de investigación sobre Antonio, diccionarios y enciclopedias que incluyen su nombre, por el momento carecemos de un estudio sistemático sobre el patrimonio coréutico generado, la circulación de su obra y la difusión de la misma en nuestros días. Esta podría ser una nueva línea de investigación: el legado de Antonio desde el campo de la coreología[11].

Notas

[1] Se utiliza indistintamente los términos "coreautor" y "coreógrafo" para designar al creador coréutico.

[2] Ballet Nacional de España, Ballet Español de María Rosa y Compañía Antonio Márquez.

[3] Comienza una etapa de decadencia para los Cafés Cantantes por lo que el flamenco tiene que buscar otras vías para exhibirse. De esta forma nació la Ópera Flamenca y el origen de esta denominación fue por motivos económicos ya que, los espectáculos operísticos tributaban el 3% y los de variedades el 10%. Celebrados en plazas de toros (en verano) y grandes teatros (en invierno), estaban dedicados al cante, al baile y a la guitarra, organizados por empresarios profesionales, destacando Carlos Vedrines y Cabañas. (Andalucía, 2021)

[4] Posiblemente el más célebre del mundo desde su apertura en 1893, símbolo de elegancia y grandeza, conocido como el "palacio oficial de Nueva York". Tenía varios salones de gran suntuosidad en los que se ofrecían espectáculos de *music hall* de gran calidad a diferentes horas del día -Starlight Roof, Empire Room, Sert Room- y una sala para grandes eventos, el Grand Ballroom.

[5] Las chicas de *Ziegfield* en su traducción al castellano.

[6] Canta otra canción en su traducción al castellano.

[7] *La Cantina de Hollywood* en su traducción al castellano.

[8] Los recortes de prensa consultados en el CADF están en su mayoría sin identificar el nombre del periódico o revista al que pertenece dicho recorte. Los fondos los tienen digitalizados pero sin catálogo disponible, por lo que no se puede ofrecer ninguna referencia al respecto.

[9] Se ha decidido denominar "Clásico Español" y no "Danza Estilizada" al considerar que por el momento es demasiado pronto para trasponer a una conceptualización que aparecerá en los años 70 del siglo pasado, es decir, posterior y desde otros parámetros. De igual modo lo especifica Luisa Algar cuando se refiere a este término: "En consecuencia es importante la consideración de los cuatro estilos o formas de la danza española: folclore, escuela bolera, flamenco y clásico español, término por el que se ha optado para referirse a la llamada actualmente "danza estilizada", dado que era el que se utilizaba usualmente en el entorno profesional de la época." (Pérez-Castilla, 2015)

[10] El análisis del repertorio en esta segunda, cuarta y quinta etapa, debido a la extensa información, están incluidos en otros artículos realizados para otras entidades.

[11] Consiste en el estudio científico de la danza en sus diversas dimensiones estéticas, históricas, sociales y culturales.

[12] Pendiente de clasificación. Sin documentación complementaria.

Referencias Bibliográficas

ABC. (17 de abril de 1949). Informaciones y Noticias Teatrales y Cinematográficas. San Fernando. Rosario y Antonio. *ABC Andalucía*, pág. 15.

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Biblioteca. (s.f.). Recuperado el 9 de enero de 2021, de http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?control=E-MAAEC20160012798

Andalucía, J. d. (26 de febrero de 2021). *Centro Andaluz del Flamenco. Recursos Educativos*. Obtenido de Aspectos generales del arte flamenco. Historia del cante flamenco. La Ópera Flamenca: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centroandaluzflamenco/RecursosEducativos/b/b4/3.htm

Archivo Conservatorio Profesional de Danza "Maribel Gallardo" Cádiz. (s.f.).

Arriazu, S. (2006). *Antonio «El Balarín»: memorias de viva voz.* Barcelona: Ediciones B.

Benarroch, R. S. (1997). *Rosario: aquella danza española .* Granada: Manigua.

Brunelleschi, E. (1958). *Antonio and Spanish Dancing.* London: By A. And C. Black LTD.

CADF. (s.f.). Archivo Centro Andaluz del Flamenco . Jerez de la Frontera, Cádiz.

Colección Privada de Francisco Ruiz Musulem (sobrino nieto de Antonio y heredero) y su madre Teresa Maizal (sobrina política de Antonio y bailarina de su copañía). (s.f.). Madrid.

Fuentes-Guío, P. (1990). *Antonio, la verdad de su vida.* Madrid: Editorial Fundamentos.

Gyenes, J. (1964). *Antonio, el bailarín de España.* Madrid: Taurus.

León, A. R. (20 de abril de 1933). Teatros. Fuencarral. *El Sol*, pág. 4.

Manqueríe, A. (28 de enero de 1949). Presentación de Rosario y Antonio, en Fontalba. *ABC*, pág. 18.

Pérez-Castilla, L. A. (2015). Tesis Doctoral-Universidad Complutense de Madrid. *La Danza Española Escénica, un oficio artístico: 1940-1990*.

Retratos. (s.f.). Canal Sur Televisión / Declaraciones de Paco Ruiz (sobrino de Antonio). *Antonio Ruiz Soler: Antonio*.

Segarra Muñoz, M. D. (2012). Tesis Doctoral-Universidad Complutense de Madrid. *Antonio Ruiz Soler y la Danza Española Estilizada: configuración y desarrollo de un género*.

UNTREF. (s.f.). Recuperado el 9 de enero de 2021, de Universidad Nacional de Tres de Febrero: https://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/informationobject/browse?names=5577800&places=1662191&topLod=0&sort=alphabetic

Apéndice

Repertorio que Fueron Incluyendo Durante su "Tercera Etapa: Regreso a España" (Menos la nº33 Martinete que fue una creación de Antonio en solitario)

OBRA	*COMPOSITOR*	*ESTRENO*	*LUGAR*	*ESTILO*	*OBSERVACIONES*
1. Puerta de Tierra (Bolero del siglo XVIII)	I. Albéniz	1949	*Teatro Fontalba Madrid*	Baile Bolero	PC / SDC[12]
2. Tanguillo gaditano	Popular	1949	*Teatro Fontalba Madrid*	Flamenco	PC / SDC
3. Bolero	I. Albéniz	1949	*Teatro Fontalba Madrid*	Baile Bolero	PC / SDC
4. Alegrías	Popular	1949	*Teatro Fontalba Madrid*	Flamenco	PC / SDC
5. Sentimiento (basado en el cuadro de Julio Romero de Torres "Carcelera")	M. Infante	1949	*Teatro Fontalba Madrid*	Clásico Español	PC / SDC
6. Danza de la gitana	E. Halffter	1949	*Teatro Fontalba Madrid*	Clásico Español	PC / SDC
7. Dos danzas de escuela: a) Boleras de medio paso. b) Malagueñas	Popular	1949	*Teatro Fontalba Madrid*	Baile Bolero	PC / SDC
8. sdasNavarra	I. Albéniz	1949	*Teatro Fontalba Madrid*	Clásico Español	PC / SDC
9. Baile Flamenco: Farruca	Popular	1949	*Teatro Fontalba Madrid*	Flamenco	PC / SDC
10. Cuatro danzas de escuela (siglo XVIII) a) Seguidillas manchegas b)Panaderos c) Bolero robado d) Tres sevillanas boleras	Popular	1949	*Teatro Andalucía Cádiz*	Baile Bolero	PC / SDC
11. Danza IX	E. Granados	1949	*Champs-Elysées. París*	Clásico Español	PC / SDC
12. Suite del Amor Brujo (En la cueva, Canción del amor dolido, Danza del terror, Canción del fuego fatuo, Danza del fuego)	M. de Falla	1949	*Champs-Elysées. París*	Clásico Español	PC / SDC

13. Canción del Café de Chinitas	F. García Lorca	1949	*Champs-Elysées, París*	Clásico Español	PC / SDC
14. Sortilegio de los collares (Danza nº11)	E. Granados	1949	*Champs-Elysées, París*	Clásico Español	PC / SDC
15. Anda Jaleo	Popular- Garcia Lorca	Entre 1949-1952	*?*	Clásico Español	PC / SDC
16. Los Cuatro Muleros	Popular- Garcia Lorca	Entre 1949-1952	*?*	Clásico Español	PC / SDC
17. Inca Huayno	Anónimo Popular	Entre 1949-1952	*?*	Folklore	PC / SDC
18. Danzas de la provincia de Cuzco: Choclo Frutero, Danza Incaica-Carnavalito	Popular	Entre 1949-1952	*?*	Folklore	PC / SDC
19. Malagueñas Boleras	Popular	Entre 1949-1952	*?*	Baile Bolero	PC / SDC
20. Sonatas (Nº 5 Re M y Nº 11 Sol m)	Padre Antonio Soler	Entre 1949-1952	*?*	Baile Bolero	PC / SDC
21. Fandango de Candil	E. Granados	1952	*Teatro Arriaga, Bilbao*	Clásico Español	PC / SDC
22. El Amor Brujo (nueva versión) (En la cueva, Canción del amor dolido, Danza del terror, Canción del fuego fatuo, Danza del juego del amor, Danza del fuego, Danza final)	M. de Falla	1952	*Teatro Arriaga, Bilbao*	Clásico Español	PC / SDC
23. Zapateado	J. Turina	1952	*Teatro Arriaga, Bilbao*	Clásico Español	PC / SDC
24. El Puerto (de la Suite Iberia)	I. Albéniz	1952	*I Fest. Músic. Danza Granada*	Clásico Español	PC / SDC
25. Clavel gaditano, alegrías	Popular	1952	*I Fest. Músic. Danza Granada*	Flamenco	PC / SDC
26. Valenciana (Danza VII)	E. Granados	1952	*I Fest. Músic. Danza Granada*	Clásico Español	PC / SDC
27. Allegro de concierto	E. Granados	1952	*I Fest. Músic. Danza*	Clásico Español	PC / SDC

			Granada		
28. Seguiriyas gitanas	Popular	1952	*I Fest. Músic. Danza Granada*	Flamenco	PC / SDC
29. Tres Danzas Flamencas (Alegrías, Caña, Fandango por verdiales)	Popular	1952	*I Fest. Músic. Danza Granada*	Flamenco	PC / SDC
30. Serranas	Popular	1952	*I Fest. Músic. Danza Granada*	Flamenco	PC / SDC
31. Rumores de la Caleta	I. Albéniz	1952	*I Fest. Músic. Danza Granada*	Clásico Español	PC / SDC
32. Baile Flamenco (Por soleares, Tanguillo de Cádiz, Por alegrías, Fandangos por verdiales)	Popular	1952	*I Fest. Músic. Danza Granada*	Flamenco	PC / SDC
33. Martinete	Popular	1952	*Duende y misterio del flamenco*	Flamenco	PC / SDC