

Año XII, JUNIO 2019

nº 12

# DANZA RATTE

*Revista especializada en danza  
Conservatorio Superior de Danza de Málaga*



# CONTENIDO

CUATRO VERSIONES DE INFORME PARA UNA ACADEMIA  
FOUR VERSIONS OF REPORT FOR AN ACADEMY  
*MARÍA SOLEDAD GÓMEZ RUIZ*

04

EL ORIGEN DE LA ESCUELA BOLERA: NACIMIENTO DEL BOLERO  
THE ORIGIN OF THE BOLERO SCHOOL: BIRTH OF THE BOLERO  
*ELVIRA CARRIÓN MARTÍN*

30

ASPECTOS ESTÉTICOS DE LOS OBJETOS ESCÉNICOS EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA  
AESTHETIC ASPECTS OF SCENIC OBJECTS IN CONTEMPORARY DANCE  
*MG. JUAN CAMILO VALBUENA ESPINOSA*  
*ESP. STEFANY ESPITIA GUERRERO*  
*SANDRA MILENA RAMÍREZ*

44

EL HOMBRE EN EL BALLET  
THE MAN IN THE BALLET  
*ÓSCAR TORRADO*

56

LOS RITMOS LATINOS COMO FOLKLORE ADQUIRIDO, SU PRÁCTICA SOCIAL Y ESCÉNICA  
LATIN RHYTHMS AS ACQUIRED FOLKLORE, SOCIAL AND THEATRICAL PRACTICE  
*MARTA GONZÁLEZ MARTÍNEZ*

70

35 FESTIVAL DE TEATRO DE MÁLAGA  
*MANUEL BARRERA BENÍTEZ*

82

# EDITORIAL

¡ Enhorabuena Rubén !

Andalucía siempre ha sido cantera de buenos y grandes artistas que triunfan en el panorama nacional e internacional. En el ámbito de la danza, estamos de enhorabuena porque recientemente, el bailarín y coreógrafo Rubén Olmo (Sevilla, 1980) ha sido nombrado director del Ballet Nacional de España (BNE). Olmo resultó ganador (entre 12 candidatos) del proceso de selección convocado por el INAEM para tomar el testigo de Antonio Najarro.

Este artista andaluz, formado en Danza Española y Danza Clásica por el Conservatorio Profesional de Sevilla, entró a formar parte, con sólo catorce años, de la Compañía Andaluza de Danza dirigida entonces por María Pagés. Luego se integró en la compañía de Javier Barón, Aida Gómez, entre otras, hasta llegar al Ballet Nacional de España, donde destacó con relevantes papeles, entre los que se podría citar *Calisto* de *La Celestina*.

Más tarde y ya con su compañía, ha estrenado montajes como *Belmonte, la danza hecha toreo* (2006), y *Tranquilo alboroto* (2010). Ya en 2011, siendo director y coreógrafo del Ballet Flamenco de Andalucía, recibe importantes premios como los otorgados por los Max de las Artes Escénicas; nos referimos concretamente al espectáculo *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* por el que recibió cuatro nominaciones. Con magníficas producciones, entre las que cabe citar *Las Tentaciones de Poe*, estrenada en 2014 en el Teatro Central de Sevilla, recibe en 2015 el Premio Nacional de Danza en la modalidad de Interpretación, galardón otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Con este somero apunte sobre la amplia trayectoria artística de este excelente bailarín y coreógrafo, además de su faceta creativa, se hace necesario señalar su faceta como maestro, impartiendo cursos y Master Class en los distintos Conservatorios Profesionales de Andalucía, y en el Conservatorio Superior de Danza Ángel Pericet de esta Comunidad Autónoma.

Rubén Olmo apuesta, en su nueva etapa como Director del Ballet Nacional de España, por conservar el patrimonio histórico del repertorio del Ballet Nacional, al mismo tiempo que quiere dar cabida a jóvenes talentos creadores y compositores. Si bien, se pronuncia en el inicio de su nuevo cargo como Director de la Compañía Nacional, manteniendo la obra *Electra*, de los también andaluces Olga Pericet y Antonio Ruz.

No cabe sino estar más orgullosos de este gran talento, y además andaluz, para dirigir la máxima representación de la Danza Española y el Flamenco en nuestro país, encarnada en la Compañía del Ballet Nacional de España. Desde Danzaratte, le deseamos todo lo mejor en esta nueva etapa, y seguro disfrutaremos de las diferentes propuestas que al público ofrezca el Ballet Nacional de España. Enhorabuena Rubén.

María Jesús Barrios Peralbo

María Dolores Moreno Bonilla



## CUATRO VERSIONES DE *INFORME PARA UNA ACADEMIA*

### FOUR VERSIONS OF REPORT FOR AN ACADEMY

MARÍA SOLEDAD GÓMEZ RUIZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

#### RESUMEN

El género dramático ocupa un lugar casi inexistente en la producción literaria de Franz Kafka. Sin embargo, su obra narrativa ha sido adaptada al teatro por un elevado número de dramaturgos, actores y directores de escena tras la Segunda Guerra Mundial. Este estudio se centra en la teatralidad contemporánea de *Informe para una academia*, uno de los textos más inquietantes del autor checo, cuyo narrador es el simio-humanizado que dirige su discurso a unos narratarios miembros de una academia científica. Para la práctica comparativa de los textos, he reunido un corpus de cuatro versiones: las dos primeras fueron estrenadas en España por el actor José Luis Gómez en 1971 y 2006. La tercera, *El gorila*, corresponde a la versión de Alejandro y Brontis Jodorowsky, realizada en 2009, y, por último, la más reciente, *El show de Kafka*, estrenada en 2012 con dramaturgia de Ignacio García May.

#### PALABRAS CLAVE

Adaptación teatral de textos narrativos, teatro comparado: versiones y diferentes puestas en escena de *Informe para una academia*.

#### ABSTRACT

The dramatic genre occupies an almost non-existent place in the literary production of Franz Kafka. Nevertheless, after the Second World War, his narrative work has been adapted to the theater by many playwrights, actors and stage directors. This study focuses on the contemporary theatri-

cality of *Report for an Academy*, one of the most disturbing texts of the Czech author, whose narrator is the humanized-ape who directs his speech to narrators, members of a scientific academy. For the comparative practice of the texts, I have collected a corpus of four versions: the first two were released in Spain by the actor José Luis Gómez in 1971 and 2006. The third, *The Gorilla*, corresponds to the version of Alexander and Brontis Jodorowsky, written in 2009, and, lastly, the most recent, *El show de Kafka*, released in 2012 with dramaturgy by Ignacio García May.

#### KEY WORDS

Theatrical adaptation of narrative texts, comparative theater: versions and different stagings of *Report for an Academy*.

### 1. TEATRALIDAD *IMPLÍCITA* DE FRANZ KAFKA

Es un hecho fácilmente constatable que Kafka se ha convertido en un fenómeno enormemente influyente en la cultura de los siglos XX y XXI. Por ello, el arte dramático moderno, siempre proclive a nutrirse de la narrativa, ha llevado una y otra vez sus obras al teatro (especialmente, a partir de los años 50). Lo paradójico, como afirma Sanchis Sinisterra, es que su obra narrativa ha sido adaptada al teatro por la mayor parte de los dramaturgos, actores y directores de escena importantes tras la Segunda Guerra Mundial y puede afirmarse que la fascinación que suscita sigue vigente en las compañías de todo el mundo. ¿Por qué este autor ha sido tantas veces adaptado y representado en el teatro? Una respuesta convincente podría ser «la teatralidad implícita» de sus relatos. Con todo, la teatralidad no es un rasgo extensible a toda su producción sino que se concentra en un periodo determinado tras su descubrimiento del teatro yiddish –entre 1911–1912, 1917–1918– cuando ha roto la relación con Felice Bauer y comienza su enfermedad.

*Informe para una academia* es uno de los textos más inquietantes de la obra de Kafka. Estudiosos de muy diversas tendencias han tratado de darle una interpretación definitiva aunque, como suele ocurrir con las obras realmente grandes, el sentido del texto resulta inagotable. Sin embargo, puede afirmarse que se trata, por una parte, de una indagación sobre la libertad individual frente a la

colectividad y, por otra, de una referencia al sentimiento de desarraigo. La condición judía del autor checo y su postura ambivalente respecto de esta cultura –algo que él reprochó a su padre– parecen asomar en este relato con especial sutileza (algo parecido ocurre en *Josefina, la cantora y el pueblo de los ratones*). Sanchis Sinisterra afirma que el texto con el que Kafka define su identidad literaria es *La condena*, aunque la «teatralización» de su discurso se hace patente en textos como *Desdicha* (incluida en *Contemplaciones*, obra publicada en 1912). El único texto dramático conservado es *El guardián de la cripta*, aunque resulta dudosa su originalidad, pues fue reelaborado por Max Brod a partir de diversos textos corregidos por el propio Kafka y de un manuscrito «mecanografiado y corregido» por él mismo (pero incompleto). También se añade la deficiente traducción al castellano de su obra, escrita originalmente en alemán, excepto algunas cartas dirigidas a su amiga Milena Jesenská.

En una caracterización genérica de su obra destinada a servir de ayuda en la adaptación de sus textos narrativos al teatro, Sanchis Sinisterra insiste en que, por lo general, es el presente, un presente continuo abierto a un futuro inminente, la dimensión dominante de la temporalidad en sus textos narrativos (2002: 107–108). Tampoco conviene olvidar que todo se relativiza, ya que el espectador descubre los hechos desde una perspectiva múltiple y contradictoria y, al igual que el lector, lo percibe todo desde la multiplicidad de puntos de vista del protagonista. También es frecuente la atmósfera nocturna y onírica asociada al tiempo y espacio del texto, un rasgo común a toda su obra.

La literatura contemporánea utiliza el símbolo para comunicar lo indeterminado y, por ello, la obra de Kafka es eminentemente abierta desde un punto de vista interpretativo. Sus símbolos no agotan las posibilidades de la obra abierta, pues funda su literatura en mundos basados en la ambigüedad tanto por la ausencia de centros de orientación como por la continua revisión de valores y certezas. Presenta una teatralidad no basada en la fábula y lo discursivo, pero dotada de movimiento puesto que los acontecimientos de la mayoría de sus relatos se resumen en pocas líneas. Las situaciones remiten a procesos, condenas, torturas, esperas, metamorfosis, enfermedades, además de la desesperación, y las interpretaciones propuestas son correlativamente muy diversas (existencialistas, clínicas, psicoanalíticas, teológicas, etc.). Por ejemplo, en *Ante la ley* el autor opta por una trama poco precisa, pues lo importante del relato es la simbología implícita en un hombre que espera ante la puerta de una ley que nunca llega. Otro aspecto interesante es el fragmentarismo y las acciones físicas descritas en textos como *Resoluciones* o *La desdicha del solterón*. En el primer relato Kafka plantea todo un abanico de

acciones que llenarían un escenario de imágenes sugestivas: «Me arranco del sillón; doy una vuelta a la mesa; pongo en movimiento la cabeza y el cuello; pongo fuego en los ojos; distiendo los músculos alrededor de aquellos... Un movimiento característico de tal estado es recorrer las cejas con el dedo meñique».

Un relato particularmente interesante es *Un viejo manuscrito*, texto que narra el conflicto entre ellos –los enemigos nómadas del norte, que han invadido su patria, y nosotros. El discurso es interesante con una trama cuyas referencias son poco precisas, ya que no se sabe realmente quiénes son los nómadas y por qué les han invadido; Kafka los describe como tiranos que no hablan su idioma. Por otra parte, no queda establecido a qué patria se refieren sino tan solo que la salvación de la misma depende de un «nosotros», que son los artesanos y comerciantes. La peculiaridad del discurso ha sido puesta a prueba por Sanchis Sinisterra con actores y actrices en sus talleres. En su calidad de director, aprovecha el conflicto establecido entre ellos y nosotros –otredad y mismidad– y crea un coro con esa primera persona del plural, cuyo exarconte es el zapatero. De lo que se trata es de crear una situación dramática a partir de un texto narrativo que puede tener múltiples variantes; el sentido del texto depende, en última instancia, de la función que se quiera ejercer sobre el otro.

La teatralidad de Kafka, basada no en una fábula muy desarrollada y sí en las anomalías del discurso, es analizada por Sanchis Sinisterra en otro relato, *Abogados* (2003: 77–90), cuyo argumento se resume en dos frases: alguien busca defensores y entra en un lugar que parece ser un tribunal de justicia, se da cuenta de que no lo es, pero sigue moviéndose por el lugar. La primera dificultad de este texto es la temporal, el relato comienza en tiempo pasado con el protagonista narrando un suceso ya acaecido y después recurre a un presente atemporal, finalizando con uno de carácter actual. Por su parte, el narrador aparece desdoblado: hay un «yo» que, en la última parte del texto, se convierte en un «tú». El tiempo presente y el doble sujeto enunciativo condicionan correlativamente los deícticos espaciales. En este texto, el dramaturgo resalta por tanto, las anomalías discursivas en cuanto al narrador (yo–tú), el espacio (aquí–allí) y el tiempo (entonces–ahora), cuyo sentido y significado nos transporta a una situación onírica o un estado de ensoñación. La acción no se completa, lo que constituye una característica del discurso narrativo kafkiano y de su estética fragmentaria.

## 2. INFORME PARA UNA ACADEMIA: CORPUS Y ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS ADAPTACIONES AL TEATRO

Se trata de uno de los textos más inquietantes de la obra de Kafka. Críticos de diversas tendencias han intentado ofrecer una interpretación definitiva, aunque lo realmente universal de este texto es la indagación, bajo la forma de un informe dirigido a los miembros de una academia científica, sobre la libertad individual frente a la socialización humana y, por otra parte, sobre el sentimiento de desarraigo. La condición judía del autor checo y su postura ambivalente respecto de su situación fuera y dentro de esta cultura parecen asomar en este relato con especial sutileza y también en el de *Josefina, la cantora y el pueblo de los ratones*.

*Informe para una academia* fue publicado en la revista *Der Jude* y tuvo gran éxito. Lo leyó Elsa Brod en el «Club de mujeres judías» y Max Brod le hizo una reseña con su propia interpretación, que no fue desmentida por el autor y que transcribo a continuación:

Franz Kafka narra la historia de un mono, apresado por Hagenbeck, y que se convierte a la fuerza en ser humano. ¡Y vaya ser humano! El último, el más repugnante miembro del género humano lo recompensa por sus esfuerzos de acercamiento... El asimilado, que no quiere la libertad, ni la infinitud, sino únicamente una salida, una lastimosa salida. Es a un mismo tiempo grotesco y elevado, la indeseada libertad de Dios permanece amenazante detrás de la comedia «humanoanimal» (2014: 38–39).

Esta fue la interpretación que se impuso al principio; después surgieron otras que tienden a descifrar el *Informe* como una crítica a la sociedad moderna y al conflicto entre libertad y seguridad. También refleja el problema de la identidad, tema que obsesionaba a Kafka (quizá también por su condición de judío asimilado, que trata de insertarse en la sociedad europea). La jaula de Pedro el Rojo se ha interpretado en esa línea como el gueto judío frente a la selva de su procedencia que, por otra parte, se identifica con el Antiguo Testamento.

El hecho de que el protagonista del *Informe* sea un chimpancé es un tema recurrente en de-

terminados textos de Kafka, en los que los animales sirven para reflejar comportamientos humanos como la dificultad de adaptación social o el sentimiento de inferioridad (Grözinger lo ha relacionado con muchos textos cabalísticos que también crean ficciones con animales para tratar el tema de la expiación y la culpa) (2014: 40). Los protagonistas intentan adaptarse a una nueva vida y, como un gran maestro, el escritor juega en sus historias con la normalidad y lo extraordinario. El tema de los animales aparece en otros relatos como *La metamorfosis*, *Investigaciones de un perro*, *Un cruce*, *Chacales y árabes*, *En nuestra sinagoga*.

*Informe para una academia* fue publicado en 1917. Además de la extendida interpretación del judío asimilado, es interesante la observación que hace Coetzee sobre la coincidencia en el tiempo con la publicación de un monográfico del científico Wolfgang Köhler, *La mentalidad de los simios*, en la que describe los experimentos realizados con estos animales. Coetzee relaciona en *Elizabeth Costello* al simio más evolucionado, Sultán, con «Pedro, el Rojo» del *Informe* como una posible fuente de inspiración para Kafka. Al parecer, el escritor recurrió a la biografía de Carl Hagenbeck, leyó además textos sobre números de *Varieté* realizados con chimpancés y orangutanes y, por supuesto, consultó manuales sobre el comportamiento animal. Por esta razón, en la obra la prosa científica contrasta fuertemente con el contenido de la ficción.

El texto es también una sátira sobre la evolución individual y social del ser humano y los problemas de adaptación al entorno desde la infancia. El diseño del discurso, cuyo narrador es el simio humanizado que se dirige a unos narratarios que son miembros de una academia científica, dota de gran realismo la extraordinaria ficción. El argumento se resume en la triste historia de un mono cautivo y amaestrado el cual, al salir de la jaula, aprende a hablar. A partir del informe a una academia científica, asistimos como lectores a la amarga sátira de un mono-humano que narra su vida anterior. El protagonista cuenta que fue capturado cinco años antes en una expedición de caza de la firma Hagenbeck en su lugar de origen, Costa de Oro. Desde ese momento y, tras recibir dos tiros, despierta en una jaula en el barco de Hagenbeck. El mono descubre que no tiene salida y opta por observar e imitar a los hombres. Aprende a escupir, fumar en pipa, beber alcohol y hasta a hablar por primera vez; es instruido por varios maestros y, ya en Hamburgo, se convierte en artista de *music hall*. El informe es un relato que muestra el aprendizaje y la adaptación al medio como única salida para sobrevivir; este breve relato es una sátira sobre la domesticación humana.

## 2.1. *Informe para una academia, versión de José Luis Gómez*

El actor y director representó por primera vez el texto de Kafka en 1971. El montaje fue muy novedoso y alcanzó un éxito incomparable, dada la profundidad del texto y el rigor interpretativo de José Luis Gómez. El actor, formado en Alemania y Francia, vino a España invitado por el Instituto Alemán de Madrid para participar en el II Festival Internacional de Teatro (1971). Presentó dos espectáculos en el teatro de la Zarzuela: *Informe para una academia*, de Franz Kafka, y *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke. José Luis Gómez no solo llevó a cabo la traducción del alemán y la adaptación escénica del texto de Kafka sino que se encargó además de la dirección. El público hizo una lectura del texto más que en clave animal en términos de la república que retorna tras el exilio. El monólogo se representó en los escenarios españoles y de Latinoamérica y, por petición del actor, se grabó para la televisión. El documento constituye uno de los textos televisivos más importantes de los años de la transición.

Según ha explicado el propio director, él quería montar el texto de Kafka desde 1962, cuando estudiaba en el Instituto de Estudios Teatrales de Bochum. Anteriormente lo había hecho un actor alemán al que él admiraba mucho, Klaus Kammer, y, después, lo representaron dos o tres actores más pero, para Gómez, las versiones cojeaban siempre en algún punto, el simio era demasiado humanizado o, por el contrario, saltaba como un saltimbanqui. En esa época el actor no se sentía con la seguridad necesaria para afrontarlo porque le pareció que necesitaba más técnica corporal. Diez años más tarde, cuando lo invitaron a actuar en Madrid, decidió retomar el proyecto y fue cuando descubrió la gran actualidad del texto de Kafka en temas como la castración de la naturaleza, las cada vez mayores presiones sociales, la neurosis civilizada, etc. La intención inicial era, al parecer, presentar el relato junto a otros textos bajo el título *Responsabilidad*.

Muy sorprendido por la enorme repercusión del montaje, el actor confesó que esa primera versión fue más bien un recital basado en su interpretación vocal y en el movimiento. Rasgos muy trabajados durante el proceso de ensayo fueron la minuciosidad, la plasticidad y la claridad de la interpretación combinadas con la ingenuidad, la nostalgia, la amargura, el inconsciente y el sentido del humor. Se dejó guiar preferentemente por su imaginario y, solo al final del proceso creativo, dedicó dos sesiones a observar y adoptar algunos gestos simiescos.

Esta primera versión de *Informe para una academia* no modifica el original de Kafka, lo que demuestra la teatralidad implícita del hipotexto. La traducción del alemán es, como quedó apuntado, del propio Gómez y presenta cambios mínimos respecto del original. El monólogo se estrenó el 2 de noviembre del mismo año; la producción y dirección del montaje corrió a cargo de José Luis Gómez y Peter Fitz, la escenografía, aunque mínima, es de Alfredo Alcáin y la interpretación del director y actor español. Desde que aparece en escena, el actor se dirige al público como si se tratara de los miembros de una academia. Vestido con traje, sus manos y cara están caracterizadas de forma simiesca y lleva una cartera de donde extrae el informe que consulta en algunos momentos del monólogo. El escenario está casi vacío limitándose a un atril y un taburete.

Esta versión apuesta por el trabajo vocal y corporal; hay un equilibrio muy sutil entre los movimientos y los peculiares brincos simiescos y es reseñable la ironía con que interpreta a un mono que ha dejado de serlo. Las pausas de la interpretación coinciden con los cambios de párrafo del hipotexto, que provocan la risa del espectador. Se suprimen en la versión algunas frases como, por ejemplo, la descripción que hace Kafka de la jaula de los animales y cómo se sentaba Pedro en ella, etc.; todos los elementos del relato son respetados fielmente. El final tampoco cambia y la interpretación vocal pone el énfasis en la explicación del cometido del informe: «Por lo demás, no quiero que me juzguen los hombres, solo quiero difundir conocimientos; me limito a informar, también a ustedes, honorables miembros de la Academia, también a ustedes solo les he informado» (2014: 417). Como conclusión, puede afirmarse que esta primera versión de José Luis Gómez no introduce cambios respecto del texto original y la interpretación tiende a potenciar la historia de Kafka.

## 2.2. *Informe para una academia, segunda versión de José Luis Gómez en 2006*

Las motivaciones que hicieron a José Luis Gómez retomar *Informe para una academia* tras treinta y cinco años fueron varias, según confiesa en la entrevista de José Ramón Díaz Sande. La principal tuvo que ver con las conversaciones que Gómez mantuvo con Sanchis Sinisterra sobre las nuevas fuentes y textos de Kafka; específicamente, el descubrimiento de tres fragmentos de su *Cuaderno octavo*, redactados en la misma época que el *Informe* definitivo, además del reencuentro con *La última cinta de Krapp*, de S. Beckett, y la lectura de la novela *Elizabeth Costello*, de Coetzee. Estas

fuentes y el estímulo de las conversaciones con Sanchis Sinisterra renovaron la ilusión de Gómez por encarnar otra vez al personaje de Pedro el Rojo.

La nueva versión es una dramatización más poética y ahonda más en la soledad del mono y su evolución hacia un ser cada vez más humanizado. El montaje es más espectacular que en la primera versión; en primer lugar, la duración es de una hora y veinticuatro minutos aproximadamente, según la grabación hecha por el Centro de Documentación Teatral el siete de abril del año 2006. La puesta en escena muestra a un mono-artista en un espacio muy kafkiano, esto es, el camerino de un actor, además de un sillón con una mesita, una cinta de correr, las dos patas del escenario que indican diferentes atmósferas y mundos, según avanza la historia de Pedro el Rojo. En esta versión el responsable del montaje, que al principio afirma que grababa sus ensayos, cuenta con los ayudantes de dirección Carlos Aladro y Fefa Noia, aunque en la ficha técnica aparece José Luis Gómez como director; también le corresponde, asistido por Ronald Brouwer y Fefa Noia, la traducción y dramatización del texto.

En esta versión, se han incorporado al texto original tres textos breves de Kafka referidos al mismo protagonista: una carta de su primer domador, que Pedro lee en la intimidad de su cuarto de estar, una entrevista, que un periodista realiza a su actual empresario y domador, y otra hecha al propio Pedro el Rojo (la voz en la radio corresponde a Iñiqui Gabilondo). Por otra parte, la escenografía, que en la versión de 1971 casi no existía, en esta reposición es desarrollada por Silvia de Marta.

El proceso de documentación y ensayos varía respecto de la versión de 1971. Tras treinta y cinco años, el director ha madurado y el equipo es más amplio. Ya se han mencionado algunas de las muchas interpretaciones que suscita el texto de Kafka. En esta reposición se generaliza la analogía del precio que se asigna a un judío para ser asimilado por la sociedad europea, se trata del precio que pagamos todos los seres humanos de una u otra forma en la vida. El equipo se dio cuenta de que no era únicamente el precio de un mono sino el que corresponde a un artista en la vida por serlo. Esa nueva lectura de un mono-artista que graba su informe para sí mismo constituye una reflexión sobre el precio que pagamos todos en términos sociales: la sumisión y la pérdida de la dignidad. Gómez afirma que hay que proteger la obra de Kafka de excesivas exégesis pero es consciente de que la historia del simio adaptado a la civilización es un texto polisémico y, al encarnarlo de nuevo, surgió esta nueva

lectura sobre el precio que ha de satisfacer el actor para ser aceptado socialmente.

Por otra parte, el trabajo físico del actor (Gómez tenía 65 años en ese momento) exige tener las rodillas flexionadas y requiere, por tanto, un precalentamiento del cuerpo en el proceso de ensayos. Según confiesa el propio actor, el trabajo vocal con el personaje de Pedro el Rojo, una actividad muy difícil en su juventud, resulta ahora mucho más fácil gracias al entrenamiento con Vicente Fuentes. La interpretación del nuevo Pedro el Rojo es la de un personaje que se va transformando durante el espectáculo hasta el punto de no saber al final si vemos a un hombre o a un mono. Por otra parte, el camerino puede verse como la metáfora de otra jaula y el dilema de un mono que, para conseguir una salida, se hace artista y elige el teatro de variedades. La lectura es contemporánea y personal; no se trata, como en 1971, de un mono pronunciando un discurso ante los académicos sino de un ser humano que ha perdido su identidad y vive encerrado en su microcosmos profesional.

El espectáculo de 2006 comienza en oscuro con un espacio sonoro concreto, que muestra el origen del mono libre en el marco de una atmósfera de selva con ruidos de todo tipo de animales. El actor aparece en bata y abraza al muñeco de un chimpancé que retira del sillón para sentarse. La escenografía se hace eco de los espacios imprecisos de Kafka: a la izquierda del espectador se sitúa el camerino y, en el centro, aparece una especie de sala de estar con un sillón y una mesita, donde hay un proyector de diapositivas, que enciende Pedro el Rojo. Se sienta mientras come pipas de forma simiesca y, a la derecha del espectador, se proyectan en una pantalla fotografías de monos. El personaje percibe, como los espectadores, las fotos proyectadas mientras chasquea la lengua; finalmente, aparecen imágenes de artistas de variedades y un teatro. Pedro el Rojo apaga el proyector ante la imagen del teatro y el escenario se ilumina. El personaje coloca una grabadora sobre la mesita en el centro del escenario, la conecta y escucha el texto inicial del informe –es una invariante respecto del texto de Kafka– que ha grabado él mismo, lo apaga y vuelve a ponerla para escucharlo de nuevo. El actor prosigue con el informe donde lo había dejado en la grabación. Utiliza mapas en el momento de explicar su origen y el de la captura y se mueve libremente por todo el escenario; las pausas sirven para cambiar de acción, lugar, vestuario, etc. La pata del fondo del escenario de la derecha es por donde el personaje aparece dos veces con bebida. La primera vez, picarón, la esconde y bebe sentado en su sillón mientras narra el momento en que despertó en la jaula del barco de Hagenbeck; la segunda trae una botella de vino, que abre en el camerino, mientras cuenta cómo aprendió a descorchar y a beber con su primer maestro.

El texto no cambia respecto al hipotexto en todos sus temas y motivos; sin embargo, está lleno de signos escénicos que aportan un nuevo sentido al informe: es el caso del sonido de aviso del teatro para salir a escena que hace que el actor se dirija a la izquierda del escenario, donde se ubica el camerino, y se lleve asimismo la grabadora para continuar grabando su informe. También los momentos frente al espejo, donde se maquilla de forma muy simple con dos puntos blancos en las mejillas y uno en la nariz, y, con música de vals, saca de la pata izquierda del fondo una burra con vestuario. La funda de bombero y la capa y montera de torero indican el número español que va a interpretar. El actor, de espaldas, se prepara para subir las escalerillas del escenario que están al fondo y a la inversa del espectador. Pero se cierra el telón en señal de que aún no es el momento de su actuación y el personaje prosigue su grabación.

La segunda llamada a escena va acompañada de la música de un pasodoble. El espacio queda vacío iluminándose únicamente la escalerilla por donde sube a actuar el mono-torero; tras finalizar, deja el vestuario y come un plátano en el camerino. La audición de lo que se ha grabado le sirve para continuar con el texto del informe. Ahora sus acciones indican que ha terminado el día y su trabajo; se desmaquilla y se viste con pijama y bata. Al comenzar a contar la historia con su primer maestro y el aprendizaje de la bebida, Pedro el Rojo se quita las horquillas y la peluca de simio y aparece el actor cada vez más humanizado (o, al menos, crea esa impresión de ambigüedad al espectador). Toda esta parte del *Informe*, la narración de las experiencias con sus diferentes maestros, tiene como fondo un sonido que repite el ambiente de la selva y el ruido de los animales del principio del espectáculo. En ese momento baja una cuerda al escenario y Pedro el Rojo coloca una cesta con frutas, que se supone son para los monos y chimpancés. La descripción del momento en que aprende a beber con su maestro es más extensa y detallada en el hipertexto que en el original: el personaje alude al momento cuando toma la botella, la descorcha, bebe por primera vez y la arroja con asco gritando con voz humana: ¡hola!

A continuación se abraza al chimpancé-muñeco que dejó detrás del sillón; la acción justifica la continuación del *Informe*: «... imitaba a los hombres para encontrar una salida». Se hace un oscuro y el actor sale por la pata derecha de escena; el cambio temporal lo marca la salida del personaje vestido con ropa de deporte, el cual comienza a correr en la cinta mecánica situada casi en el prosenio, mientras el escenario se va iluminando y el personaje disminuye la velocidad hasta caminar

como ser un humano. Es el momento en que pone la grabación y escucha las dos entrevistas antes mencionadas. Mientras escucha las conversaciones, se viste de frac y fuma; el personaje retoma la grabación de su informe, corta y vuelve a escuchar y, sentado en el sillón, termina de narrar su informe (invariante respecto del hipotexto). El personaje finaliza poniendo una flor en su solapa mientras el telón del fondo se abre para que el actor suba las escaleras entre aplausos. El escenario, situado al fondo y de espaldas al espectador real, se ilumina y Pedro el Rojo sube de forma simiesca al taburete, tras el atril, para empezar a interpretar el informe a un público implícito.

La descripción visual del espectáculo sirve para concluir esta comparación de las dos versiones de Gómez: al mostrar las acciones, pausas, cambios, escenografía, vestuario y *atrezzo* más relevantes de la versión del 2006 se puede apreciar la diferencia entre ambas versiones. La más importante no tiene que ver tanto con el texto original del *Informe* –aunque se hayan añadido tres textos breves de Kafka en la última versión– sino la lectura del mismo para su representación. El *Informe* de 1971 es un discurso dirigido a los académicos mediante el cual los narratarios del texto se convierten en el público de la representación. Pedro el Rojo es un mono–humanizado que informa de su evolución e interpreta vocal y físicamente con rasgos simiescos. No hay cambios de vestuario, salidas o entradas en escena y la representación es casi fiel a la duración del texto de Kafka –unos treinta y cinco minutos– como si se tratase de una lectura interpretada del informe.

Por el contrario, la nueva versión de 2006 gana en espectacularidad, aumentando la duración a una hora y veinticuatro minutos aproximadamente y constituye una lectura más profunda. Mientras Pedro el Rojo graba el informe para sí mismo el espectador percibe los hechos del escenario y el testimonio del mono casi como un espía de la intimidad del personaje. La escenografía, muy kafkiana en cuanto a la creación de espacios imprecisos y sugerentes, gana en aristas, situaciones y ambientes diversos. Ya no se trata de una sala de conferencias; ahora el espacio y las acciones cuentan la historia de un artista que se prepara en su camerino y recuerda su pasado en la intimidad de su sala de estar al ver diapositivas de monos, el barco de Hagenbeck, etc. El espacio presenta muchas dimensiones que enriquecen el informe: los momentos de vestirse, desvestirse, maquillarse y desmaquillarse, salir al escenario dos veces con el número del bombero–torero y cuando se dirige a interpretar el informe de espaldas al público asistente. Estos dos momentos de metateatralidad son, entre otros, dos variantes del libreto de la dirección escénica que enriquecen el texto escrito y multiplican el efecto del simio

convertido en artista de variedades. A mi parecer, la nueva reposición del *Informe* gana en madurez respecto del personaje y la grabación aporta más dramatismo que cuando es dirigido al público real. Habría que reseñar también los momentos en que bebe o sale a buscar vino y se escucha el sonido de muchas botellas, lo que acentúa la amargura y la soledad del simio, convertido en un artista-bebedor a causa de su domesticación humana, esto es, como consecuencia de la imitación.

También de 2006 es la adaptación del texto de Kafka realizada por Ricardo Joven e interpretada por él mismo. Se estrenó en el Centro Cultural de la Villa con el título de *Yo, mono libre*. Esta coincidencia pone de manifiesto no solo el interés por Kafka sino la diversidad de lecturas suscitadas por este texto.

### 2.3. *El gorila, versión teatral de Alejandro Jodorowsky (2009)*

En 2009 tuvo lugar otro estreno mundial del *Informe de Kafka*; se trata de *Le Gorille*, versión de Alejandro y Brontis Jodorowsky. Su estreno se llevó a cabo en el Maelstöm ReEvolution Festival de Bruselas. Un año después se representó en París en Le Lucernaire (Théâtre Ronge) y ese mismo año también en Londres en The Leicester Square Theatre. Poco tiempo después se estrena en Italia, en el teatro Politeama de Poggibonsi de Siena, dentro del Fenice Festival Toscazo. La primera versión en español se representó el 29 de octubre de 2011 en Santiago de Chile y, poco después, en diciembre, en Ciudad de México; la primera representación en España tuvo lugar el 17 de agosto de ese mismo año en el marco del Festival Internacional de Teatro de San Javier y el 29 de enero del año siguiente llega a Madrid (Teatro Price). La adaptación teatral, dirección, escenografía y música corresponden a Alejandro Jodorowsky, mientras la interpretación corre a cargo de Brontis Jodorowsky, hijo del autor y discípulo de la directora Ariane Mnouchkine (fundadora del Théâtre du Soleil).

La adaptación de Jodorowsky refleja fielmente la historia del simio capturado que, para evitar ser exhibido en un zoológico, emprende el arduo camino de aprender a hablar el lenguaje de los humanos. El mono consigue así integrarse en un sistema que termina por destruir su ser. Este es el mensaje del autor chileno sobre el mono de Kafka, una víctima que busca ser aceptada en una sociedad que lo domestica para acabar con su esencia y su libertad: «... creé -afirma- una obra que muestra el

despertar de una mente, al comienzo primitiva, luego vindicativa, y por último, iluminada, es decir, consciente de la inutilidad de toda apariencia que nos aleja de la autenticidad». El punto de vista dominante de la lectura teatral del autor respecto del *Informe* apunta a transmitir al espectador el drama de todo aquel que hace esfuerzos por integrarse en la sociedad. Se trata de una interpretación fiel al hipotexto, pues funciona como metáfora de todo ser que corta con sus raíces para sentirse admitido en un mundo desconocido. Pero esta impresión resulta engañosa, ya que el gorila es un personaje sin territorio, sin amigos, sin familia, un personaje admirado por un público que lo aplaude por haberse convertido en un monstruo domesticado e inofensivo. La obra funciona como una metáfora que refleja una verdad universal, esto es, el conflicto de todo aquel que se siente diferente: judío, emigrante, negro, animal, etc. Y lo que recibe del nuevo mundo, al que trata de adaptarse, es el aplauso del «otro», que no muestra abiertamente su desprecio por ser diferente.

La adaptación de Alejandro Jodorowsky es fiel en temas y motivos al hipotexto; las variantes del hipertexto son adiciones que potencian la interpretación simiesca del actor y son básicamente textos añadidos al original, además de transiciones por medio de pantomimas y acrobacias. La versión concebida para el espectáculo no ha sido comercializada. En ella el actor está caracterizado con una prótesis que exagera sus hombros y espalda para adquirir la apariencia de un gorila. La representación dura hora y media gracias, como acaba de señalarse, al alargamiento del texto original a través de frases añadidas y pantomimas que potencian la interpretación no verbal y las capacidades corporales del actor (no debe olvidarse que Alejandro Jodorowsky fue discípulo de Marcel Marceau). Otra variante reseñable es que el autor cambia el título del relato que ahora pasa a denominarse *El gorila*. Este es un ejemplo inmejorable de obra *derivada* —en el sentido en que usa el término Kowzan, esto es, como equivalente de «basado en»— cuya finalidad es la representación escénica. El cambio de título refleja, por otra parte, el punto de vista del espectáculo teatral, esto es, presentar a un gorila humanizado que siente nostalgia de su vida anterior.

Los añadidos al texto original exageran lo insinuado por Kafka para potenciar la teatralidad. Si el hipotexto afirma en el primer párrafo que hace cinco años que abandonó su vida simiesca, la versión aumenta el tiempo que lo separa de su vida anterior hasta el infinito. La variante insiste en su marcada soledad y alude al origen darwiniano de todos los humanos. La primera pantomima añadida es la de la mano y su aprendizaje interpretado gestualmente. Alude a continuación, como el hipotexto, a su

origen en Costa de Marfil, añadiendo frases para resaltar la felicidad de su anterior vida: «Esta es la historia de mi vida... Soy nativo de Costa de Oro... El cielo... Las palmeras... Ah, la vida primitiva. Un rico plátano... Peleas con rivales... Por el poder, por la hembra. Bueno, igual que los humanos» (4). El hipertexto marca, a continuación, los momentos de transición interpretativa en los que el actor muestra los efectos en su cuerpo del tiro recibido en la expedición Hagenbeck, que alcanzó su cadeira dejándolo cojo. Otra variante es la cicatriz de su cara roja y pelada, que justifica su nombre en el hipotexto: Pedro el Rojo. La adaptación cambia el apodo por el de «cara cortada», un apelativo que resalta más su carácter anónimo y despreciativo. Lo que sigue es una invariante: la descripción de la jaula y lo que siente encerrado, sus primeras ocupaciones, etc.

La versión añade la problemática de las desigualdades sociales, además de la pirámide de poder, e insiste sobre el hecho de la domesticación del ser humano por unos pocos que gobiernan el planeta, aunque la libertad tampoco llega a esa minoría privilegiada, ya que del peso del mundo y de la muerte ningún humano se libra (7). El relato prosigue sin cambios y el mono afirma que no quiere la libertad sino una salida a su encierro en la jaula, aunque añade de pasada que la libertad de los hombres es a menudo engañosa y engendra quimeras cuanto más sublime es la idea. El hipertexto alude a la división que hace de su exposición cuando el simio afirma que acaba la primera parte de su historia, cuyo único propósito ha sido «encontrar mi sitio entre la raza humana» (8). La segunda parte de su informe se refiere a los muchos trabajos que ha tenido que realizar para ascender y ser aceptado en la sociedad y continúa, como el hipotexto, con la reflexión sobre la paz interior para sobrellevar los primeros días de su estancia en el barco. Otra variante es la segunda transición con la pantomima de la pulga, que ilustra el texto original respecto de la queja de la tripulación por las que se ocultan en su pelaje (8). Incluye dos pantomimas más, una, cuando describe el andar pesado y un tanto cómico de los marineros, y otra, la del oficial y el plátano, alusiva a cómo le dan de comer. La diferencia es que se suprime esta parte descriptiva por medio del trabajo corporal y no verbal del actor, lo que potencia el humor y la teatralidad.

En la versión, una pantomima ilustra también el intento de fuga en el texto de Kafka, donde el simio razona sobre la inutilidad de haberlo intentado (10). Se suprimen frases para acentuar la idea de que el mono observa cómo imitar a los hombres. De nuevo la pantomima de la imitación refleja los actos que va realizando de forma fiel al hipotexto: aprender a escupir, fumar en pipa o el intento de

llevarse a la boca la botella de aguardiente (6–7). Aparece su primer maestro y la descripción de cómo aprende a beber hasta la noche en que triunfa ante un corro de espectadores. Se sustituyen una vez más las descripciones de hechos por pantomimas como la de la botella, que incluye la primera vez que el mono dice «hola» y triunfa, y la llegada del barco a Hamburgo. En ese momento el texto de Kafka señala que aparece su primer adiestrador y el simio pone todo su interés para ingresar en el *music-hall*; la versión incluye el diálogo en estilo directo con su segundo maestro: «Bueno, mono, observa bien –A ti te toca –¡Ah, no! ¡No me vengas con esas! Ya te lo dije: si quieres aprender, observa bien –¡Quieto! –A ver...». Y alude a los múltiples instructores que le siguieron con las frases añadidas: «Buenos días –¿Dos más dos? –¡Cuatro! –Son tres los reinos: mineral, vegetal, ¿y? –¡Animal! –La cuchara va a la boca, ¡no la boca a la cuchara! –Oh, señora, aún le quedan bellos restos» (13–14).

El avance en el aprendizaje revela en la versión su interés por el conocimiento de todos los temas sociales, incluido el fútbol, y le sigue la pantomima de la televisión como variante (15). Los progresos hasta alcanzar la cultura media llevan al personaje a afirmar que le sirvieron para dejar la jaula y procurarse una salida. En la traducción de José Rafael Hernández Arias (2014: 416) se emplea la expresión «internarse en el bosque»; Jodorowsky la transforma en la versión por «fundirse en el decorado» (la expresión significa lo mismo: ser uno más entre los humanos). La adaptación añade al final otro fragmento marcado por la ironía respecto de su ingreso en el mundo humano al alcanzar el título oficial de «hombre»:

Sí, pero pasado un cierto tiempo, una mañana, después de haber esperado interminables horas, haciendo cola frente a la puerta de una oficina, recibí un papel sellado que atestiguaba mi calidad legal de «hombre». Al salir de aquella oficina, volví a recorrer la ciudad, agitando mi papelito, uno de los múltiples diplomas que recibiría y también compraría a lo largo de mi carrera. De un solo plumazo, me habían dado un alma. Y, plas, plas, plas, plas, pisaba el asfalto como un dueño, mirando a mis conciudadanos directamente a los ojos, con pleno derecho de esquilmarlos, como ellos no se privaron de hacerlo conmigo (16).

Por otra parte, se añade la crítica al sistema capitalista en la versión con este final, que incluye diálogos sobre su enriquecimiento a través de inversiones en bolsa (17). Jodorowsky introduce modi-

ficaciones con vistas a potenciar la domesticación del gorila, que anula la autenticidad de su ser para convertirse en un ser humano cada vez más entregado al dinero. La lectura del monólogo actualiza así la crítica hacia el mundo empresarial y consumista del siglo XXI, ya que el gorila se hace empresario y gana mucho dinero. Otra variante respecto del hipotexto es que la novia ya no es una chimpancé, la adaptación propone a una baronesa (para incrementar la anulación de su propia raza original). Se presenta, a continuación, un conflicto final que modifica el relato de Kafka: el gorila humanizado siente la infelicidad que supone vivir inmerso en el mundo de las apariencias de la sociedad consumista. La competencia, a la que se ha visto abocado para ascender, le crea problemas y decide abandonar la lucha, como hacen los humanos al final de su vida, y vivir de las rentas (18).

La alocución a los miembros de la academia se transforma al final en una crítica por arrebatarse su auténtica naturaleza. La educación y la razón humana se convierten en la jaula de la domesticación de la que quiere huir el gorila (de su propio cuerpo humanizado, que ha perdido el espíritu). El relato se transforma en una denuncia que reivindica la conciencia y el espíritu como única salvación del planeta y de la humanidad y expresa el ferviente deseo de regresar a su mundo anterior (20).

Transcribo el final del informe, que se aparta del de Kafka al potenciar el punto de vista que reivindica una revolución espiritual. La visión del escritor Jodorowsky y su puesta en escena evolucionaria hacia la transformación del personaje; el gorila ya no acepta su salida como ser humano y actuar como un mero informador de los académicos, eso ya no es suficiente en una lectura teatral del siglo XXI. El desenlace apuesta por otra evolución, que coincide con el cambio de era; se trata de la fuerza de voluntad y la valentía para desenmascarar al ego y recuperar la conciencia como seres humanos. El mono, a pesar de sus esfuerzos y sufrimiento por ser aceptado, ha despertado y propone la desprogramación celular como mensaje final a los espectadores y miembros de esa academia que llamamos humanidad:

Llevo dentro de mí un alma, que no tiene forma, ni de mono ni de ser humano. ¡Soy una conciencia! ¡Que un día estallará como un astro luminoso! Excelentísimos miembros de esta digna academia, soy yo el que os dará un premio, ¡el día en que cada célula de vuestro cuerpo se convierta en espíritu! (20-21).

Como conclusión, es preciso reconocer que la adaptación de Alejandro Jodorowsky incor-

pora variantes respecto al hipotexto, que añaden comicidad y teatralidad al monólogo. Se respeta el argumento y el orden de los hechos del relato, pero se omiten fragmentos del original que se narran mediante las pantomimas que ilustran de forma fidedigna el relato de Kafka y llenan de humor y teatro gestual esta lectura contemporánea. Otras adiciones son algunos párrafos y determinadas frases que potencian el punto de vista humanista. El desenlace también propone una transformación del simio, cuya lectura se ha visto que es acorde con la propuesta de una revolución interior: la de un ser cada vez más sensible, solidarizado con su entorno y, por tanto, espiritual.

#### 2.4. *El show de Kafka, versión libre de Ignacio García May (2012)*

El espectáculo se estrenó en Madrid el 9 de octubre del año 2012 en el teatro Amaya. Es una versión libre de Ignacio García May, basada en el original de Kafka, dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente e interpretada por Luisa Martín. *El show de Kafka* es la historia de una chimpancé convertida en estrella mediática, que llega a ser una modelo admirada por el resto de las simias. Para su representación, el texto se reparte en dos segmentos espacio-temporales diferentes: la entrevista en el plató de televisión y el discurso dirigido a los miembros de la comunidad de científicos para narrar su admirable proceso evolutivo. Como primera valoración, cabe afirmar que la versión libre de García May aporta una inteligente y mordaz lectura sobre el absurdo comportamiento de los seres humanos en muchas ocasiones.

Como se verá a continuación, *El show de Kafka* presenta notables variantes respecto del original. El primer cambio afecta al título del hipertexto, que se ve modificado como en el caso de Jodorowsky. El dramaturgo afirma que se trata de una versión libre del relato, lo que indica a priori una interpretación del texto que incluirá cambios en el punto de vista, la estructura o la incorporación de textos ajenos al original. El título indica que no sólo se asiste a la presentación de un informe, como se deduce del hipotexto, sino a un *show* absurdo, a una representación. Se trata también, en suma, de un texto adaptado expresamente para el espectáculo

La segunda variante consiste en que la protagonista es femenina, se trata de una estrella, una chimpancé mediática, famosa en el medio televisivo. También la estructura del relato cambia respecto al original, el argumento mantiene los hechos más importantes, pero se aparta de él en seis escenas.

Alternan dos espacios, el del premio, donde ella pronuncia su discurso académico, y el del plató de televisión. Ya no se trata simplemente del informe que el simio dirige a los académicos: en la versión se incorpora una voz en *off*, que presenta al público a la homenajeadada por el premio recibido, mientras la otra voz en *off* corresponde al presentador del programa de televisión. Por último, las acotaciones se centran en la puesta en escena, cómo ha de ser la disposición del espacio, el decorado, el *atrezzo*, el espacio sonoro, el vestuario de la actriz así como la interpretación del personaje, gestos, acciones e incluso el tono o énfasis de las frases.

La entrega del premio es la primera escena y la presentación de la historia (1–5). Una acotación describe el escenario: en el centro hay un atril y en una pared se proyecta el lema «Premios Darwin: ¡Evolucionamos contigo!»». La acotación indica que, tras el lema, una breve animación sobre la evolución del primate al hombre moderno ha de ser proyectada con un ritmo de música épica mientras dura la entrega de premios. Al terminar la voz en *off*, el locutor pide al público que se ponga de pie para escuchar el himno de la Institución. El dramaturgo prevé que el espectador tardará en reaccionar y por eso hace que el locutor insista tres veces hasta amenazar con que no habrá actuación, si no se ponen todos en pie. Finalmente, una vez logrado el objetivo, pide los aplausos del público –también se escuchan grabados– para dar entrada a la homenajeadada por el patio de butacas. Aparece la chimpancé humanizada, que saluda a un lado y a otro como una diva. La acotación indica que se dirige al atril a pronunciar el discurso y describe su vestuario: un vestido elegante de un diseñador español y, como complemento, un bolsito del que saca unas gafas para leer y un papel doblado con el discurso. También se describe la caracterización, los dedos son muy grandes y el maquillaje deberá marcar su hocico de chimpancé. El discurso sobre su pasado como mona se ve interrumpido de tanto en tanto con aplausos grabados. Como se dijo anteriormente, a partir de este momento las acotaciones son muy explícitas sobre las acciones o interpretación del personaje; valga el ejemplo siguiente: «(Se estira una arruga del vestido. Con voz enfática)» o «(No ha terminado muy bien de entender sus propias palabras. Reflexiona brevemente sobre ellas. Deja el papel sobre el atril)».

Otra variante respecto al hipotexto es que hace ver al público y al consejo de científicos que le han escrito el discurso y no entiende lo que dice; por ello, trata de explicarlo con sus palabras. La versión incorpora añadidos del propio García May, que remodelan el hipotexto, aunque es fiel a la progresión de los hechos y datos importantes del relato; por ejemplo, que hace cinco años que

abandonó su vida simiesca. Al finalizar esta primera escena del discurso, la acotación indica que el personaje hace una pelota con el papel del discurso y lo arroja al suelo para explicarse con sus propias palabras.

El plató es el centro de la segunda escena y cambia el espacio de la acción y la luz, aunque el texto no hace referencia a lo temporal (5–9). En la escena, ella está sentada para ser entrevistada mientras el sillón del presentador, en cambio, permanece desocupado. Ella hablará con un presentador invisible, es la voz en *off* que presenta a la estrella mediática con todas sus dotes artísticas: canta, baila, monta en pony, toca instrumentos de viento, etc. Esta voz retoma el relato de Kafka y sitúa el origen de la chimpancé en Costa de Oro, aunque el autor añade datos que humanizan al personaje como el hecho de que provenga de una familia humilde. El presentador cuenta que, durante un viaje en barco a Europa, la simia descubre su vocación al contactar con los componentes de un circo alemán y, a partir de ese momento, triunfa en los mejores teatros de Europa y América. Toda la presentación es un texto insertado por el dramaturgo para mostrar a la artista invitada en un programa televisivo.

Ella responde rememorando todo su proceso evolutivo. El hecho de aprender a estrechar la mano la hace recapacitar sobre la amistad y la sinceridad; esta adición de García May sirve para reflejar la verdad de su testimonio. La acotación indica que le hacen más preguntas mientras ella asiente y mira hacia atrás, hacia el lugar desde el que se proyectan imágenes de un mapa de la costa africana y fotografías de chimpancés. Toda esta parte es otra adición al original; tras aludir a su madre y a su padre, la siguiente acotación indica una pausa interpretativa que devuelve al personaje a la realidad. Se retoma el relato de Kafka en el momento en el que fue capturada; como variante, la mona afirma basarse en lo que le han contado porque no lo recuerda. Por otra parte, los dos disparos que recibe son invariantes respecto del hipotexto, cambia solo la incorporación de la acotación para mostrar el disparo que le alcanzó en la cadera: la actriz adopta una postura obscena y, al darse cuenta, se recompone y vuelve a su asiento. Todo lo que dice el personaje se ve interrumpido por aplausos en *off* para ambientar el plató del programa televisivo. El orden de los hechos constituye una invariante y narra después su despertar en la jaula del barco. La nueva adición consiste en la proyección de una imagen de la jaula, que causa sorpresa en la mona. El personaje describe cuál era su postura en la caja hasta que encontró una ranura; aquí la acotación añade una imagen teatral que transcribo: «(Levanta sus manos ante su cara. Con los dedos índice y corazón de las dos manos unidas por las puntas hace, ante

sus ojos, la ranura, como el cómico del *Sueño de una noche de verano* hacía la hendidura en su obra teatral. Sus ojos pequeños asoman entre los dedos)». Esta descripción adicional sirve para realzar la importancia del momento, que ya está en el hipotexto. Como indica la acotación, finaliza esta segunda escena con un aplauso enorme y la emoción que provoca en ella la hace lanzar besos de gratitud al público.

El premio II constituye la tercera escena (9–11). La actriz vuelve al escenario y los aplausos del plató se funden, por indicación del dramaturgo, con los de los espectadores del Premio Darwin. Ella retoma su discurso a los académicos y recuerda sus primeras ocupaciones. Las acciones que cuenta son invariantes respecto al hipotexto: rascar las pulgas, mordisquear una nuez de coco, golpear la pared del cajón, tener la sensación de estar atrapada y no encontrar salida, aunque las frases se construyen de forma diversa. La idea de dejar de ser mono va seguida de aplausos en *off*; el concepto de libertad y el del engaño de los seres humanos constituyen una invariante respecto al relato de Kafka. Tras aludir al concepto humano de libertad, se incluye la acotación de su propia carcajada, aunque la risa cesa al ser consciente de que el público no aplaude esta vez. Así se llega al párrafo kafkiano que afirma que, gracias a su paz interior, logró lo que buscaba, una salida.

El plató II es la cuarta escena; ella vuelve al sillón giratorio de la entrevista y responde a la pregunta sobre la tripulación del barco (11–15). Los hechos descritos constituyen una invariante, aunque se añade una acotación sobre el estado de excitación que la mona disimula y, cuando habla de sus pulgas, se dirige al presentador invisible y le pregunta por qué se ríe y la mira de ese modo. Se añade texto del dramaturgo porque el entrevistador le pide algo y sólo escuchamos sus respuestas hasta que la acotación dice que la mona se levanta y, tras un aplauso, canta la canción de la pulga. Esta variante es una adición acorde con el hecho de que sea una mona artista en el contexto español. Tras la canción, retoma el tema de la tripulación y sus observaciones, aunque el texto varía. La acotación añade otra transición en la que el personaje imita el caminar de un ser humano y acciones como fumar en pipa o mirar por un catalejo. Los hechos prosiguen sin cambios: escupir, fumar en pipa y beber de la botella de ron, aunque García May señala que ahora no incluye aplausos para mostrar su desconcierto.

El premio III es la quinta escena, que incluye cambio de luz y la presenta de nuevo en el atril ante los académicos (15–16). El informe prosigue sin modificaciones respecto del hipotexto hablando

de la noche de su triunfo tras las enseñanzas de su primer maestro. La chimpancé afirma que, después de beber toda la botella que alguien había dejado por descuido, la arrojó y pronunció por primera vez la palabra ¡Hola! (las acotaciones indican que lo repite, grita y, tras una pausa, baja la voz para afirmar que así entró en la Comunidad de los Hombres). La acotación indica que no hay aplausos, salvo el intento de alguien que lo quiere hacer y, al verse solo, renuncia y se produce un silencio muy incómodo. El final de esta escena narra la llegada al puerto y su decisión de ser artista de *music-hall* como única salida antes de ir al zoológico.

El plató III es la sexta y última escena de esta versión (16–19). Ella contempla las imágenes sobre su vida artística proyectadas en la pantalla. Al mirar de nuevo al público, afirma que aprendió al tener que buscar una salida. Cuenta lo mismo que el original sobre su primer adiestrador y cómo extrajo su condición simiesca de sí misma. Prosigue su narración hablando de sus muchos instructores, aunque el discurso varía porque es ella la que inicia los hechos con preguntas al público como, por ejemplo, «¿Que si tuve muchos instructores? Sí, varios a la vez». La versión incluye como variante la expresión «salir por patas» para señalar que encontró una salida. El desenlace constituye también una invariante: «Si ahora reflexiono sobre mi evolución, ni me arrepiento ni estoy satisfecha. A veces, en casa, recostada en mi mecedora, miro por la ventana. ¡Si llegan visitas las atiendo, faltaría más, y con toda corrección!». También lo es el hecho de tener un chimpancé como novio, aunque la versión matiza que es joven. Por otra parte, la acotación señala el dramatismo propio del momento «(El espanto de su voz anula cualquier humor que pudiera filtrarse en la situación descrita)» y continúa sin cambios cuando afirma que de día prefiere no verlo por la enajenación que percibe en su mirada a causa del adiestramiento.

La última acotación señala el final aludiendo a un aplauso que arranca lento y suave y termina siendo cada vez más atronador e insoportable. Añade otra variante referente a los insultos y piropos desagradables que le dedican:

Mujer tenías que ser... y encima sin depilar. Si ser mona fuera un delito, no habrías salido nunca de la jaula, ¡Morenaza! Aunque la simia se vista de tergal, simia se queda igual. Si te gustan los plátanos, ven que te invito. Un polvo no, pero unos cacahuetes sí te echaba. El otro día vi a tu madre sacando al perro a pasear; no, ¡espera!, paseaba contigo... (24).

Estas expresiones sobre su condición femenina van acompañadas de una canción que alaba a África y las jaulas que trajeron a esta estrella. La canción tiene un tono de burla con aire de cuplé que no llega a reflejar un punto de vista claro; lo que sí se constata es la intención de ridiculizar a una artista cuyo origen es simiesco y su condición femenina.

### 3. CONCLUSIONES

Para finalizar este estudio sobre cuatro adaptaciones al teatro de *Informe para una academia* me valdré de la tipología de adaptaciones de José Luis Sánchez Noriega (2000), que establece la oposición entre fidelidad y creatividad que rige la traslación de un código literario narrativo al cine (y se ajusta perfectamente al teatro). Se puede concluir que la primera versión teatral de José Luis Gómez (1971) es una adaptación como *ilustración* por su representación literal y fiel al hipotexto. Como afirma el actor, se trata de un recital basado en su interpretación vocal y en el movimiento. La reposición de *Informe para una academia* –que es la segunda versión de Gómez en 2006– se puede decir que es una adaptación como *transposición*, puesto que puede reconocerse la presencia de Kafka en todo el hipertexto. La interpretación incluye el cambio en el punto de vista de la nueva lectura, que alude al precio que paga un artista en la vida por serlo, esto es, la soledad del actor en el plano individual y social.

Si en la primera versión se ilustra el informe que el narrador proporciona a los miembros de la academia científica, en esta segunda adaptación el mono-artista se graba así mismo, actúa de espaldas a los espectadores y se asiste al relato de su vida íntima en el camerino y en una sala de estar imprecisa. El montaje se desarrolla en varios espacios escénicos y el informe incorpora textos del propio Kafka: una carta de su primer domador, la entrevista de un periodista a su actual empresario y otra al propio Pedro el Rojo. Esta adaptación es más libre en cuanto a que enriquece el espacio de la representación e inserta textos que modifican la estructura original. La representación de 1971 duraba treinta y cinco minutos, mientras la reposición se alarga a una hora y veinticuatro minutos con el fin de acentuar la teatralidad del hipotexto.

En tercer lugar, *El gorila* la adaptación de Alejandro Jodorowsky del año 2009, se inclina también por la *transposición*. Los hechos del informe kafkiano son representados y se reconoce fiel-

mente el sello del autor; sin embargo, se potencia el punto de vista de Jodorowsky. La adaptación es más libre desde el momento en el que cambia el título del relato por *El gorila*. La lectura ahonda en la interpretación del drama como expresión de los esfuerzos que hace todo aquel que desea integrarse en sociedad. Profundiza en el sentido humanista y moderniza el informe presentándolo como un mensaje dirigido a los seres humanos del siglo XXI; el mono siente nostalgia de su vida pasada y rechaza la mentira social. Se trata de una interpretación del hipotexto, que transforma al personaje en un ser con conciencia, el cual se vale del discurso como un arma para llevar a cabo una revolución espiritual, esto es, para que los miembros de la academia desprogramen sus células también domesticadas. El hipertexto inserta párrafos nuevos de Jodorowsky y transiciones no verbales mediante pantomimas y acrobacias, que ilustran el original y multiplican la comicidad hasta la transformación final.

Por último, *El show de Kafka*, versión de Ignacio García May (2012), es una *adaptación libre* del original. Destacan, como variantes más importantes, el cambio de título y que la protagonista sea una chimpancé. El título refleja el nuevo espacio creado para la representación, un plató de televisión. La protagonista es una estrella mediática, un objeto de imitación para todas las monas. La versión es más libre porque cambia el título original, el género de la protagonista y el espacio de la representación. El texto se divide en seis escenas que se desarrollan en dos espacios: el premio, con un locutor en *off* que presenta a la homenajeada, y, por otra parte, el plató donde la chimpancé se sienta y conversa sobre su origen y evolución con un presentador invisible. Se mantienen los temas y motivos del informe original pero varía al estar lleno de acotaciones que describen minuciosamente la puesta en escena y la interpretación de la actriz. El discurso del narrador a los destinatarios del *Informe* se transforma en un homenaje a los premios Darwin y una entrevista a la estrella mediática premiada. Se incluyen dos personajes en *off*, el locutor y el presentador invisible, y la hora y media de representación y las acotaciones se refieren a las reacciones grabadas del público del *show* televisivo.

Esta adaptación incluía –al menos, en algunas de las representaciones que se hicieron en el teatro Amaya– la intervención de la Escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial como rasgo diferenciador. La crítica destacó la interpretación de Luisa Martín señalando al mismo tiempo los peligros de esta versión más libre, los cambios de espacio del premio (el plató) y los personajes invisibles. El inconveniente es que las voces en *off* y los aplausos grabados pueden hacer que el espectador desconecte o se aburra al ralentizar la progresión dramática del texto. De otra parte, el punto de

vista final del hipertexto –con insultos y piropos a la artista mona– queda un tanto indefinido y puede parecer una parodia grotesca sobre la condición femenina del chimpancé que ha alcanzado la fama a base de mucho esfuerzo y renuncia. El texto evidencia una fuerte crítica a la humanidad, pero el personaje pierde entidad cuando se ridiculiza su naturaleza animal. Dicho en otros términos, no queda claramente definido el sentido del texto, esto es, si se trata de una reivindicación sobre lo femenino, la domesticación animal o humana.

Todo ello pone de manifiesto, finalmente, la enorme rentabilidad de la narración en manos del teatro.

#### REFERENCIAS

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (ed.), GÓMEZ, José Luis (1971), *Informe para una academia*, Grabación sonora, *YouTube*.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL (ed.), GÓMEZ, José Luis (2006), *Informe para una academia*, DVD, Teatro de la Abadía, grabación realizada por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo, Madrid, INAEM.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL, *Revista Digital Escena* (2002-2012).

DÍAZ SANDE, José Ramón (2006), <<Entrevista a José Luis Gómez, *Informe para una academia*, 2006>>. Fuente: <https://www.madridteatro.net/informe-para-una-academia> (última consulta: 3/09/2017).

GARCÍA MAY, Ignacio (2012), *El show de Kafka*, versión libre de *Informe para una academia*, de Franz Kafka. Versión no comercializada.

JODOROWSKY, Alejandro (2009), *El gorila*, basado en *Informe para una academia*, de Franz Kafka. Versión no comercializada.

JODOROWSKY, Brontis (2009), *El gorila*, basado en *Informe para una academia*, de Franz Kafka. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Le\\_gorille](https://es.wikipedia.org/wiki/Le_gorille) (última consulta: 3/09/2017).

KAFKA, Franz, *Cuentos completos*, prólogo y traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2014.

SANCHIS SINISTERRA, José, *Dramaturgia de textos narrativos*, Guadalajara, Ñaque, 2003.

\_\_\_\_\_, *La escena sin límites*, edición a cargo de Manuel Aznar Soler, Guadalajara, Ñaque, 2002.

SAVIRÓN, Estrella (2012), Crítica teatral en *A golpe de efecto*, <<*El show de Kafka*, de Ignacio García May, dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente>>. Fuente: [https:// www.agolpedeefecto.com/teatro\\_2012/teatro\\_show\\_kafka](https://www.agolpedeefecto.com/teatro_2012/teatro_show_kafka) (última consulta: 3/09/2017).



## EL ORIGEN DE LA ESCUELA BOLERA: NACIMIENTO DEL BOLERO

### THE ORIGIN OF THE BOLERO SCHOOL: BIRTH OF THE BOLERO

ELVIRA CARRIÓN MARTÍN

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MURCIA

Correspondencia: [elviracarrion@gmail.com](mailto:elviracarrion@gmail.com)

#### RESUMEN

El nacimiento del *bolero* siempre ha suscitado confusión, no está claro quiénes fueron los primeros en bailar, si fue en la corte o en el pueblo, cuándo se empezó a bailar, dónde y cómo se formó; en este artículo se desvelan esos cimientos, claves principales para desarrollar la posterior historia del *bolero*.

El *bolero* fue el baile más popular de España en la segunda mitad del siglo XVIII, procuró la fama a quien lo bailaba y se bailó principalmente en la zona de Castilla, Sureste y Sur de España. Fue considerado baile nacional, siendo el majo y la maja sus representantes. Pronto aparecen las academias *bolerológicas* y gran cantidad de maestros boleros que difunden el *bolero* a nivel nacional y van insertando pasos nuevos que van complicando su ejecución. Aunque nacido en el pueblo, poco a poco se irá fusionando con las características de los nuevos bailes que llegaron al país, provenientes principalmente de Francia e Italia. Fue bailado finalmente por toda la sociedad española, y acompañado siempre por la guitarra, las castañuelas y, en ocasiones, por el pandero. Conforme pasó el tiempo se fue ejecutando de forma más complicada y a mayor velocidad provocando su degradación. Se puede fijar la fecha de su formación desde mediados del siglo XVII, en donde ya se ejecutaba un paso denominado *boleo*, a mediados del siglo XVIII, donde las fuentes primarias indican que ya se baila el *bolero*.

**PALABRAS CLAVE:** danza, baile, siglo XVIII

## ABSTRACT

The emergence of the bolero has always caused confusion, there isn't clarity about who was the first to dance it, if it was in the court or in the town, when, where and how it was formed; in this article, these foundations are revealed, these are the main keys to developing the later history of the bolero.

The bolero was the most popular dance in Spain in the second half of the 18th century, it gave fame to those who danced it and it was executed mainly in the area of Castilla, Southeast and South of Spain. The bolero was considered a national dance, being the *majo* and the *maja* its representatives. The bolerológicas academies soon appear and a large number of bolero masters spread the dance nationwide and insert new steps that become more complicated in their execution. Although it was born in the town, it will gradually merge with the characteristics of the new dances arrived in the country, which mainly come from France and Italy. It was finally danced by all Spanish society, and always accompanied by the guitar, the castanets and, sometimes, the tambourine. As time passed, it was executed in a more complicated way and at a higher speed causing its degradation. You can set the date of its birth and growth from the half 17th century, where a step called "boleo" is already executed, in the middle of the 18th century, where the primary sources indicate that the bolero is already dancing.

KEYWORDS: dance, eighteenth century

## 1. INTRODUCCIÓN

El *bolero* debe ser considerado el baile pionero de la Escuela Bolera, él da nombre a esta escuela y marcó una gran influencia sobre otras muchas danzas que se bailaban en el siglo XVIII llegando a cambiar su tipología inicial y convirtiéndose en otras diferentes, además, dio pie para el nacimiento de danzas de nueva creación que con el tiempo se han introducido dentro de este estilo.

A finales del siglo XVIII, el *bolero*, denominado también en aquella época con el nombre de *las boleras* para distinguir al que lo bailaba del baile en sí, era ya un baile de gran fama, de hecho aquellos que lo ejecutaban se esforzaban por conservar su estatus y subirlo aún más, y muchos jóvenes insistían en su aprendizaje pues les parecía novedoso. Así manifestó Juan Fernández de Rojas

(1792a):

Una de las cosas que más disgustaba a los jóvenes era el baile antiguo, parecían demasiado serio, grave, y sobre todo honesto, olvidaronle, y aprendieron uno nuevo llamado bolero ... “Los nuevos que aun no tenían fama procuraban adquirirla, aventajándose a los antiguos, y estos mantener su crédito; en esta noche muchos noveles boleros lograron nombre, fama y fortuna, y algunos de los antiguos nuevos aplausos. (p. 49 y 54)<sup>1</sup>

El *bolero* era baile social, como se aprecia claramente en las *Coplas de bolero* (ca. 1750), recopiladas y encuadradas por D. Luis Rodríguez de la Croix, donde dice: “Hay bolera que no tiene/ padre, ni tío ni habientes;/ pero en entrando en el bayle/ ya la sobran los parientes” (p. 2). Se bailaba en las reuniones y fiestas populares, pudiéndose constatar en las obras de diversos pintores españoles e incluso en las de algunos pintores extranjeros que viajaron en el siglo XIX a España y reflejaron en sus obras costumbres el pueblo español.



Figura 1. Antoine Dumas (c.a. 1840), *Baile*.

---

<sup>1</sup> En este artículo se conservarán las citas textuales tal cual las hizo su autor, muchas de ellas son anteriores a la normalización del castellano.



Figura 2. John Frederick Lewis (1836). *Spanish peasants Dancing The Bolero*.

## 2. QUIÉNES, DÓNDE, CÓMO Y CUÁNDO SE BAILÓ POR PRIMERA VEZ EL BOLERO

Los primeros en bailar el *bolero* fueron personas del pueblo, así lo manifiesta Rodríguez Calderón (1807): “los mozos de mulas, caleferos, zagales de coches, eparteros, y otros perfonajes de ésta especie, acordandofe que el primer bailarín, mozo de fu mifma profefion, havria danzado el bolero” (pp. 28/9).

Los primeros barrios en los que se bailó el *bolero* fue en el de Lavapiés, Barquillo y Maravillas, así se expresaba en las *Coplas de bolero* (ca. 1750): “danzarinas boleras de la primera tixera que viven el Lavapies, Barquillo y Maravillas” (p. 1). Todos estos barrios son madrileños y en ellos vivían personas de humilde condición social, criados, mozos de mulas, caleseros, pasamaneros, arrieros, venteros, artesanos, alpargateros, buñueleros, cereros y oficiales de herrero, entre otros.

Los franceses lo transmitían también a principios del XIX en la *Encyclopédie pittoresque de la música* (A. Ledhuy y H. Bertini), así lo expresaba Fernando Sor (1835):

Le bolero ... On a cependant conservé un souvenir de son origine, puisque, dans les contròles des troupes de théâtre en Espagne, celui qui exécute cette danse est appelé el Bolero; on nomme aussi la danseuse la Bolera, par la seule raison qu'elle est sa compagne. C'est ainsi qu'on dit en français les Dugazon, les Potier, quand on parle des rôles créés par ces acteurs. (p. 83)

Traducción: El bolero ... Sin embargo, ha conservado el recuerdo de su origen, ya que en los controles de las tropas de teatro en España, quien realiza esta danza se conoce como el Bolero; también llamada la Bolera a la bailarina, por la sencilla razón de que ella es su acompañante. Así es como dicen los franceses u'on Dugazon, el alfarero, al hablar de los roles creados por estos actores.

El *bolero* estaba directamente conectado con el pueblo, como se puede ver, de hecho fueron los majos y majas quienes ejecutaban este baile, de este modo se manifestaba en la prensa de la época:

Grabado. Estampa nueva que representa un bayle bolero, compuesto de cinco figuras, con trages propios de majos y majas; en medio pliego, papel de marquilla de Olanda; se hallará en la librería de Escribano, calle de Carretas, iluminada á 4 rs. Y en negro á 2. (*Diario de Madrid*, núm. 54, de 23/02/1788, p. 214)

El traje del majo y maja sería denominado en el mismo siglo XVIII como traje nacional, relacionándosele directamente con un traje propio para ejecutar bailes del pueblo. Así dice Zámocola y Ocerín (1796):

No hay Nación en el mundo que no haya tenido sus diversos trajes para hacer más agradables sus danzas y bailes. ... habiéndose admitido después el traje también nacional, que hoy llamamos de Majo, siguió con él bailando el entramoro, el cumbé, la pelicana, el canario, el cerengue, la tirana, las seguidillas manchegas, y últimamente las boleras, que es lo que llamamos baile nacional. (p. 113)



Figura 3. Goya y Lucientes F. (1775). *Baile a orillas del Manzanares o el baile de San Antonio de la Florida*.

Pero también sería bailado el *bolero* por personas del pueblo con un nivel algo más alto, como barberos, sastres y zapateros, entre otros, así lo dijo Rodríguez Calderón (1807): “Barberías, tiendas de fafre, y zapaterías eftán atafcadas de profefores Bolerologicos” (p. 49).

Con los años pasaría a ser bailado por personas de condición social más alta, así los primeros en imitar a los franceses por tener mayor poder adquisitivo entre el pueblo, los llamados petimetres, no dudarían en bailar el *bolero* junto a un *minuet*, que venía de Francia, estos fueron transmitiéndolo a la alta clase social, así se expresaba el 16 de octubre de 1792 en el *Correo de Murcia*:

En esta inteligencia parece natural que examinemos ante todas cosas, cuales son las funciones propias, y características de un Petimetre, ... Parece según las frecuentes observaciones que diariamente hacemos sobre la conducta de estos caballeros, que las funciones ministeriales de su constitucion se reducen à visitar frequentisimamente los paseos publicos, ostentando en ellos gallardía, y gentileza de sus personas, con toda libertad y desembarazo; ... ser piezas utiles en los bailes luciendo la marcialidad y desenfado en los armonicos, y sosegados pasos de un Minuet, como su agilidad, y soltura en los violentos, y arrebatados brincos de un bayle Bolero. (p. 108)

Incluso llegó a ser bailado el *bolero* por damas de alta clase social como lo expresa Fernández de Rojas (1792d):

Lo que en mí ha producido la tal Crotología. Antes de su publicación yo no sabía bailar el Bolero, ni me pasaba por la imaginación el querer saberle. La precisión de ideas que amaba en todas las cosas, aun en las que me sirven de adorno, me hacía mirar con indiferencia una cosa que carecía de principios; pero luego que he visto que solamente el tocar las castañuelas es una ciencia hecha y derecha, mudé de pensamiento. Me he llenado las manos de vejigas, de heridas, y de callos para aprender el tirirá. He comenzado a tomar lecciones de Bolero tal, cual se halla todavía, por culpa de Vmd., rudo e informe: he dado entrada en mi casa a toda casta de gentes, con tal que sepan tocar las castañuelas, y menear los brazos y las piernas según leyes. Me convidan, me solicitan, me fuerzan a asistir a cuantos festines se celebran con motivo de días, boda, u otra cosa. Conozco, trato, y estimo a todos y todas las que son de la farándula, sea gente alta o baja, o de la esfera que quisiere: el Bolero lo iguala todo, y lo suple todo; y a proporción de mis fuerzas, pocas personas habrá en Madrid, que gasten tanto dinero en festines, refrescos, cenas, vestidos, y lo demás que se sabe. Por fin y mis hijos están ya acomodados: a nadie pido nada; con que Bolero. (pp. XXIV-XXVI)

Así, en esa evolución, llegaría a conectar el *bolero* con las influencias francesas e italianas, que residían en la alta clase social, y se fusionaría el estilo popular propio que poseía con los otros esti-

los, más académicos y de vertiginosos saltos, pero eso sería con el pasar de los años. Roxo de Flores (1793) lo advertía ya a finales del siglo XVIII: “La Escuela Francesa entre los Españoles es de ejercicio muy moderno ... aun entre los Artesanos, que son muy diestros en practicarla” (p. 122). Por otro lado, compañías italianas iban llegando a España. Salvatore Viganó, compositor, bailarín, coreógrafo y maestro de danza fue un ejemplo claro de la fusión, pues además se casó con una bailarina española, María Medina, así dice la investigadora Marta Carrasco (2013):

María Medina, una bailarina madrileña esposa del bailarín y coreógrafo italiano Salvatore Viganó. María Medina, bailarina que había estudiado ballet, estaba dotada de una enorme agilidad para el salto y para las castañuelas. ... se le considera a esta bailarina como una de las principales artífices de esta fusión entre la escuela española y el nacimiento, por aquel entonces, lenguaje del ballet. (p. 20)

Finalmente, mientras que el pueblo bailaba el *bolero popular*, la alta sociedad ejecutaba danzas a forma de copia o reflejo de las francesas, como el *Minuet*, *Paspie*, *Amable*, *Contradanzas*, y empezaba a introducir características de las italianas, fue por ello que al haber, como siempre lo ha habido, interrelación entre la villa y la corte, se fusionaran todos los elementos, danza popular del momento e influencias de la corte y de la alta sociedad surgiendo ese *bolero* evolucionado que marcará posteriormente el nacimiento de la escuela bolera.

Las primeras regiones dónde se bailó el *bolero* fueron Madrid, Castilla la Mancha, Murcia, Albacete y Andalucía, así lo expresaba Fernández de Rojas (1792c):

Los boleros ... siempre dirigiéndonos a la práctica, previniendo desde ahora, que esta la hemos adquirido largamente, en los Países de Cieza, Albacete, La Conquista, Santa Cruz de Mudela, La Solana, El Carpío, La Luisiana, La Carolina, La Carlota ... (p. 6)

Adquirió el *bolero* tanta importancia entre la sociedad de estas regiones que surgieron academias en dónde practicar y perfeccionar este baile, como se transmite en esta dedicatoria de *La Bolerología*, “A los fapientifimos alumnos y alumnas de las Academias bolerologicas de Madrid, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Murcia y demás pueblos en fe hallen eftablecidas efcuelas del baile bolero” (Rodríguez Calderón, 1807, p. VIII).

Estas academias tenían su origen en las casas donde se reunían después del trabajo diario para

tener un rato de distracción y diversión, por ello que los bailes se realizaran al atardecer, a la luz del candil o el candilón, y por lo que se quedaron clasificados como *bailes de candil*. Mesonero Romanos (1832-1842) así lo expresa:

Vino la noche, y ... en casa de cierta amiga había baile, ... baile de candil, ... improvisamos unas manchegas, ... Siguiéronlas en ingeniosa alternativa boleras y fandango, ... candilón de tres mechas, que pendía colgado de una viga del techo. (párr. 15)

En esta época bailar en la calle por la noche estaba prohibido, así lo decía el bando del 2 de agosto de 1789 y publicado por Carlos IV, en el libro III de la *Novísima recopilación de las leyes de Carlos IV*, título XIX, ley XVI, : “Prohibición de bayles por las noches en los paseos y campo; y orden que ha de observarse para las músicas en el paseo del Prado” (pp. 160/1).

Las academias reunían más condiciones para poder bailar que aquellas primeras casas y patios interiores, aunque las prácticas se realizaban de un modo muy particular, así se expresa en *La Bolerología*:

Era bastante grande el falón de Academia, pues seguramente tendría fus cincuenta codos de diámetro y veinte de elevación: fus paredes adornadas de quatro negros quadros cuyas pinturas á penas fe defcubrian, eftaban llenas de rotulos, y figuras análogas á la ciencia que fe enfeñaba: unos bancos largos y rafos fervian de afiento á los circunftantes. Defde varias partes del afquerofo techo pendían veinte ó treinta cuerdas que podían fervir para colgar tocinos; pero de las que fe hacia un ufo el mas extraño. ... El Maeftro Caldereta ... rafcando las cuerdas de una grande, y difonante guitarra ... Arrimó á un lado la Guitarra Caldereta, y ordenando á fus difcipulos diesen principio á exercer fus avilidades, ... Unos fe agarraron á las cuerdas, y fostenidos por ellas fe exercibaban en hacer cabriolas, otros pafeaban con gravedad el falón, y de rato en rato hacían mil mudanzas diferentes. Eftas ... fubian y baxavan apoyadas con una mano fobre los hombros de un mozalbete: aquellas procurando dár vueltas encontradas (Rodríguez Calderón, 1807, pp. 5 – 8).

La guitarra era el instrumento musical que servía de acompañamiento al baile *bolero*, a la vez los bailadores tocaban las castañuelas, de esta forma lo expresa Fernández de Rojas:

Formóse un baile, al que asistió un gran número de gente. Formaba la orquesta un instrumento llamado guitarra: los bailarines llevaban colgados de los dedos unos pedazos de madera llamados crótalos, que formando un gran ruido servían para acompañarlos en el baile, que se llamaba bolero. (p. 42)

De gran importancia era la forma en que se tañera la guitarra, así lo decía el mismo autor (1792c): “en efecto es muy interesante la viveza de la expresión en el Guitarrista para los ademanes

de los Boleros o disposición de los Espectadores” (p. 23). El pandero también acompañaba en diversas ocasiones al baile, así se refleja en algunos sainetes como en *La pradera de San Isidro* de D. Ramón de la Cruz (1766): “PERSONAS: ... D. BLAS. D. FERNANDO. Petimetres. PEDRO, majo. NICOLÁS, majo pobre. ESTEBAN. RAFAEL. Majos ordinarios. MANUEL, tocador de guitarra. MANUELA. ISIDRA. Majas. JOAQUINA, maja que toca el pandero” (p. 221).

El maestro de baile en las academias ya no solo se encargaba de dirigir los bailes, sino que corregía a sus alumnos como lo expresa Rodríguez Calderón (1807), “Caldereta andaba folicitado de una parte à otra, corrigiendo los defectos que notava en fus dicipulos” (p. 73). Aunque la forma de trabajar no tenía nada que ver con las enseñanzas de los maestros de baile del siglo anterior:

Encendidas las luzes, los dicipulos entre fi fe convienen, en quien ha de dançar el Alta, que es la Dança con que fe faca a Dançar a los demás: y efto lo executa fiempre uno de los dieftros. ... combidafe nominatim a quatro o cinco dieftros que dancen con el: ... y que dançando dieftros, dancen los que no faben (Esquivel Navarro, 1645, p. 29).

El *bolero* era un baile de difícil ejecución, los pasos eran muy complicados, pues estaba formado tanto por pasos de arrastre como pasos saltados, y estos últimos eran muy dificultosos de realizar, además el cuerpo también intervenía con diversos contorneos, lo expresa de este modo Antonio Cairon (1820):

*El bolero.* Este es el baile español ... el mas difícil tal vez de cuantos se han inventado: en él se pueden ejecutar todos los pasos, tanto bajos como altos; en él se pueden mostrar la gallardía del cuerpo, su desembarazo, su actividad en las mudanzas, su equilibrio en los bien-parados, su oído en la exactitud de acompañar con las castañuelas. (p. 103)

Realmente los pasos eran bastante complicados y debían de ensayarse con asiduidad para perfeccionarlos y no olvidarlos, lo expresa así Rodríguez Calderón (1807):

Proporcioné á mi amable Clarita, que ahi fe llama éfta Joven, todos los maeftros necefaríos de lengua francefa, fortepiano y de bolero. ... aprendió con demafiada finura éstas tres habilidades, ... pero como fe olvidan con la mifma facilidad que fe aprenden, tan útiles conocimientos, ... no la permiti defcanfar un rato. (p. 14)

Los maestros de *bolero* eran personas que se dedicaban y vivían de ello, también lo pronunció Rodríguez Calderón (1807):

En la calle de la Ballefta vive el Señor Caldereta, famoso maefro de Bolero: en fu cafa hay academia de efte bayle todas las noches, uno de fus alumnos, foy yo, pago mis quatro durejos al mes. (p.2)

A pesar de ello, podían dedicarse también a otro oficio, si estaban capacitados para ello, así lo expresó Carlos IV el 1 de marzo de 1789, y fue publicado en su *Novísima recopilación de leyes*, en el libro VIII, título XXIII, t. IV, antigua ley V de D. Felipe, decreto de 2 de junio de 1703: “El uso de un oficio no impida el ejercicio de qualquiera otro precediendo la suficiencia y exámen correspondiente” (p. 181).

Maestros de *bolero* conocidos en el siglo XVIII principalmente por los pasos que aportaron fueron, el maestro Caldereta en Madrid, como ya se ha visto; Lázaro Chinchilla, de Cádiz; Juanillo “el ventero”, de Chiclana; Perete Zarazas, de Ceuta; Rodulfo Efgarra, de Almería; El profesor Moreno en Madrid; Eusebio Morales en Alcalá de Henáres; D. Ciriaco Galludo, de Valladolid; Lazaroni, veneciano pero que se asentó en Barcelona, y Antón Boliche, sevillano, entre otros, como se desprende de este texto:

En la calle de la Ballefta vive el Señor Caldereta, famofo maefro de Bolero. ... GLISAS ... La iluftre ciudad de Cadíz la vió nacer ... D. Lazaro Chinchilla, fue fu autor. ... LALBERINTO solo uno *Juanillo el ventero* pudo difcurrir tan excelente mudanza ... hijo de Chiclana merecia con fobrada razon, y las ventajas que adquiriò fobre los bailarines de fu tiempo. ... PASURÉ ... hay cruzado y sin cruzar. Se debe fu defcubrimiento al emidente Perete Zarazas, natural de Ceuta ... PASO MARCIAL ... ¿también en el bolero hay evoluciones militares? si señor: las hay ... es obra de Rodulfo Efgarra, fargento de invalidos de Almería. ... PUNTAS son unas grotefcas pofturas ... analogas al bolero porque de fuerte fe colocan los pies que parece intenta volar el baylarin. Moreno, aquel famofo profefor, que llegó a la cumbre de la ciencia Bolerologica ha fido quien las inventó. ... exerció la Bolerologia en Madrid tres años confecutivos, hafta que la envidia de fus contemporáneos le obligó à refugiarse á Cordova ... VUELTA DE PECHO, aquí és donde fe conoce la agilidad y deftreza de un buen danzarin ... su autor llamado Eusebio Morales, fue pafamanero en Alcalá de Henáres ... VUELTA PERDIDA ... el inventor ... Llamabafe Don Ciriaco Galludo, natural de Valladolid en Caftilla ... TRENZADOS CON SUS TERCERAS, QUARTAS, QUINTAS Y SEXTAS ... el inventor ... un figurante de la opera de Barcelona, hombre eftudiofo y aunque veneciano idolatra del bayle Efpañol ... Lazaroni ... se hizo inmortal con fus trenzados ... El pafeo: también varia diariamente, y defde que murió Anton Boliche, fe hán eftilado veinte ó treinta diferentes (Rodríguez Calderón, 1807, pp. 2 y 35-46).

Otros transmisores del *bolero* fueron conocidos por la prensa, como José García y Josefa Luna, así se anunciaba en las “Noticias particulares de Madrid”, en el *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* del 2 de junio de 1787: “Comedias. ... Saynete: Las forasteras en el teatro, en el que Josepha Luna y Joseph García baylarán seguidillas á lo bolero” (p. 628).

Destacó entre estos boleros un murciano llamado Requejo por querer ralentizar el *bolero*, de él decía Rodríguez Calderón (1807):

Entre la muchedumbre de adictos al *Bolero* se presentó *Requejo*, digno alumno de la mejor escuela de España, ilustre murciano, y heroico director en jefe de todas Academias *Bolerológicas* de su patria ..., quien reconociendo ser indispensable corregir los defectos extendidos en todo el territorio *Bolerológico*, determinó (con consulta de la Suprema junta establecida en Madrid, de la que fue aunque indigno Vicepresidente) hacer una visita general, a fin de examinarlo todo, y corregir aquello que mereciese ser suprimido. Por las quejas que le dieron infinitas familias, a quienes faltaba un hijo, se había desaparecido una hija, roto ambas piernas un sobrino, muerto ético un hermano, etcétera, resolvió, con aprobación superior que de allí adelante se bailase el *Bolero* más pausadamente, para cuyo efecto impuso la pena de quedar roncós a quantos cantasen demasadamente aprifa, aun quando los bailarines lo pidiesen. (pp. 27-28)

Efectivamente, finalizando el siglo XVIII era necesario que el *bolero* hubiese sido bailado mucho más lento, como lo imponía Requejo<sup>22</sup>, la falta de técnica y la rapidez estaba lesionando a sus intérpretes, pero este buen consejo no fue aceptado por el pueblo como nos confirma el investigador Aurelio Capmany (1931): “Pero el buen Requejo tropezó con grandes obstáculos: los partidarios del *Bolero* disparado y rabioso se declararon enemigos y contrarios suyos” (p. 246).

Requejo solamente quería volver al origen, pues en un principio, antes de que se introdujeran los complicados saltos a ritmo vertiginoso, sabía que el *bolero* se había ejecutado más lento, así se decía que lo hacía uno de los pioneros D. Sebastián Cerezo, que era natural de La Mancha. De esta manera lo dijo Zamácola y Ocerín (1799):

Este título de Bolero tuvo su origen, de que habiendo pasado a su pueblo en la Mancha Don Sebastian Zerezo, uno de los mejores bailarines de su tiempo, y viéndole bailar los mozos por alto con un compás muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que bolaba...de que resultó que las gentes se citaban unas a otras para ir a ver bailar al que bolaba, o a lo menos se lo figuraban así, según le veían ejecutar en el ayre, o según ellos al Bolero. (pp. XIX-XX)

Realmente fue así, más pausado en sus inicios, a mediados del siglo XVIII e incluso antes,

---

2 El bolero de Requejo aún es conservado, se puede observar su peculiar tempo musical, más lento que el de otros boleros. Escuchar en Rodríguez Acosta, J. (Dtor). (1998). Grupo Musical Francisco de Goya, “Bolero de Requejo” en *Música en la Villa y Corte de Madrid s. XVIII – XIX, La Escuela Bolera*, Vol. 2, Pista 1. Madrid: Several Records, S.L. Recuperado el 26/XII/2017 de, <http://www.franciscodegoya.org/index.php/es/dicografia/musica-de-la-villa-y-corte/vol-2>

pues se puede constatar que el *bolero* no fue otra cosa sino que una *seguidilla* pero bailada por lo alto, una *seguidilla* con *boleos*, así las primeras *seguidillas* que se bailaron por alto fueron denominadas como *seguidillas boleras* y después derivarían directamente en otra danza el *bolero*, así lo manifestó Fernando Sor (1835):

Le mot *Bolero*, qui dans l'origine 'était un adjectif, s'emploie aujourd'hui substantivement pour désigner une danse espagnole, toujours appelée *Seguidilla*, dans laquelle un danseur, nommé *Bolero*, introduisit des pas qui exigèrent quelques modifications dans le mouvement et le rythme d'accompagnement de l'air primitif. (p. 83)

Traducción: La palabra *Bolero*, que originariamente era un adjetivo, se usa hoy como sustantivo para designar una danza española, llamada siempre *Seguidilla*, en la cual un bailarín, denominado *Bolero*, introdujo unos pasos que exigieron algunas modificaciones en el movimiento y el ritmo de acompañamiento del aire primitivo.

El *voleo*, también llamado *boleo* por otros escritores, es definido por Antonio Cairon (1820), así: "*Voleo*. Movimiento de la danza española: es un puntapié que se da en algunas mudanzas, levantando el pie lo mas alto que se puede: llámase voleo por ejecutarse al vuelo en el aire" (p. 160).

Pero la primera vez que aparece el paso *voleo*, denominado entonces como *boleo*, fue en 1642 en *Discursos sobre el arte del dançado* ... de Esquivel Navarro, ya este autor decía:

El Boleo fe obra en el Villano. Es un puntapié que fe da en algunas mudanças de el, levantando el pie lo mas que fe pueda tendiendo bien la pierna, y afe de efecutar, levantando el pie con todo eftremo, ponefe tanta diligencia, que por levantar el pie lo posible, è vifro caer à algunos de efpaldas. Y para mas exageración: En la efcuela de Jofeph Rodriguez, un discípulo fuyo con un Boleo que hizo en el Villano, derribo con el pie un candelero que eftava colgado a manera de lámpara, mas alto que fu cabeça dos palmos. ... Llamanfe Boleos por fer movimientos que fe executan al vuelo en el ayre. (p.19)

Desde esta fecha, 1642, hasta la primera fuente en donde aparece la palabra *bolero*, como baile, mediados del siglo XVIII, fue el periodo de gestación de este baile.

De mitad de siglo XVIII son unas coplas de *bolero* que conservaba D. Luis Rodríguez de la Croix, terrateniente del siglo XIX y gran coleccionista de obras antiguas: *Coplas de bolero, donde se declara como el Bolero tiene engañadas con su bayle a todas las danzarinas boleras de la primera tixera que viven en el Lavapies, Barquillo y Maravillas* ... . Estas coplas están encuadradas por él junto a otras obras fechadas y que corresponden todas a los años cincuenta del siglo XVIII, pero precisamente las *Coplas de Bolero* ... no están fechados.

La siguiente fecha a tener en cuenta corresponde también de la misma década. Un 17 de febrero de 1758 en el *Diario Noticioso*, núm. 14, se publica acerca de un baile que bien pudiera ser el *bolero*, aunque no se nombra directamente ese término, así dice la prensa: “Nadie hafta ahora creo yo, que ha tenido mayor pafsion al bayle, que efte hombre. Es cierto que bayla, que parece que buela” (p. 2).

Pero el siguiente dato es considerado ya de una gran importancia pues constituye la primera fuente escrita, con fecha cierta, autor conocido y en donde se constata que el *bolero* ya se ejecutaba en esa época. Aparece dicha reseña en un sainete escrito en 1772 por D. Ramón de la Cruz, titulado *Los Payos en el ensayo*, en este se dice textualmente “bailar el *bolero*”:

MONIFACIO. No, que de todo estoy sano./ Por la azul campana verde/ que aquí nos está alumbrando,/ que tengo de hacer de Roma/ un Carabanchel de abajo./ No me ha de quedar segura/ muralla ni campanario;/ y en viendo que ya está hecha/ su fábrica un estropajo,/ me he de poner á bailar/ el bolero y el fandango. (p. 27)

Del mismo año, 1772, es otro sainete del mismo autor y titulado *Las botellas del olvido* en el cual también se hace referencia a este baile, aunque se le llama *boleras*, nombre que también se le daba al baile, así dice: “ANTONIO. No será chasco del todo,/ pues divertirles ofrezco/ con que baile una madama,/ que está prevenida adentro/ unas bonitas boleras” (p. 44).

Desde 1772 en adelante empezarán paulatinamente a aparecer en diversos escritos el término *bolero*.

Todas estas pruebas afirman que desde 1642 en donde aparece el término *boleo*, hasta 1772, en donde aparece escrito el nombre *bolero* en el sainete *Los Payos en el ensayo*, fue el periodo de formación y consolidación de esta danza.

### 3. CONCLUSIONES

Para concluir manifestar que el *bolero* se gestó con total seguridad entre mitad del siglo XVII y mitad del XVIII, periodo en el que fue nutriéndose de todo lo que encontraba a su alrededor, de ahí sus propias características populares españolas y ciertas influencias de las modas que llegaban al país, sobre todo francesas e italianas; fue bailado por las gentes del pueblo llano antes que por la alta socie-

dad, pero finalmente se extendió por toda ella, y fue principalmente en Madrid, Castilla La Mancha, Murcia y Andalucía en donde se bailó primeramente, aunque después se extendería por toda la nación.

#### REFERENCIAS

- CAIRON, A. (1820). *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairon, y aumentado de una explicacion exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Madrid: im. de Repullés.
- CAPMANY, A. (1931), “El baile y la danza” en Carreras y Candi, F, (Dtor.), *Folklore y costumbres de España*, Barcelona: Alberto Martín, (662, 166-418).
- CARLOS IV (1805). *Novísima recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la recopilación publicada por el señor don felipe II en el año de 1567, reimpressa últimamente en el de 1775; y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones reales, y otras providencias no recopiladas y expedidas hasta el de 1804*. Madrid: im. Real. Libro III, t. II. Libro VIII, t. IV.
- CARRASCO BENÍTEZ, M. (2013). *La Escuela Bolera Sevillana: La familia Pericet*. Sevilla: junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- ANÓNIMO (C.a. 1750). *Coplas de bolero,...* Madrid: im. Agapito Fernández Figueroa, en colección Rodríguez de la Croix, Luis. Ex-libris.
- CORREO DE MURCIA (Prensa. núm. 14, de 16/10/1792).
- CRUZ, RAMÓN (DE LA). (1766). *Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz con un discurso preliminar de don Agustín Durán, y los juicios críticos de los Sres. Martínez de la Rosa, Signorelli; Moratin y Hartzzenbusch (1843)*. Madrid: im. Yenes.
- DIARIO CURIOSO, ERUDITO, ECONÓMICO Y COMERCIAL DE MADRID (Prensa. núm. 337, de 2/06/1787).
- DIARIO DE MADRID (Prensa. núm. 54, de 23/02/1788).
- DIARIO NOTICIOSO (Prensa. núm. 14, Madrid, 17/02/1758).
- ESQUIVEL NAVARRO, J. (1642). *Discursos sobre el arte del Dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: Im. Juan Gomez de Blas. Facsímil (1998), Valencia: Librerías Paris-Valencia.

- FERNÁNDEZ DE ROJAS, J. (1792a): *El triunfo de las castañuelas ó mi viaje á Crotalópolis*. Madrid: im. de González. (1792b): *Crotalogia, ó Ciencia de las Castañuelas*. Valencia: Salvador Faulí. (1792c): *Impugnación literaria a la crotalogía erudita, o ciencia de las castañuelas para vaylar el Bolero*, Valencia: im. del diario. Facsímil (1993): librerías Paris-Valencia. (1792d): *Carta de Madamma Crotalistris sobre la segunda parte de la Crotalogía*. Madrid: im. Oficina de Don Benito Cano.
- MESONERO ROMANOS, R. (1881). “La capa vieja y el baile del candil”, en *Obras jocosas y satíricas de El Curioso Parlante*. Madrid: Ilustración española y americana, t. I (II).
- RODRÍGUEZ CALDERÓN, J.J. (1807). *La Bolerología o quadro de las escuelas de bayle Bolero, tales quales eran en 1794 y 1795, en la corte de España*. Philadelphia: im. de Zacharias Poulfon.
- ROXO DE FLORES, F. (1793). *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*. Madrid: Imprenta Real.
- SOR, FERNANDO. (1835). *Le Bolero*. En A. Ledhuy y H. Bertini, *Encyclopédie pittoresque de la música*. París. En Gamó, M.J. y Juan, E. (coord.), *Encuentro Internacional de Escuela Bolera*, Separata de documentos, p. III.
- ZAMÁCOLA Y OCERÍN, J.A. (1796). *Elementos de la Ciencia Contradanzaria para que los Currutacos, Pirracas, y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios á baylar las Contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa, &c. &c. &c.* Madrid: im. Viuda de Joseph García.
- , (1799). *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid: im. de Repullés, (1816), t. I (II).

WEBGRAFÍA

<http://www.franciscodegoya.org/index.php/es/dicografia/musica-de-la-villa-y-corte/vol-2>





ASPECTOS ESTÉTICOS DE LOS OBJETOS ESCÉNICOS EN LA  
DANZA CONTEMPORÁNEA  
AESTHETIC ASPECTS OF SCENIC OBJECTS IN  
CONTEMPORARY DANCE

MG. JUAN CAMILO VALBUENA ESPINOSA  
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA JUAN DE CASTELLANOS<sup>1</sup>  
ESP. STEFANY ESPITIA GUERRERO<sup>2</sup>  
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA JUAN DE CASTELLANOS  
SANDRA MILENA RAMIREZ<sup>3</sup>  
CORPORACIÓN UNIVERSITARIA CENDA  
Correspondencia: [jcvalbuena@jdc.edu.co](mailto:jcvalbuena@jdc.edu.co)

RESUMEN

En el presente artículo se propone un análisis estético del objeto escénico en la danza contemporánea teniendo como referente teórico la hermenéutica de Gadamer y la semiótica. Como tesis central se pretende defender que el objeto en la danza contemporánea no se reduce a ser un instrumento coreográfico que acompaña al bailarín sino que tiene un valor estético importante en el conjunto de la obra. En la segunda parte del texto se propone una clasificación estética de los diversos tipos de objetos que se pueden identificar en las obras dancísticas.

PALABRAS CLAVE: Danza, objeto artístico, estética, coreografía.

In the present article an aesthetic analysis of the scenic object in the contemporary dance is proposed having as a theoretical reference the hermeneutics of Gadamer and the semiotics. The central thesis is to defend that the object in contemporary dance is not reduced to being a choreographic instrument that accompanies the dancer but has an important aesthetic value in the whole of the work. In the second part of the text, an aesthetic classification of the different types of objects that can be identified in dance works is proposed.

KEYWORDS: Dance, Art object, aesthetic, choreography.

## 1. INTRODUCCIÓN

Diariamente los bailarines exploran su cuerpo como un espacio que se nutre con diversos elementos interpretativos. En ese espacio, el danzante utiliza los objetos que lo acompañan en escena no sólo como parte de una utilería de escenografía, sino como otro cuerpo que se mezcla con el cuerpo de los danzantes. Además por *objeto* se puede entender todo tipo de materialidad que acompaña al bailarín en escena. Esa materialidad es diversa en la medida que se encuentra vinculada a una experiencia sensitiva donde hay objetos sonoros, táctiles, visuales y olfativos.

El siguiente artículo presenta un análisis estético del objeto escénico en la danza contemporánea, en este sentido, se tendrá como referente teórico dos fuentes principales: la hermenéutica de Gadamer y la semiótica. Así, la tesis central pretende exponer que el objeto escénico no se reduce simplemente a ser un instrumento coreográfico que acompaña al bailarín, sino que adquiere un valor estético y un protagonismo dentro de las obras de danza contemporánea. Seguidamente, el texto plantea una clasificación estética de los diversos tipos de objetos que se pueden identificar en las obras dancísticas.

### 1. VALOR ESTÉTICO DEL OBJETO ESCÉNICO

El objeto en la danza contemporánea es a la vez presencia y transformación (Lopuppe, 2011). Dicha presencia y transformación se explica porque el objeto para el bailarín toma vida en la obra: “es como si todo objeto contuviera la partitura invisible de las expresiones, de los actos de lanzar o sostener, de los cortes que le dieron su existencia” (Bartenieff y Lewis, 2002, p. 29).

El uso artístico de los objetos por parte del bailarín se puede entender como parte de la experiencia estética de la danza que está mediada por un modelo hermenéutico de *pregunta-respuesta*, en el cual no

necesariamente se deba encontrar una respuesta única a la pregunta y donde las preguntas generadas por el evento escénico implican diversas posibilidades de significación indeterminada, hasta el punto, como señala Rosana Barragán, que los espectadores en una obra de danza contemporánea pueden escoger una forma dada y aplicar a ella cualquier contenido significativo (Barragán, 2004, p. 158). De esa manera, la experiencia hermenéutica de la danza es un diálogo recíproco entre objeto e intérprete, donde las diversas respuestas están condicionadas no sólo por los movimientos del artista, sino por el acompañamiento, presencia y transformación de los objetos que están presentes con él en escena.

La experiencia estética de los objetos en la danza se puede decir que está mediada por una naturaleza ontológica que Gadamer conceptualiza con la noción de *juego*. Para Gadamer, el juego es el modo de ser de la propia obra de arte porque es una experiencia que modifica al que la experimenta. Lo permanente y constante en dicha experiencia no sólo es la subjetividad del que experimenta, también la obra de arte misma tiene su propia esencia y, en ella, el sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos se accede a la manifestación de la obra (Gadamer, 2001, pp.143-145). En ese sentido, el *juego* en la danza se puede entender como la obra, en el cual los jugadores (el bailarín y el coreógrafo) son quienes la ejecutan acompañados de los objetos escénicos. En la obra dancística es participe un público conformado por otros jugadores denominados espectadores. En este juego no hay roles pasivos porque una vez comienza la obra, los artistas se autorrepresentan al abandonar su condición natural, adoptando un rol performativo (Barragan, 2004, 167). El público es participe del juego en la medida que logra sentirse inmerso en la realidad de la obra de arte y se encuentra ante el reto de dar una respuesta a lo que percibe en el escenario. El espectador participa desde la quietud de su mirada como interprete y de su cuerpo expectante que contempla los movimientos del bailarín.

El juego de la obra de arte invita a que el espectador se interrogue por el sentido de su experiencia. Esas preguntas que suscita la danza en el espectador es un proceso que **Álvaro** Fuentes Medrano describe como una construcción de significados desde la misma memoria, donde el sujeto muestra un interés en lo que ve, se identifica con aquello que lo hace vibrar a partir de sus propios recuerdos e inconsciente (Fuentes, 2001, p. 70). El juego de la obra de arte dancística también se basa en la provocación, es decir, en hacer que el espectador abandone su rutina y asuma una manera diferente de ver el mundo. Cualquier gesto, cualquier objeto por inútil que parezca, puede ser utilizado

para crear belleza o al menos algo diferente que haga pensar al espectador que hay un sentido diferente al que habitualmente los objetos representan.

La noción hermenéutica de juego aplicada a la danza facilita la comprensión del papel de los objetos en escena porque en la creación artística todos sus elementos pasan por lo que Gadamer denomina *transformación en una construcción*; dicha transformación quiere decir que lo que había antes ya no está ahora y que, en el juego del arte, lo que hay ahora es lo verdadero (Gadamer, 1997, p. 155). En este sentido, los objetos que participan en una obra de arte no siguen siendo los mismos, pues el artista en el juego puede secretamente conocer el sentido *original* que cumple el objeto en la obra, pero el espectador es quien al experimentar el evento encuentra nuevas formas para el objeto ya sea en un sentido abstracto, representativo o deconstruido. De esta manera, no se puede afirmar que exista un significado original del objeto que acompaña al danzante ni que éste se pueda reducir a una exclusiva representación, más bien, la misma obra convierte los objetos en parte de un mundo diferente que interpela al espectador a realizar un ejercicio de encuentro íntimo consigo mismo, de autoalienación y de autocomprensión (Barragán, 2004). Entendiendo esa autocomprensión no como una experiencia necesariamente lingüística donde el espectador ofrezca “respuestas” a los interrogantes que suscita la obra, sino que se pueden dar posibilidades hermenéuticas que se expresan en emociones, silencios, respuestas cinestésicas o gestos.

A continuación, se describirán los diferentes tipos de objetos que se pueden identificar en la danza contemporánea a partir de las características estéticas que puede adquirir el objeto dentro del contexto de la obra dancística.

### 1.1 *Objeto-sujeto*

En algunas obras, el objeto deja de ser un instrumento que simplemente acompaña al danzante para transformarse en un ser que adquiere vida propia y un protagonismo central porque manipula al bailarín y lo orienta en su coreografía. Una experiencia de objeto-sujeto se puede identificar en la video-danza donde la retransmisión del baile no es cómo la ve el coreógrafo, más bien, es una prolongación de su obra, un nuevo objeto (Pérez, 1991, p. 105). En este ejemplo, el objeto -la cámara- toma un rol protagónico en la coreografía porque el espectáculo ya no es una simple danza

filmada: “sino penetra en la atmósfera de los cuerpos, los acompaña, los espera y vibra con ellos, participa de esa emoción que los mueve” (Martín, 2011, p. 47).

La video-danza se abre la posibilidad para una nueva percepción, permitiendo que la imagen determine el movimiento del cuerpo, facilita la alteración del espacio escénico con la introducción de decorados ficticios tal y como señala Lourden Almahano Martí:

Cuando la propia imagen electrónica crea su campo visual se produce el tránsito de los cuerpos y de la coreografía desde el espacio físico de cualquier escenario al espacio imaginario de la imagen, ese espacio que solo existe en la cámara y en la edición o montaje. La imagen electrónica se sobrepone al cuerpo, se desprende de la materia representada en diferentes grados de abstracción (2011, p. 47).

Otro caso del objeto-sujeto en la danza contemporánea se aprecia en la obra de Alvin Nicolais, *Tensile Involment*. En ella, los bailarines utilizan largas cintas colgadas desde el techo que están unidas al suelo para convertirlos en objetos de sueño o delirio. Los artistas unidos a las cintas crean nuevas formas y diferentes figuras geométricas de colores del arcoíris (Figura 1). Las figuras creadas por los bailarines no son manipulaciones que acompañan el desarrollo de la coreografía, son apéndices elásticos que desplazan o prologan el eje del cuerpo y van más allá del antropomorfismo para acceder a un universo de objetos en movimiento, libres que no se reorganizan alrededor de un centro de gravedad anatómica, creando un mundo donde la intención ha sustituido a las relaciones causa-efecto (Louppe, 2011, p. 269).

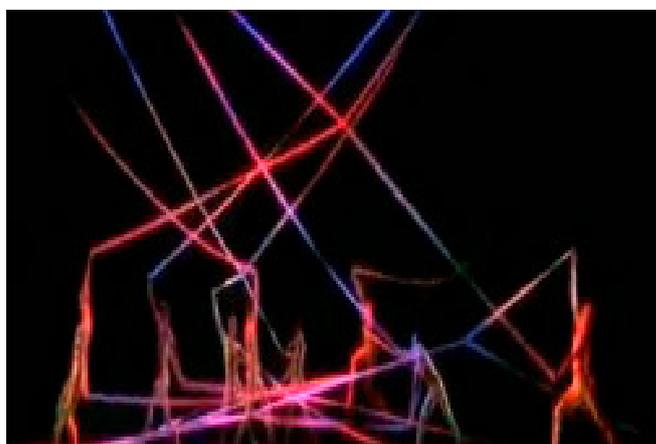


Figura 1. *Tensile Involment* (Nicolais, 1987). Fuente: <http://www.contemporary-dance.org/modern-dance-history.html>

La transformación del objeto-sujeto nace de lo que Desmond Morris denomina como *neofilia* (amor a lo nuevo); entendido en el contexto de la danza como el afán del artista y del ser humano de crear nuevas cosas, indagar lo cambiante e incorporarlo a lo aprendido (Morris, 1971, p.110). Ese concepto de neofilia lleva a la disposición mental del hombre para crear en torno al uso preestablecido del objeto y cambiar su significado desligando lo aprendido. De esa manera, el bailarín cuando manipula el objeto lo cambia y lo libera de su función lineal para que adquiera una nueva simbología y, a partir de ella, se establece una orientación en el movimiento del artista. Por ejemplo, un sofá ya no se usa como un objeto para sentarse, sino que puede cambiar a ser un avión, un muro, una cocina, etc. Esta nueva simbología implica un cambio no sólo en la manera cómo pensamos y entendemos los objetos, sino como nos relacionamos con ellos. Así, el bailarín al modificar el sentido de los objetos, explora y experimenta con los múltiples significados y usos que puede encontrar en el universo objetual.

El objeto al ser liberado de su funcionalidad también invita a la libertad mental del sujeto, liberando su potencial simbólico que podría encontrarse en un solo elemento. En este caso, la decoración donde un objeto no funcional como un maniquí sin brazos se usa de perchero, es decir, se convierte en un objeto funcional. La liberación funcional del objeto conlleva a la libertad mental del danzante, convirtiéndolo en un objeto con gramática móvil, en otras palabras, un objeto con significados infinitos para la mente del danzante.

## *2.2 Sujeto-objeto*

En este caso, el bailarín manipula el objeto de acuerdo con el significado funcional que tiene en el mundo social. Por ejemplo (Figura 2), una sombrilla cubre al bailarín para no mojarse o utiliza una silla para sentarse. En esta clasificación, el objeto es un recurso complementario porque participa de la acción escénica y aporta al proceso de construcción del lenguaje corporal del bailarín.

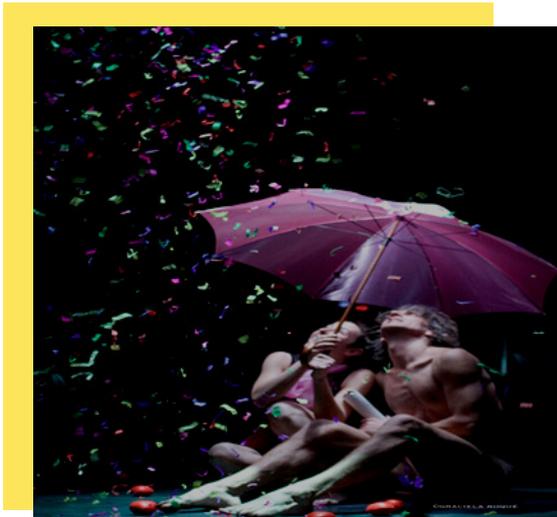


Figura 2. Fuente: [http://badakais.galeon.com/galeria\\_cont.html](http://badakais.galeon.com/galeria_cont.html).

### 2.3 Cuerpo-objeto (ausencia del objeto)

En otras obras sucede que el cuerpo puede llegar a simular un objeto en cuanto a la perspectiva del espectador, creando un efecto donde el cuerpo humano adquiere formas diferentes como una silla, maniquí, piedras, etc. Un ejemplo de la transformación del cuerpo del bailarín en un objeto es el trabajo de la bailarina y coreógrafa Marie Chouinard que en su pieza *Body Remix/Golberg Variations* pone en escena bailarines que utilizan muletas, prótesis o arneses -que se utilizan para personas con limitaciones físicas- para desarrollar una coreografía donde los cuerpos de los bailarines acompañados de esos objetos adquieren formas de otros objetos como mesas (Figura 3).



Figura 3. *Body Remix/Golberg Variations* (Chouinard, 2005).

Fuente: <https://stephanieartandtechnology.wordpress.com/2015/03/19/artists-working-the-themes-of-body-augmentation/>

#### 1.4 Música-objeto (ausencia del objeto)

En la modernidad, la asociación tradicional entre danza y música se fractura, es decir, se contravienen dos reglas tradicionalmente aceptadas como son: primero, el acto del bailarín es silencioso y segundo, la dimensión sonora autorizada (obligada) debe ser de orden musical. Artistas como Laban, Mary Wigman o Martha Graham, entre otros, realizaron experimentos coreográficos en los que suprimieron la música de ciertas obras y se puede decir, que intentaron liberar al bailarín (pero también al espectador) de las fuentes emotivas que pudieron instalarlo en las cinestésias procedentes del exterior. Así, la danza se reduce a un acto puramente corporal y sensorial sin que se invoque la zona emotiva, tan rápidamente activada por la música (Louppe, 2011, pp. 274-278).

Si tenemos en cuenta la separación del vínculo que subordinaba la danza a la música, se puede señalar que, en la danza contemporánea, la ausencia de música en algunas obras da paso para que resuenen los ruidos corporales en estado bruto del bailarín. En esa medida, podemos hablar de una ausencia del objeto musical que abre paso para la presencia del ritmo del movimiento del bailarín que se manifiesta en los ruidos que produce su cuerpo.

Otra manera de entender el objeto ausente vinculado a la música es partir de la idea que la sonoridad musical de las obras no es un mero acompañamiento, sino que en ella se “estimula” la estructura del movimiento y la interpretación de la obra. Eso significa que el cuerpo es movido perceptivamente por la sonoridad musical, siendo ella la que establece las dinámicas de movimiento y el desarrollo corpóreo en el bailarín. Así, la música es la fuerza energética que da vigor a los movimientos y facilita el juego dancístico que ejecuta el bailarín.

#### 2.5 Objeto surrealista

André Breton, en el *Primer Manifiesto del surrealismo*, define este movimiento artístico como un: “Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Bretón, 2009, p. 290). Entre los temas recurrentes de esa fuerza del pensamiento que los artistas surrealistas deseaban recoger en sus obras se destacan el sueño, el inconsciente, la libertad y la imagen. Sobre esta última,

se puede decir que la imagen surrealista apunta a la *disimilitud*, es decir, no aproxima dos hechos o dos realidades que se asemejan, sino dos realidades lo más lejanas posible una de la otra. De ahí que se diga que el artista surrealista da vida a la imagen, violando las leyes del orden social y natural, atentando contra el principio de identidad (De Micheli, 2009, p. 162). A partir de lo anterior, se considera que en la danza contemporánea los objetos surrealistas son aquellas transformaciones en las que un objeto específico, con una forma y utilidad definida, se convierte en otro objeto diferente con una utilidad distinta a la inicial preestablecida, gracias a la integración con el bailarín, tal es el caso de una mesa que cambia su función para transformarse dentro de la realidad de la obra en una cárcel o una casa. De esa manera, en la obra dancística se toma una forma ya definida en el objeto y se cambia su orden simbólico para representar una realidad que interpela al espectador. En las obras de Loie Fuller, se encuentran ejemplos de objeto surrealista, ella experimentaba con telas que, unidas a la luz y al movimiento, recreaban en el espectador la visión de una mariposa, un murciélago o una flama (Figura 4).



Figura 4. (Fuller, The dance of flame, 1902). Fuente: <http://dantebea.com/category/danse-2/loie-fuller/>

## 2.6 Objeto invisible

El objeto invisible se da cuando el danzante en los movimientos que desarrolla integra objetos imaginarios haciendo que el espectador perciba la presencia del objeto, aunque éste realmente no tenga una forma tangible y no pueda verse. Para lograr este efecto, el danzante toma las formas del objeto, su representación y uso como símbolo universal para transmitir una idea de lo que está manipulando imaginariamente. Por ejemplo, en la obra *El buscador duerme* de Christian Bourigault se trabaja con evocaciones de esculturas, formas ausentes como manteles y laberintos (Loupe, 2011, p. 273).

## 2.7 Sombra como efecto visual

La sombra es una herramienta utilizada muy comúnmente en la danza contemporánea en cuanto a puestas en escena se trata. La sombra generalmente se integra a los movimientos del danzante pero en algunos casos; ella deja de ser un efecto visual para ser el sujeto y el bailarín termina siendo la sombra en movimiento (Figura 5). De esa manera, la sombra adquiere vida a través del bailarín quien le da el orden y movimiento deseado; por su parte, el espectador agrupa las sombras y da sentido a lo representado mediante este objeto.



Figura 5. *La cenicienta* (Ballet Carmen Roche, 2008).

Fuente: [http://www.balletcarmenroche.com/espectaculo/cenicienta\\_Ballet\\_Carmen\\_roche](http://www.balletcarmenroche.com/espectaculo/cenicienta_Ballet_Carmen_roche).

## 2. CONCLUSIONES

En el presente texto se abordó la dimensión estética de los objetos que acompañan al bailarín en escena partiendo de la tesis que los objetos no se pueden reducir a ser concebidos como parte de una utilería de coreografía, sino que en la danza contemporánea, el objeto se ha convertido en otro cuerpo que se mezcla con los cuerpos de los artistas en escena y, en esa medida, son parte fundamental de la obra de arte.

A partir de la hermenéutica de Gadamer, se explicó el papel que cumplen los objetos dancísticos en la experiencia de la obra dancística con el propósito de destacar cómo los objetos hacen parte de un *juego* que suscita múltiples interrogantes y respuestas donde están involucrados tanto artistas como espectadores.

En la segunda parte del artículo se propone una clasificación de los objetos en escena a partir de las características estéticas que adquieren dentro de la obra dancística. Intentamos que en dicha

clasificación se recoja una generalidad de los posibles sentidos con que los artistas incorporan a los objetos en sus obras.

#### REFERENCIAS

- BARTENIEFF, I. Y LEWIS, D. (2002). *Body Movement: Coping with the Enviroment*.  
New York: Routledge.
- BRETON, A. (2009). Primer Manifiesto del surrealismo. En *Las vanguardias artísticas del siglo XX*.  
Madrid: Alianza.
- BARRAGÁN, R. (2004). Comprensión e interpretación de la danza desde la hermenéutica de Gadamer. En *Pensar la danza. Premio ensayos de danza 2003* (pp.153-175). Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- DE MICHELI, M. (2009). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- FUENTES, Á. (2001). *La Dramaturgia de la Danza Contemporánea*. Pamplona:  
Universidad de Pamplona.
- GADAMER, H.G. (1993). *Verdad y Método*. Vol. 1. Salamanca: Sígueme.
- LOUPPE, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones  
Universidad Salamanca.
- MARTÍN, L. (2011). Danza Contemporánea y Nuevas Tecnologías. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 7, pp. 42-49.
- MORRIS, D. (1969). *El mono desnudo*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- PÉREZ, J. (1991). *El arte del video: introducción a la historia del video experimental*. Madrid:  
Ediciones Serval.





## EL HOMBRE EN EL BALLE THE MAN IN THE BALLE

ÓSCAR TORRADO

Ex Primer Bailarín

INSTITUTO UNIVERSITARIO DE DANZA ALICIA ALONSO, UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

### RESUMEN

Este artículo intenta analizar, a través de un breve repaso general histórico, el papel del hombre en el ballet: cuál ha sido su relevancia dentro de la profesión desde el punto de vista del bailarín; cómo pasa, de una posición preponderante en la escena, a ser menospreciado por algunos críticos ilustres en la Francia del siglo XIX quienes dañaron considerablemente su reputación, extendiendo una imagen negativa de su figura llegando incluso a hacer ver que casi desaparecieron de la escena. Una teoría francesa que ha prevalecido incluso hasta hoy, sin tener en cuenta el *status* que tenían los bailarines en el mismo periodo y en otras latitudes como Rusia, Dinamarca, Italia o España. Esto nos lleva a citar nuevos estudios que demuestran que no fue cierta esa desaparición. Sin embargo, en el siglo XX, se vive un resurgimiento de la danza masculina gracias a la incorporación de nuevas técnicas, disciplinas y figuras carismáticas que desarrollan enormemente esta profesión. Finalmente se analiza cómo deben ser las aptitudes, formación, disciplina y otra serie de características del bailarín, que en muchos casos se asemejan a las de un deportista de élite.

**PALABRAS CLAVE:** Bailarín, danza masculina, baile *en travesti*, historia de la danza, Giannandrea Poesio, Laura Hormigón, Marian Smith.

## ABSTRACT

This article tries to analyze, through a brief historical overview, the role of man in ballet, what has been its relevance within the profession from the point of view of the dancer; how it moves, from a preponderant position in the scene, to be despised by some illustrious critics in nineteenth-century France who damaged their reputation considerably, extending a negative image of its figure even going so far as to make it almost disappear from the scene. A french theory that has prevailed even today, without taking into account the status of dancers in the same period and in other latitudes such as Russia, Denmark, Italy or Spain. This leads us to cite new studies that show that this disappearance was not true. However, in the 20th century, there is a resurgence of male dance, thanks to the incorporation of new techniques, disciplines and charismatic figures that greatly develop this profession. Finally, we analyze how the skills, training, discipline and other characteristics of the dancer should be, which in many cases resemble those of an elite athlete.

**KEYWORDS:** Dancer, male dance, dance in transvestite, history of dance, Giannandrea Poesio, Laura Hormigón, Marian Smith.

### 1. UN POCO DE HISTORIA

En 1661 en la ciudad de París se funda la *Académie Royale de Danse* por orden del Rey Luis XIV y con Pierre Beauchamp como gran maestro y primer director. Es una fecha clave ya que se establecen las bases para un nuevo arte, una nueva disciplina, donde no solo se baila como entretenimiento para la nobleza sino que adquiere el rango de profesión para la que se necesitan unos años de formación en una escuela en la que se aprende la nueva codificación para poder ejercerla. Al adquirir el carácter de profesión se excluye a las mujeres, quienes no podían participar de esta danza. Por lo tanto, el ballet estaba reservado de forma exclusiva a los hombres. Por ello los hombres *en travesti* toman su lugar, debían disfrazarse para asumir roles femeninos, lo que resultaba a la postre una práctica normal pero limitada, ya que los trajes, zapatos, máscaras, pelucas y otros accesorios excesivos permitía a los bailarines poca versatilidad para ejecutar las coreografías. Hasta 1681, en el ballet *Triomphe de l'Amour*, no aparecieron las mujeres en escena, con la primera bailarina profesional Mlle. de La Fontaine (1665-1738).

El símbolo de masculinidad en los bailarines que había gustado desde los tiempos de Luis

XIV, y su máxima categoría encarnada en la figura del Danseur Noble que había sido representada por grandes bailarines como Louis Dupré o Gaetano Vestris, paradigma de elegancia y virtuosismo, con movimientos refinados y aristocráticos, con la llegada del romanticismo deja de gustar. La masculinidad va asociada a la productividad. Se produce un cambio radical en la sociedad y en la economía, provocado por la revolución industrial, que comienza a finales del siglo XVIII en Londres y se expandirá por Europa occidental y Norteamérica hasta mediados del XIX. Hay una nueva clase emergente, la burguesía donde el hombre representa la productividad. El ballet deja de ser un arte cortesano y aristocrático en Francia y Gran Bretaña, y se convierte en entretenimiento y negocio de la burguesía. La nueva clase impondrá sus gustos ya que se convierten en mecenas de los grandes teatros: la Ópera de Paris y el teatro de la Reina de Londres, en forma de abonos o donativos.

#### El Bailarín en el Ballet Romántico en Francia

Con el Ballet Romántico del s. XIX y la creación de piezas de ballet inspiradas en dramas humanos de amor y desamor, las mujeres comenzaron a ser las protagonistas e intérpretes privilegiadas de los directores, coreógrafos y audiencia. Y el ballet, “eterno instrumento sensitivo en manos de los artistas, que creaba un mundo de ilusión por más realista que fuese manejado, resultaba ideal para difundir el sentimiento romántico”<sup>1</sup>. Para Théophile Gautier y Jules Janin el estilo romántico y las bailarinas eran el vehículo perfecto para que los cuerpos en movimiento de la mujer sirvieran como instrumento de expresión poética, y el ballet era un medio ideal para desarrollar la imaginación mediante la presentación de imágenes evocadoras. En contraposición, no dudaron en menospreciar la labor de los representantes masculinos que consideraban ya caducos para esta nueva etapa artística. En este contexto la bailarina cobra fuerza y su imagen etérea, delicada y pálida se convierte en idealizada e inaccesible. Con la aparición del baile en puntas esta visión se acentúa, una imagen que convive paralelamente con el exotismo de la mujer terrenal racial, apasionada, con pelo y ojos negros, muy del gusto Romántico.

---

<sup>1</sup> Arnold Haskell, *Anatomía del ballet*, México, Novaro, 1958, p. 34. Citado en Margarita Tortajada Quiroz, en revista *Casa del Tiempo*, Números 62-65 □. p. 50. Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.

Una opinión muy extendida es que las mujeres tomaron ventaja frente a los hombres, hasta tal punto que ellas interpretaban los papeles femeninos y masculinos abriendo puertas a lo que hoy se conoce como baile en travesti. Como el caso de Teresa Elssler, hermana de la famosa bailarina Fanny Elssler, que se disfrazaba de hombre y representaba los papeles masculinos para ejercer de partenaire de su hermana. Así, las mujeres ingresaron en el mundo del ballet para adquirir el máximo protagonismo e inscribieron en esta danza su marca particular: la feminidad. De esta forma, la influencia de la mujer en el ballet del s. XIX, fue convirtiendo esta profesión en una labor femenina, definiendo claramente los roles: las mujeres son las bailarinas y los hombres los coreógrafos, directores y productores.

En el Ballet Romántico la bailarina al ponerse sobre las puntas sintió la necesidad de un apoyo y esta es la razón por la que, para algunos, el bailarín fuera desde entonces portador más que pareja. Para estos defensores, el siglo XIX en lugar de ofrecer un desarrollo armónico del elemento femenino y masculino, se consagra casi exclusivamente a la danza femenina. En opinión de algunos críticos, el bailarín pasa a un segundo plano, el hombre fundamentalmente en las últimas décadas del siglo en cuestión, se olvida de bailar, excepción hecha de los bailes populares o folclóricos. “Los bailarines no son ya sino profesores, mimos, maestros de ballet, catapultas encargadas de lanzar al aire y volver a coger a sus bailarinas al vuelo... Todo lo que se les pedía es que fueran razonablemente feos y que pudiesen hacer juegos malabares sin demasiados esfuerzos, con un paquete de doscientas libras”<sup>2</sup>.

Pero este escenario, difícil para el bailarín, se produce fundamentalmente en Francia, ya que en el mismo periodo en Dinamarca, Italia, Rusia o España el hombre no siente ese desalojo de la escena. Durante el siglo XIX es Bournonville, además de Johansson, Cecchetti, Ivanov y Petipa, los que fomentan la danza masculina generando a su vez nuevas hornadas de bailarines como los hermanos Legat, Fokine y sobre todo Nijinski. El siglo XVII había asistido al reinado del hombre, interpretando con frecuencia papeles de mujer; en el XIX ocurre lo contrario, y no es raro que una bailarina desempeñe un papel de hombre. Théophile Gautier representaba evidentemente su opinión de esa época cuando escribía: “Nada más abominable que un hombre mostrando el cuello enrojecido, unos brazos musculosos, piernas con pantorrillas de palurdo y toda su pesada humanidad, sacudida por los saltos y

---

2 Paul Mahalin, *Les Demoiselles de l'Opéra*, en *Les Jolies Actrices de Paris*, París, 1868-1889, 5 vols. Citado en Margarita Tortajada Quiroz, en revista *Casa del Tiempo*, Números 62-65 □. p: 50. Universidad Autónoma Metropolitana, 2004 □

las piruetas”; o bien “Un bailarín masculino interpretando cualquier otra cosa que no sea un paso de carácter o pantomima me ha parecido siempre algo monstruoso. Hasta ahora solo me he visto capaz de soportar a los hombres en mazurcas, saltarellas o cachuchas. Con la excepción de Mabilie y Petipa, los bailarines masculinos de la Ópera solo refuerzan mi opinión de que solo las mujeres deben ser admitidas en la compañía de ballet”<sup>3</sup>.

Podemos citar también un testimonio de Augusto Bournonville que nos permite afirmar que Maria Taglioni y Fanny Elssler contribuyeron personalmente a relegar al bailarín a un segundo plano:

Por distintas que hubieran sido estas dos bailarinas, tenían esto en común: que ninguna podía sufrir a su lado a un bailarín de categoría. El repertorio de Taglioni estaba ordenado con miras a hacerla comparecer siempre sola, salvo en los conjuntos, en los que precisaba un brazo viril que la sostuviera. Fanny Elssler tenía bajo su tutela a su hermana mayor Teresa, corpulenta y pesada, que jamás hubiera podido firmar ni un contrato con teatro alguno si no hubiera tenido que ser pareja obligada de Fanny. Digamos, es cierto, que Teresa no desmerecía del mejor de los bailarines y constituía un auténtico placer, a veces, verla levantar con gracia a su hermana-miniatura. No obstante, la impresión no dejaba de ser cómica cuando Fanny, tras desempeñar su papel, rogaba a su amante que se sentara y empezaba a bailar con su alta hermana, llegada allí, Dios sabe de dónde, como caída del cielo.<sup>4</sup>

O el comentario de Jules Janin (1804-74), crítico durante cuarenta años en el periódico parisino *Journal des Debats*, que escribió “en ningún caso reconozco el derecho de un hombre a bailar en público”<sup>5</sup>.

Sin embargo, es preocupante la imagen que se ha creado del bailarín en aquella época, sobre todo la del hombre en Francia e Inglaterra, imagen que ha perdurado hasta nuestros días. Los escritos de Théophile Gautier y Jules Janin han hecho mucho daño menospreciando la labor del hombre en el

---

3 Theophile Gautier: *La Presse*, Paris, 2-III-1840. Citado por Marian Smith en *Cambridge Opera Journal*, 19, 1, (2007). *The disappearing danseur*. p: 33.

4 Serge Lifar, *La danza*. Barcelona, Labor. 1968, p. 64.

5 Jules Janin: *Le journal de Debats*. Paris. 27-VI-1832. Citado por Laura Hormigón en “*El ballet romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-50)*”. Madrid. Publicaciones de la ADE Serie: Teoría y práctica del Teatro, No. 42. 2017, p: 42.

ballet, y sus comentarios hirientes, como ya se ha señalado anteriormente, acerca de su función sobre la escena y su aspecto. Pero no solo ellos, ya en pleno s. XX André Levinson<sup>6</sup>, en su biografía sobre Marie Taglioni publicada en París en 1929, señala que el hombre fue absorbido por la bailarina en el siglo XIX, además de beatificar la figura de su idolatrada Taglioni, para quien no encuentra rival, ni bailarín ni bailarina.

## 2. EL BAILARÍN ROMÁNTICO FUERA DE FRANCIA

En Rusia, sin embargo, la profesión de bailarín simbolizaba prestigio, tenían otra posición en la sociedad, como Cecchetti que además de haber sido reconocido como gran bailarín también se le ha reconocido su labor como pedagogo, siendo maestro de grandes estrellas como Nikolai y Sergei Legat, Alexander Gorski, Agrippina Vaganova, Michel Fokine, Vaslav Nijinsky, Tamara Karsavina o Anna Pavlova. Él es uno de los pilares de la danza masculina que estableció con sus preceptos sólidas bases para el futuro. Pero su relevancia no solo se quedó a nivel profesional, también hizo que sus enseñanzas y prestigio llegara a la corte, dando clases a duques, condes y creando coreografías para los ballets imperiales.

Otro aspecto importante y que debemos tener en cuenta, es como señalaba el Doctor y crítico de danza Giannandrea Poesio (1959-2017), el excesivo “franco-centrismo de la historiografía del ballet”<sup>7</sup> ya que se ha trasladado al mundo la crisis masculina decimonónica francesa, haciendo ver que esta situación fue generalizada en todos los países, y nada más lejos de la realidad, “el hombre italiano permaneció vital a lo largo del período en cuestión, al igual que sus homólogos daneses”, pero yo también remarco que ni en Rusia ni en España existía esa imagen.

Los trabajos realizados por M. Smith, L. Garafola y L. Hormigón sobre el siglo XIX han aportado suficiente documentación para desmentir el hecho de que el hombre desapareciera de la escena, aunque Garafola<sup>8</sup> insiste en que “a partir del romanticismo, (...) la bailarina en travesti usurpó la po-

---

6 Andrei Yákovlevich Levinson (San Petersburgo, 1 de enero 1887 - París, 3 de diciembre de 1933). Escritor y crítico de danza ruso, conocido más tarde como André Levinson, después de su emigración a París en 1918 tras la Revolución soviética. Firme defensor de los principios de la danza académica y contrario a las reformas de Fokine y Diaghilev.

7 Giannandrea Poesio, “Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph” en *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, editado por Lynn Garafola, 131-141. Hanover, NH: Wesleyan University Press and University Press of New England, 1997.

8 Lynn Garafola: “The travesty dancer in XIX century ballet”, *Dance Research Journal* 17. 1985-86, p. 35.

sición del bailarín masculino [tanto] en el cuerpo de baile como partenaire de la bailarina”, reconoce que, en los ballets románticos, la prohibición o “rechazo del talento masculino no fue absoluta”. También se ha demostrado que en países como Rusia, Dinamarca, Italia o España, nunca se planteó la idea de que el bailarín importunaba como sí ocurrió en Francia. Por la influencia francesa, siempre se nos ha enseñado que en el s. XIX, el bailarín era la tercera pierna de la bailarina, o que había desaparecido, pero ha quedado claro que el bailarín no pudo desaparecer de la escena, que se han tomado mucho más en cuenta y se han utilizado los comentarios y escritos negativos hacia los bailarines por parte de los señores Gautier, Janin y en el siglo XX Levinson, que los positivos, basados muchas veces en gustos personales o intereses que no se correspondían con la realidad. El caso de Levinson es todavía más incomprensible ya que él nació en 1887 cuando su adorada e idolatrada Marie Taglioni falleció en 1883, llevaba muerta cinco años. No la vio bailar nunca, ni siquiera existían películas para poder analizar su estilo, la calidad de su técnica, y ensalzar su figura de tal forma que despreciara al hombre de esa manera tan despectiva como aparecen en sus escritos. También se ha demostrado que en todas las coreografías aparecían hombres y mujeres en la misma proporción e incluso, era superior en ocasiones el número de participantes masculinos.

En el siguiente cuadro<sup>9</sup> podemos ver un ejemplo de ello:

Ballet	Número de protagonistas hombres	Número de protagonistas mujeres
Le	11	5
La	9	6
Esmeralda	8	5
Farfarella	7	3
Alba Flor la pesarosa	6	3
Le	6	4
Griseldis	5	1

Porque los roles de *Danseur noble*, *Demicaracter*, *Carácter*, solistas y cuerpos de baile se han necesitado en todas las producciones, incluyendo a maestros y coreógrafos. Como señala la historiadora M. Smith:

“Ningún estudio del danseur en el ballet parisien es posible sin el claro reconocimiento de que los ballets contaron historias, una característica fundamental relegada por Levinson a los confines de su visión periférica e irritada de vez en cuando por Gautier. Estas historias, por lo general centradas en las fortunas de una pareja joven. Ellos involucraron a muchos personajes, incluyendo figuras paternas, rivales en el amor, sirvientes y superiores y un preceptor de figuras menores, tales como miembros de cortes reales y compañeros de viaje. En algunos casos, los personajes de ballet tenían poderes sobrenaturales. Para contar historias de ballets necesitó a muchos *danseurs* [varones] de rangos diversos y poseedores de una amplia gama de habilidades”<sup>10</sup>

Es hora de que se vaya dando el justo valor que el bailarín tuvo en el romanticismo, frente a las teorías francesas tan arraigadas.

### 3. EL BAILARÍN EN EL SIGLO XX

El s. XX comienza con un cambio radical en el concepto de espectáculo, no solo la coreografía y su creador alcanzan una posición dominante capaz de atraer al público, también la danza masculina empieza a ser reclamo y podemos decir que con el s. XX comienza un nuevo periodo de esplendor para el bailarín. Música, pintura, danza, coreografía y arquitectura con sus grandes movimientos artísticos (cubismo, futurismo, expresionismo, racionalismo, dadaísmo, surrealismo, *art déco*...) se unen para revolucionar la escena. La representación plástica del movimiento y la vertiginosa velocidad que invade la sociedad moderna es lo que interesa a la vanguardia artística. La introducción de elementos coreográficos procedentes de la gimnasia o del circo hacen que se desarrolle un estilo de ballet más vigoroso y espectacular, que entregará un mayor protagonismo a la figura masculina.

En *Les Ballets Russes* de Sergei Diaghilev en 1909, es donde comienza una revolución en la que no solo confluyeron grandes bailarines, muchos de ellos se hicieron coreógrafos, expandiéndose con la disolución de la compañía en 1929, por Europa y Estados Unidos, la mayoría hombres. Fue una

---

10 Marian Smith. Cambridge Opera Journal. *The Divo and the Danseur: On the Nineteenth-Century Male Opera and Ballet Performer. The Disappearing Danseur*. Vol. 19. 2007, p. 47.

compañía que enseñó al resto del mundo el desarrollo y calidad de los artistas rusos. Todos ellos formados en la floreciente y potente escuela imperial rusa y posiblemente tenía los mejores bailarines y los mejores maestros del momento. A modo de ejemplo: Michel Fokine, Vaslav Nijinski, Léonide Massine, George Balanchine, Anna Pávlova, Serge Lifar, Bronislava Nijinska. Diaghilev reunió a este grupo de bailarines y coreógrafos con toda la vanguardia artística alentado por la idea de espectáculo total, y consiguió que numerosos artistas y pintores como Léon Bakst, Alexandre Benois, Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Matisse, Natalia Goncharova, Mijail Larionov, André Derain, Georges Rouault, Marie Laurencin, Sonia Delaunay-Terk, Juan Gris, Naum Gabo, Giorgio De Chirico, Joan Miró o Josep María Sert, plasmaran sus revolucionarias ideas realizando las escenografías y vestuarios para sus ballets.

La lista de compositores es también larga: Igor Stravinski, Sergéi Prokofiev, Nikolái Rimski-Kórsakov, Modest Músorgski, Erik Satie, Richard Strauss, Claude Debussy o Manuel de Falla, que crean las partituras para esos ballets específicos.

La compañía de Diaghilev no fue un proyecto corto, duró veinte años, hasta la muerte de su creador en 1929. Recorrieron todo el mundo con sus producciones y revolucionaron el lenguaje y la estética de la danza. Además de los bailarines ya citados que formaron parte de esta institución, cabe destacar la importancia de los coreógrafos que Diaghilev supo estimular en su faceta creativa, todos ellos hombres, nueve concretamente: Michel Fokine, Vaslav Nijinski, Boris Románov, Léonide Massine, Mijail Lariónov, Thadée Slavinky, Nikolai Sergueiev (que reconstruyó *La Bella Durmiente* de Petipa), George Balanchine, Serge Lifar y una sola mujer Bronislava Nijinska. En muchas coreografías de estos creadores el personaje central era el hombre, incluso los títulos de algunas obras eran masculinos, algo poco frecuente en el s. XIX, como *El hijo prodigo*, *Apollo musagetes*, *Preludio a la siesta de un Fauno*, *Petrushka*, *La Leyenda de Joseph* y muchos otros, que evidencian la presencia en mayor medida del bailarín. Para algunos historiadores como L. Garafola<sup>11</sup> o R. Burt<sup>12</sup> señalan a Nijinski como catalizador de esta nueva era para la danza masculina. Es cierto, ya que se convirtió en un fenómeno de masas y atrajo a todo tipo de público, despertando un gran interés cada vez que se anunciaban sus representaciones, como lo fueron décadas más tarde Nureyev, Baryshnikov o Acosta.

---

11 Lynn Garafola: "The travesty dancer ...", *Dance Research Journal* 17. 1985-86, p. 39.

12 Ramsay Burt. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. 1995. p: 74.

#### 4. CARACTERÍSTICAS FÍSICAS Y PSICOLÓGICAS DE LOS BAILARINES

Partiendo de mi experiencia personal y profesional, puedo destacar que ser bailarín es un trabajo como otro cualquiera, pero desgraciadamente, en algunos países mucha gente tiene una falsa concepción de los bailarines masculinos, y piensan que ser bailarín es ser afeminado o diferente, e incluso se relaciona la profesión de bailarín con la homosexualidad, aunque no haya nada que demuestre que el ballet influya en las inclinaciones sexuales. Pero es cierto que poseemos características particulares, desde nuestras escuelas nos enseñan disciplina y respeto a tus maestros y hacia tu profesión, al mismo tiempo que el trabajo y el esfuerzo es el único camino para intentar llegar a los mejores resultados, tratamos de mejorar cada día, nos entrenamos para competir contra nosotros mismos a lo largo de toda nuestra carrera, a diferencia de los deportistas o atletas, nosotros no vencemos nunca, no tenemos marcas que superar. Nuestra meta es la superación personal y el llegar a interpretar determinados roles de los ballets. Desde pequeños nos han enseñado que nunca se es lo bastante bueno, y esto es lo que te impulsa a seguir y a trabajar 7 y 8 horas al día. Un ejemplo de dureza de nuestro trabajo es levantar a una mujer por encima de nuestras cabezas y caminar con ella, o pasar a otra posición igual o más difícil que la anterior, pero esto lo hacemos en cada ensayo y en cada función. Además debe parecer que no pesar nada y siempre tenemos que poner una sonrisa.

La formación de un bailarín profesional requiere un trabajo iniciado en la infancia, de intensidad y volumen considerables y potenciando aptitudes físicas varias, como la fuerza muscular, la resistencia, la flexibilidad, el sentido del equilibrio, la agilidad. Así como psíquicas: la coordinación psicomotriz, el sentido del ritmo musical, el espíritu de auto superación y otros.

La práctica de ballet es muy exigente y precisa de un dominio de la técnica a través de una alta preparación física. El desempeño de esta disciplina supone la realización de ejercicios complejos, duros en intensidad y constantes repeticiones, que generan un elevado costo energético, lo que convierte a los bailarines en una mezcla de artistas y atletas de alta competición, con una particular morfo fisiología y estilo de vida. Desgraciadamente el trabajo duro y cotidiano no siempre está relacionado con el éxito o el triunfo en tus objetivos. Precisamente porque el ballet es un arte y no tiene marcas que batir, ponemos el ejercicio físico en función de la interpretación, se prioriza el “cómo” y no el “cuánto”, la calidad frente a la cantidad. El ballet ante todo es un hecho estético y lo que facilita alcanzar el éxito artístico, además de potencia muscular, coordinación, musicalidad, proporcionalidad física, tesón e

inteligencia, se requiere una figura estilizada que tradicionalmente ha simbolizado la imagen estética del bailarín. Sin embargo hay bailarines que por su técnica, carisma y capacidad interpretativa están por encima de los cánones de belleza del ballet y han triunfado en la profesión.

El cuerpo del bailarín y el del atleta se parecen en que ambos requieren el entrenamiento diario de músculos para adquirir fuerza, elasticidad, resistencia y potencia. Pero además, el cuerpo del bailarín tiene también que parecer atractivo. El ballet después de todo es un arte, y se aplican ciertas reglas en cuanto a la proporción. El bailarín debe tener una buena línea, una excelente apariencia general, nada debe ser molesto a la vista y esto se traduce en proporcionalidad entre cabeza, tronco y extremidades. Estamos haciendo una escultura de nuestro propio cuerpo. Para Simón, “el cuerpo del bailarín clásico debe ser esbelto, erguido, flexible; sus rodillas y piernas bien derechas; el pie también flexible y bien formado. Buen empeine, piernas y brazos largos; la cabeza pequeña y que se destaque sobre los hombros por un cuello alto”<sup>13</sup>. Además, el niño debe tener facilidad para la rotación externa de las caderas, para adquirir el *en dehors*, necesario en los bailarines clásicos. La flexibilidad requerida tanto en tronco como en extremidades, debe ir acompañada de potencia, control, coordinación y fuerza para hacer saltos más elevados que las bailarinas y poder además levantarlas.

Para entrar en las escuelas, desde niño, y sobre todo en las más importantes y prestigiosas, se hacen unas pruebas de acceso bastante exigentes. Desde el punto de vista de las aptitudes, el niño debe ser inteligente para asimilar rápidamente las correcciones y aprender los ejercicios y coreografías. Necesitará un buen sentido musical y poseer una buena apariencia con vistas a las representaciones. Desde el punto de vista físico debe existir la proporcionalidad que mencionaba anteriormente, en conjunto una buena presencia física y elegancia.

También se les hacen unas pruebas médicas para detectar cualquier tipo de irregularidad que le pueda provocar en un futuro graves lesiones. O cualquier debilidad en la que se tenga que poner especial interés para corregir o prevenir, de forma que pueda tener una carrera larga y con un número de lesiones lo más reducido posible.

Por supuesto algo que obsesiona a todo bailarín, y a lo que nos enfrentamos cada día en ensayos y representaciones, son las lesiones. Son temidas como causa del retiro por el 43 % de los bailarines. Es una profesión que convive con ellas, incluso desde los años de aprendizaje son bastante corrientes, y en no pocos casos impiden que muchos estudiantes puedan convertirse en bailarines profesionales. Todos los bailarines se lesionan, durante nuestra formación hemos aprendido a soportar mucho dolor, las lesiones pueden suceder en cualquier momento, incluso en medio de una representación, pero el espectáculo debe continuar y hay que terminar como se pueda, y por supuesto transmitiendo la idea de no haber ocurrido nada. Por eso muchas veces solo se siente la gravedad de una lesión ocurrida durante una función cuando ésta ya ha terminado. Tenemos un mecanismo psicológico especial respecto al dolor.

Nuestro primer seguro para prevenirlas es la clase, tenemos que tomar una al día durante toda la carrera, desde el niño que empieza hasta las grandes estrellas. Es el único camino para preparar nuestro cuerpo y nuestra mente para las demandas que posteriormente se requieren en los ensayos y en el escenario.

La clase comienza en la barra, con ejercicios sencillos para ir calentando la musculatura y articulaciones, y estos van aumentando de dificultad progresivamente durante media hora aproximadamente. Después pasamos al centro para realizar ejercicios mucho más complejos compuestos por giros, saltos, equilibrios y desarrollar todo nuestro potencial físico y técnico durante una hora más. Todo esto se realiza cada día por la mañana, aunque se haya bailado la noche anterior en una representación y terminado tarde.

Las exigencias que un bailarín impone a su corazón, sus pulmones, su espalda y a todo su cuerpo en general, cuando realiza uno de los grandes solos del repertorio clásico, o uno de los realmente difíciles papeles masculinos, son grandiosos, pero él debe ocultarlo, nunca debe mostrar cansancio o abatimiento. En las coreografías de A. Bournonville el hombre no para de saltar y girar durante los largos solos característicos de esta escuela, y siempre hay que mostrar un rostro y una expresión que transmita facilidad y dominio absoluto de lo que se está ejecutando.

En algunos roles se requiere una forma de actuar, una especie de amaneramiento que a veces lleva a confusiones y se toma como debilidad o falta de virilidad, porque básicamente las maneras clásicas del bailarín conservan todavía los rasgos de nobleza y grandiosidad de los príncipes y nobles que eran los bailarines en los espectáculos de las cortes europeas de los cuales proviene el Ballet. Los solos del repertorio clásico imponen enormes exigencias a los bailarines varones, y debemos buscar la facilidad y la elegancia, la ejecución perfecta de los pasos estudiados en clase que contienen los ballets de repertorio. Pero la ejecución perfecta no es suficiente, es necesaria la interpretación, la comunicación, ya que somos actores y contamos historias.

Los bailarines de hoy no ponen limitación a su técnica, constantemente se practican saltos, giros, extensiones, levantadas a las bailarinas, buscando el más difícil todavía, más acrobacia con la máxima limpieza. Nuestra formación se compara con la de los atletas por las exigencias físicas que requiere, pero nuestra finalidad no es batir ninguna marca, la nuestra es la de afinar nuestro cuerpo como si de un instrumento se tratara, cuidarlo y poner la técnica al servicio de la interpretación, para contar historias, que transmitan emociones y deje fluir los sentimientos de los espectadores que acuden a tu representación. Todo esto al mismo tiempo que sigues el ritmo de una melodía y vives la música.

## 5. CONCLUSIÓN

En la historia del ballet ha ido fluctuando la primacía de un género sobre otro. En el siglo XX y durante el escaso recorrido del XXI, nos encontramos un ballet enriquecido y polifacético, en el que coexisten las tradiciones de siglos enteros con escuelas arraigadas y perfectamente formadas y definidas, con estilos de coreógrafos individuales y la técnica y modos expresivos de la danza moderna. Hoy en día todos los estilos de danza se complementan, los bailarines estudian diferentes técnicas, haciéndolos más completos y versátiles. En la actualidad, dentro de la danza los roles de hombre y mujer están bastante equilibrados. Se comparte protagonismo y dependen unos de otros, hay coreografías exclusivas para las bailarinas pero también para los bailarines, ampliando extraordinariamente el vocabulario y la expresión artística.

## REFERENCIAS

- BURT, RAMSAY. (1995). *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*. Nueva York: Routledge
- CADDY, DAVINIA. (2012). *The Ballets Ruses and Beyond. Music and Dance in Belle-Époque Paris*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- GARAFOLA, LYNN. (1985-1986). *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet*. Dance RESEARCH JOURNAL. Vol. 17/18, Vol. 17, nº. 2 - Vol. 18, nº. 1, pp. 35-40. Congress on Research in Dance.
- GUEST, IVOR. (2008). *The Romantic Ballet in Paris*. Dance Books Ltd. Alton, Hampshire.
- HORMIGÓN, LAURA. (2017). *El Ballet Romántico en el Teatro del Circo de Madrid (1842-1850)*. Madrid. Publicaciones de la ADE Serie: Teoría y práctica del Teatro, Nº. 42
- LEVINSON, ANDRÉ. (1930). Trabajo revisado: *Marie Taglioni* by André Levinson. Revisado por: Domenico Vittorini. *Books Abroad*: Vol. 4, Nº. 2, p. 176. Board of Regents of the University of Oklahoma
- LIFAR, SERGE. (1968). *La Danza*. Barcelona: Labor.
- POESIO, GIANNANDREA. (1997) “Blasis, the Italian Ballo, and the Male Sylph” en *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet*, editado por Lynn Garafola, pp: 131-141. Hanover, NH: Wesleyan University Press and University Press of New England.
- SALAZAR, ADOLFO. (2003). *La Danza y el Ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S.L.
- SIMÓN, PEDRO. (S.F.). *El bailarín: naturaleza y ámbito expresivo*. La Habana: Gran Teatro.
- SMITH, MARIAN. (2007). Cambridge Opera Journal. *The Divo and the Danseur: On the Nineteenth-Century Male Opera and Ballet Performer. The Disappearing Danseur*. Vol. 19, No. 1. Cambridge University Press.
- TORTAJADA QUIROZ, MARGARITA. (2004). *Mujeres-diosas: las bailarinas románticas*. Revista *Casa del Tiempo*, Números 62-65.



LOS RITMOS LATINOS COMO FOLKLORE ADQUIRIDO, SU  
PRÁCTICA SOCIAL Y ESCÉNICA  
LATIN RHYTHMS AS ACQUIRED FOLKLORE, SOCIAL AND  
THEATRICAL PRACTICE

MARTA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE MÁLAGA

Correspondencia: [mardanzagm@gmail.com](mailto:mardanzagm@gmail.com)

RESUMEN

Los ritmos latinos en España han adquirido un auge considerable, fomentando que su práctica social sea el resultado de la unión entre ocio y el aprendizaje de estas danzas no originarias de nuestro territorio. De esta manera entendemos que la práctica del folklore de cada región se ha visto acompañada de la práctica social de esta disciplina, creándose un escenario social en el que utilizamos músicas y danzas adquiridas de otras culturas. El análisis de este tema reúne datos sociales, académicos y escénicos, que nos ayudarán a entender el desarrollo de este estilo como disciplina dancística desde el punto de vista social.

**PALABRAS CLAVES:** Ritmos latinos, folklore, práctica social, danzas adquiridas.

ABSTRACT

Latin rhythms not born in our country, Spain, has seen a considerable boom recently due to both the social and leisure aspects. The practice of this discipline has created a social scenario in which

communities come together to practice folklore, dance and music from other cultures. This issue brings together the analysis of the academic and social settings in order to help us understand the development of latin disciplines from a social point of view.

**KEYWORDS:** Latin rhythms, folklore, social practice, learned dance.

## 1. INTRODUCCIÓN

Es un hecho, que los ritmos latinos no nacieron en España. Su difusión y desarrollo se deben a la inmigración latinoamericana que llegó hasta nuestro país. La influencia en la sociedad de esta cultura artística y folklórica ha ofrecido una propuesta más, a la hora de disfrutar -musical y socialmente- como ocio y ha brindado un nuevo escenario para bailarines o bailadores que se han hecho profesionales de este medio, no siendo ni su raíz ni su cultura base, por ello es necesario considerar esta especialidad artística como revolucionaria y como una nueva apuesta social y escénica extendida por todo el mundo.

Ofrece de esta manera una opción social ligada al ocio, en la que la música y la danza son los protagonistas. Esta forma de disfrute ha traspasado fronteras, formando parte de momentos vitales o sociales que previamente ocupaba el folklore originario de cada región. Hoy en día, las danzas y músicas de las diversas regiones siguen sobreviviendo como recaudo y cuidado de la tradición, y otras formas musicales, dancísticas y sociales ocupan el ocio de la sociedad. Es ahí donde la práctica del baile social latino emerge y se extiende mundialmente.

En este artículo se muestra información sobre la inclusión de la salsa como baile social y profesional en España, así como el efecto musical, social y dancístico que la sociedad inmigrante latinoamericana ha iniciado, desarrollando un modelo de negocio que une ocio, relación social, danza, enseñanza y espectáculo. Este modelo de negocio se nutre de las clases de danza impartidas en locales, escuelas o eventos, y de su profesionalización.

## 2. LA PRÁCTICA SOCIAL DEL FOLKLORE

Toda danza tradicional nace de la necesidad de compartir y exponer los ciclos de la vida representados en una comunidad que comparte una realidad social. Así pues, la práctica de estas

danzas tradicionales realiza una función social de celebración o conmemoración de motivos que un grupo específico comparte.

En cada región de España podemos observar el uso social de las danzas tradicionales, que aún hoy se mantienen. Lo que queremos dejar reflejado en este artículo es la realidad social que una parte de la población española tiene en común atendiendo a la práctica de los ritmos latinos.

Apuntamos a este movimiento fuera de nuestro país como efecto globalizador de esta forma de folklore adquirido. Carlos Juárez Aldazábal (2007, p. 15) explica esto de la siguiente manera:

Así, la lectura que intenté en esta ponencia, responde a la idea de “transversalidad”, que propuso alguna vez Renato Ortiz (1996), la idea de que “no existe una oposición inmanente entre local/nacional/mundial” (Ortiz, 1996). En efecto, la academización y la racialización de la práctica de la salsa como actividad localizada en la ciudad de Buenos Aires, debe entenderse como un índice de lo que ocurrió (y ocurre) en otras extensiones culturales (Ford, 1996).

Antiguamente se utilizaba la práctica de danza tradicional con la música que se desarrollaba en cada región, así podemos encontrar la gran variedad de repertorio musical y dancístico en nuestro país. De esta manera, cada pueblo podía conmemorar una fecha importante, como por ejemplo el cambio de estación, o encontramos como elemento común de participación ligada al folklore: una fecha o un acontecimiento importante y la cohesión de música y baile.

Estos datos están sujetos al concepto de folklore heredado de los investigadores del siglo XIX y XX en los que encontramos como características fundamentales la tradición, la irracionalidad y su desarrollo social, dejando aparte la autoría anónima que se creía en un principio una condición inherente a esta definición, ya que encontrar la autoría no le quita la condición del hecho folklórico (Prat, 2006).

Desde los años 90, con la inclusión musical de los ritmos latinos en nuestro país y la llegada de inmigrantes latinoamericanos que compartían sus danzas tradicionales, surge el desarrollo de la

prácticas de salsa cubana, salsa en línea estilo Los Ángeles, estilo Nueva York, estilo Puerto Rico, salsa colombiana, merengue, bachata, cha cha chá, kizomba y zouk.

Tal y como apunta Carlos Eduardo Cataño (2010) en su artículo “Genealogías salseras: memorias de migración” “los emigrantes recreaban esos mismos productos y expresiones enriqueciéndolos con su experiencia diaspórica y formando nuevos textos culturales que sin duda alguna remitían al terruño ya dejado atrás”. Por otro lado, señala que “este regreso real o imaginario al país natal subyace en las relaciones entre los pueblos de la región, produciendo así una nación en expansión, aunque replegada sobre sí misma” (citado por Casimir, 1997, p. 60).

De esta misma manera, en estos 30 años de desarrollo e inclusión en nuestra sociedad se ha propiciado un modelo de negocio que ha unido el deseo del disfrute del ocio de la sociedad en locales de noche que fomentan la difusión de la música latina con la enseñanza no reglada de este baile social. Con esto, queremos decir que este folklore que se ha adquirido de la sociedad latinoamericana tiene una función social, ya que sus seguidores en la sociedad actual lo utilizan para disfrute de su ocio. Como apunta Salvaterra (2011), no sólo en España, sino en todo el mundo, la salsa se ha transformado en una práctica social de folklore adquirido de Latinoamérica.

Pero este hecho no se queda sólo en un terreno de ocio. La difusión y el auge de la práctica de estos bailes, ha fomentado un modelo de negocio cultural que permite un intercambio social y profesional. Se ha formado una cantera de profesores no titulados, bailarines, pinchadiscos y promotores especialistas en eventos y congresos dedicados a la práctica del baile social y la difusión escénica de los ritmos latinos.

### 3. LOS RITMOS LATINOS, UNA DANZA SOCIAL

La actividad que se realiza en las reuniones sociales, eventos, congresos o salas de fiestas, es la práctica del baile en pareja o grupal de la salsa y los ritmos latinos. Nuestro objeto de estudio son los bailes latinos de raíz, tal y como se consumen y se exponen en congresos de salsa y ritmos latinos. Especificamos por ello que nuestra investigación no guarda relación con la práctica de los bailes de salón, que no guardan relación estética, académica, ni se difunden como los bailes latinos en los congresos o eventos de salsa.

Sí bien es cierto, dentro de la especialidad de bailes de salón se ponen en práctica algunos de los ritmos latinos como el cha cha chá, la bachata o la salsa, pero no lo hacen con la misma base técnica, ya que la práctica de los ritmos latinos en los congresos reúnen como aspecto fundamental la mezcla entre la técnica corporal del folclore latinoamericano y africano y otras técnicas aplicables a los bailes sociales de pareja. En este sentido, no estamos describiendo el baile en escena que se expone en los congresos, ya que aúna los aspectos anteriormente citados pero también puede añadir otras disciplinas de danza para conformar el espectáculo, como el ballet, la danza moderna, el contemporáneo, el flamenco, el tango, entre las más destacadas, e incluso las acrobacias. Su formato, su uso musical y estilístico son completamente diferentes. Únicamente tienen en común el baile social de pareja, pero con unas aplicaciones y contenidos diferentes.

Dejamos constancia de esta diferencia porque la idea general de cualquier ciudadano de a pie es que la salsa formaría parte de los bailes de salón, que se ejecuta sin mucha preparación y sirve para el disfrute en fiestas. Únicamente la gente que conoce su verdadera aplicación y es consumidora y practicante, conoce la diferencia y su complejidad.

Partiendo de la base común, encontramos una definición de danza social aplicable a ambos campos.

La Dra. María José Ruiz Mayordomo (2015, p. 29) nos describe en su tesis el concepto de ‘danza social’

- Danza Social: Consiste en la utilización de aspectos concretos de la danza para obtener o proporcionar satisfacción creativa, terapia, relaciones sociales o similares. Su función es meramente social, aunque tenga componentes artísticos -y por lo tanto- creativos y educativos.

- a) No existe una división actor-espectador: T: Destinada a beneficiar -física o psíquicamente- a quien la practica (relaciones sociales, terapia, educación...).

- b) No existe la intencionalidad de creación (Obra-receptor) No existe el concepto de “Obra”. Tampoco el concepto de Creador en tanto que autor de la obra.

- c) No genera Obra artística coréutica (bien cultural inmaterial, patrimonio intangible). Sí genera bienes culturales materiales (libros, discos, obras musicales).

- d) Genera actividad y económica en dos sentidos con una única dirección:
  - Empresario local – Docente – alumno / intérprete aficionado.

- Empresario local – Terapeuta - Paciente
- e) Transmitida o aplicada por profesionales, verticalmente.

Entendiendo que esta práctica se puede englobar dentro de la danza social, hemos centrado la investigación en el ámbito de su aplicación, encontrando que se encuentra en locales de noche, congresos de salsa y ritmos latinos, academias y fiestas privadas.

En este punto, el factor de desarrollo más importante en España fue la llegada de los Congresos de Salsa. El auge se produjo en los años 90 con la iniciativa de escuchar música latina, aprender y conocer personas con los mismos gustos (Márquez, 2004). En la actualidad hay congresos de salsa en todo el mundo. En España encontramos más de 90, especializados todos ellos en la difusión de esta disciplina (*Salseros Production Inc, S/F*).

### 3. DE LA ACADEMIA AL ESCENARIO

La introducción metodológica en nuestro país de esta disciplina nace en primer término con los inmigrantes que ofrecen su forma de enseñanza a los consumidores de ocio nocturno.

La transmisión de los conocimientos del baile latino nace de la época dorada del Palladium, local situado en la ciudad de Nueva York, donde se desarrollaba la salsa de primer nivel. El maestro Eddie Torres, se dedicó a descubrir, investigar y definir la forma de bailar, partiendo de movimientos improvisados. Para ello se apoyó en June Laberta, maestra italiana de bailes de salón, sobre la que se basa el Ball Room (Ortiz, 2007). Aún hoy sigue ofreciendo su metodología en su escuela de Nueva York, aunque sigue viajando por congresos mundiales ofertando clases magistrales y shows.

En los años 70 la salsa tenía forma propia de interpretación, se desarrollaba sobre todo en Los Ángeles y Nueva York, aunque su raíz cubana seguía desarrollándose en la isla de Cuba (Romero, 2000). La difusión comenzó por la salsa cubana y el merengue, pero tuvo su mayor auge con la inclusión de la salsa en línea, cuando la cultura estadounidense comenzó a tener interés por la salsa, funky, twist y el rock & roll (Quintero, 1998).

A partir de ese momento y con la llegada del primer congreso de Salsa en Puerto Rico de la mano de Ely Irizarry, conocemos, gracias a varias entrevistas personales con promotores de la

época -entre los que incluimos al anteriormente citado-, el carácter revolucionario de la propuesta que ofrecía este modelo de negocio, llegando a ser exportada al mundo de la mano de Albert Torres en Los Ángeles y llegando a España con el promotor Fermín Olaya en 1998 a la ciudad de Valencia. Un modelo de negocio altamente rentable que es capaz de unir danza escénica, académica y ocio, un formato en crecimiento.

Encontramos entonces que los ritmos latinos que se fomentaban en locales nocturnos y se enseñaban, tanto en esas discotecas, como en escuelas privadas, descubrieron una nueva propuesta, una motivación. De esta manera los profesores seguían aprendiendo para poder seguir ofreciendo a sus alumnos nuevas tendencias. Hay tener en cuenta la didáctica en aquellos años, en los que no existía Internet. La manera de obtener conocimientos de los especialistas en esta disciplina era el contacto directo en cursos específicos, y estos sólo se ofertaban en congresos de salsa o en escuelas especializadas.

Esto activó una manera de promover artistas vinculados a esta práctica social, que reportaba motivación a profesores y alumnos, atraídos por artistas reconocidos mundialmente, con los que podían aprender directamente y disfrutar de shows. Era un tipo de transmisión de enseñanza directa, en la que en ocasiones no se permitían grabaciones.

Por ello Los congresos de salsa, denominados así porque inicialmente se dedicaban a ofrecer únicamente salsa en línea, ofrecían en un mismo fin de semana y en un lugar específico, clases magistrales, shows y la posibilidad de compartir baile social con gente diferente. En España reunían -y reúnen- a gente de todas las comunidades, e incluso de otros países.

Actualmente los congresos se centran en otros estilos de moda, como la bachata, mientras que el modelo de exposición apenas ha cambiado. Podemos comprobar -así- los datos socio-económicos que reporta la difusión de estos, tal y como nos aporta en su investigación al respecto Sergio Arturo Hernández Miranda (2014).

En el proceso de investigación concretamos las etapas que ha tenido el proceso de enseñanza aprendizaje de esta disciplina. En un primer momento se realiza, como ya hemos apuntado

anteriormente, en locales o discotecas de la mano de inmigrantes latinoamericanos y con la llegada de los congresos surge el deseo de crecer en conocimiento, tanto de profesores como alumnos, que beben directamente de profesionales que ofrecen clases magistrales y espectáculos escénicos.

Con la llegada de You tube y el desarrollo de las nuevas tecnologías aplicables a la difusión de la danza, surge un fenómeno globalizador que pone en manos de todo el mundo la oportunidad de aprender sin tener que ir a buscar a un congreso la información que necesita, por lo que la oferta de artistas internacionales en los congresos baja exponencialmente y los carteles artísticos se componen de artistas nacionales de varios niveles artísticos. Por lo tanto, el público tiene como principal motivación reunirse con personas diferentes en su propia ciudad de forma regular. Así, el modelo de negocio se transforma y ofrece a los profesores la oportunidad de coreografiar con los alumnos y compartir escenario en las noches de espectáculo dentro de los congresos, de esta manera el mundo profesional y el amateur se unen en busca de la supervivencia, que retroalimenta su relación profesional y social.

Este hecho, combinado con la crisis económica en nuestro país, ha propiciado el auge de otras músicas latinas como la bachata, el zouk y la kizomba, exponencialmente más fáciles de bailar, que implica un menor tiempo de aprendizaje y de disfrute en la práctica social, fomentando otra oferta distinta. Este cambio releva a los profesionales de la salsa o les hace cambiar de especialidad, de la salsa a la bachata, como ejemplo más común.

De esta forma, el modelo de negocio está vivo y se adecua a las modas, obligando a profesores, bailarines y músicos a reinventarse para poder seguir formando parte del circuito profesional.

Debemos apuntar que los bailarines profesionales dedicados a los eventos de salsa y otros ritmos latinos, son conocidos mundialmente por los consumidores de estas disciplinas y continúan recorriendo la mayor parte de los congresos que se realizan actualmente<sup>1</sup>.

---

1 Vid. <https://www.lasalsadelbaile.com/congresos/listado.html>

#### 4. LOS RITMOS LATINOS EN LAS ENSEÑANZAS REGLADAS

Aunque existen bailarines profesionales de esta disciplina, los ritmos latinos no logran tener el reconocimiento académico y artístico. El estigma social de los inmigrantes, el desconocimiento por parte de la sociedad sobre profesionales dedicados a otras disciplinas dancísticas, la mala elección musical, el desarrollo nocturno de su práctica, el desconocimiento de la técnica y la falta de flujo artístico con profesionales asentados en América y en otros países europeos, hacen complicada la inclusión académica reglada de esta disciplina.

Aunque existe la necesidad y el deseo de los profesionales del medio de una regulación de profesores que garanticen la buena formación de los alumnos, así como el reconocimiento artístico que disfrutaban otras disciplinas dancísticas, es una tarea pendiente de conseguir.

Encontramos dos Conservatorios Superiores de Danza en España que se han servido del conocimiento de profesores, profesionales de otras disciplinas de danza, que conocen el valor de la aplicación de los ritmos latinos y de su estudio.

El Conservatorio Superior de Danza de Alicante ofrece en su itinerario de danza social el estudio de los bailes de salón y bailes latinos. Esta institución supo canalizar la necesidad de prestar atención a esta realidad dancística, pero no ha tenido la acogida entre los profesionales de los ritmos latinos, debido a que los estudios se centran en el tratamiento de los bailes de salón, y no en la realidad de la práctica de los ritmos latinos, tal y como se ofrece en los congresos. La diferencia estilística es notablemente diferente, por lo que la oferta no llega a satisfacer la demanda que actualmente existe entre los profesionales de los ritmos latinos. Llegamos a esta conclusión tras entrevistas personales a antiguos alumnos del centro y algunos potenciales que bien abandonaron los estudios, o bien nunca llegaron a matricularse, entre los que me encuentro. En mi caso, siendo profesional de la danza española y de los ritmos latinos, estuve interesada en conocer el desarrollo de estos estudios -y valoro enormemente que un centro le haya dado una vía reglada- aunque se corresponda más a profesionales de los bailes de salón.

El Conservatorio Superior de Danza de Málaga ofrece conocimientos dedicadas a los bailes de salón como asignatura optativa, en el itinerario Danza social, educativa y para la salud, Docencia

para bailarines y Coreografía, ofrecidas por la Dra. M<sup>a</sup> Dolores Moreno, mediante la expresión artística de los bailes de salón más representativos desde el s. XIX. Esta asignatura optativa es ofertada para todo el alumnado de los diferentes itinerarios. Dejamos constancia del valor que adquieren estas enseñanzas del centro gracias a los conocimientos especializados que posee esta profesora titular, dejando constancia por lo tanto de la importancia y el valor que tiene la aplicación coreográfica, interpretativa y académica del uso y aprendizaje de esta disciplina. Esencialmente los contenidos que se aplican, como ya hemos apuntado anteriormente, son los bailes de salón más representativos del s. XIX, entre los que se encuentran los ritmos latinos, aunque no se cierra únicamente a esta especialidad.

## 6. CONCLUSIONES

Comprobamos que la práctica del baile social y escénico de los ritmos latinos se han desarrollado por todo el mundo pero no sólo en el ámbito ligado al ocio, sino que también conforman una red profesional y artística con importantes flujos económicos.

Ahora bien, dentro del campo de estudio que nos ocupa, una cuestión indiscutible es el efectivo modelo de negocio que reporta la práctica social de los ritmos latinos y otras son las cuestiones relacionadas con la academización de las enseñanzas, donde la calidad docente y escénica de los espectáculos que se ofrecen afectan a la formación de futuros profesionales. En este sentido, hacemos referencia a las enseñanzas regladas existentes que ofrecen la formación de profesionales en el campo de la docencia y la interpretación de esta especialidad.

Podemos determinar que no existe un campo reglado dentro de las enseñanzas artísticas de nuestro país que ofrezca una garantía de formación en la docencia y práctica de los ritmos latinos.

El reconocimiento de los bailarines y docentes profesionales de los ritmos latinos depende de su aceptación por el medio artístico. Para determinar la realidad de esta disciplina se necesitan futuras investigaciones, que sean capaces de acreditar su inclusión en el panorama dancístico de nuestro país. La meta de los profesionales de este medio artístico será entonces el reconocimiento artístico dentro del mundo de la danza, que promueva de forma reglada la formación de docentes y bailarines de calidad.

Esta investigación contribuye a dejar constancia de la realidad actual y las modas que han intervenido, desde que los congresos de ritmos latinos llegaron a España, así como a iniciar un planteamiento que permita academizar y elevar artísticamente la práctica escénica y social de los ritmos latinos.

## REFERENCIAS

- ALDAZÁBAL, C.J (2007). “Identidades en danza: el circuito de la salsa en Buenos Aires”, XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara.
- CATAÑO ARANGO, C. E. (2010). Genealogías salseras: memorias de migración. *Encuentros*, 8 (15), pp. 59-78.
- FORD, A. (1996). *Navegaciones: Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- HERNÁNDEZ, S.A. (2014) *Conceptualización y características económicas de los Congresos de baile en España* (Trabajo fin de máster). Universidad de Valencia, Valencia, España.
- ORTIZ, R. (1996). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- PADURA, L. (1999). *Los rostros de la salsa*. México: Planeta.
- PRAT, J. J. (2006). Sobre el concepto de folklore. *Oppidum*, (2).
- QUINTERO RIVERA, Á. G. (1998). Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo. *Antropología: revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, (15), pp. 183-203.
- ROMERO, E. (2000). *Salsa: el orgullo del barrio*. Madrid: Celeste Ediciones.
- RONDÓN, C.M. (1997). *El libro de la salsa. Crónica de la música del caribe urbano*. Caracas: Ediciones B.
- RUIZ MAYORDOMO, M. J. (2016). *La edición de danza en España (1642-1999)* (Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos).
- SALVATERRA, G. (2011). *Enciclopedia ragionata della salsa. Storia tradizioni folklore*. Italia: Edizioni Artestampa.
- WEBGRAFÍA
- CSD MÁLAGA.(S/F). Conservatorio Superior de Danza de Málaga “Ángel Pericet”. Recuperado de: <https://www.csdanzamalaga.com/>

OVERNAT. (S/F). Conservatorio Superior de Danza de Alicante. Recuperado de: <https://www.csdalicante.com/>

SALSEROS PRODUCTION INC. (S/F). Dance company Salseros. Recuperado de: <https://www.salseros.com>

LA SALSA DEL BAILE. (2014). Congresos. Recuperado de: <https://www.lasalsadelbaile.com/congresos/listado.html>



## 35 FESTIVAL DE TEATRO DE MÁLAGA

MANUEL BARRERA BENÍTEZ

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

Una vez más, el Festival de Teatro de Málaga llega puntual a su cita con el comienzo del nuevo año. Y, como de costumbre, los teatros Cervantes y Echegaray acogen lo más destacado de una programación que se extiende a lo largo y ancho de la ciudad por muy diferentes espacios (Sala de la ESAD, Microteatro Málaga, Urte Teatro, Sala Joaquín Eléjar, La Cochera Cabaret, Auditorio de la Caja Blanca, Hotel Vincci La Posada del Patio) entre el 7 de enero y el 11 de febrero de 2018.

*La cantante calva* de Ionesco con traducción y versión de Natalia Menéndez, dirección de Luis Luque y nombres con tirón al frente del reparto (Adriana Ozores, Fernando Tejero...); *Tres hermanas* de Chèjov en adaptación y dirección de Raúl Tejón (con Ana Fernández o Marina San José); o *Así que pasen cinco años* de Lorca, coproducción de Atalaya y el CDN, con dramaturgia y dirección de Ricardo Iniesta; han sido algunos de los grandes clásicos que se han podido visitar en esta ocasión, sin olvidar otros montajes destacados de los últimos tiempos (*Ligeros de equipaje* de Producciones Viridiana o *Shakespeare en Berlín* de Arden Teatro) y mucho de producción local: *El emocionómetro del inspector Drilo* de Acuario Teatro; *Espejo* de Bum Creaciones; *Chaquetera* de La Coronada; *Federico en carne viva* de Apasionaria; *La verdadera historia de la muerte de FF* de Sr. Correcto; *Los fusiles de la señora Carrar* de La Imprudente o *(Des)montando musicales* de NTM.



Precisamente, una artista local excepcional, Rocío Molina, ha protagonizado uno de los más destacados momentos de esta edición del Festival. Su espectáculo, *Caída del cielo*, llegó con el aval de los premios Max obtenidos a la mejor intérprete de danza, la mejor coreografía y el mejor diseño de iluminación. Y no defraudó; derrochando la malagueña virtuosismo, creatividad y modernidad.

Llama la atención la total entrega y sacrificio de la bailaora; sorprende su vigor infatigable y su rigor perfeccionista, dotes con las que demuestra el dominio sobre su cuerpo y su arte. También resulta evidente el duende o don con el que ha sido agraciada y descoloca y atrapa, a partes iguales, su capacidad de unir contrarios en un espectáculo de profunda tradición española que aúna lo trágico y lo cómico, el quejío del canto clásico con el estridente rock, la bata de cola con el desnudo integral. Esta pura alegoría del discurrir humano nos lleva del nacimiento a la muerte, del blanco inmaculado al embadurnamiento en sangre o lodo y mezcla los pasajes más serios con los más burlescos.

Toda esa riqueza expresiva, exuberante y exagerada como la de un trono de la Semana Santa malagueña, supone igualmente una clara ruptura del ilusionismo escénico, desde la deconstrucción del baile flamenco al cambio de roles y de disfraces a la vista del espectador, desafiando –al mismo tiempo- el propio equilibrio corporal y la esencia misma de la composición dramática.

Rocío Molina ha sabido rodearse de un equipo apropiado a su propósito: su coreografía encaja sin fisuras en la dramaturgia de Carlos Marquerie y se ve potenciada o contrastada (según los momentos) por la composición musical de Eduardo Trassierra y su guitarra, el canto de José Ángel Carmona, las percusiones de José Manuel Ramos “Oruco” o la batería de Pablo Martín Jones. Entre todos levantan esta arriesgada producción de Danza Molina SL/Chaillet-Théâtre National de la Danse (París) en colaboración con el INAEM.



Otro espectáculo que participa de esa concepción del teatro como arte total, presentando una combinación de todas las disciplinas artísticas, es *Free Bach 212* de La Fura dels Baus y Divina Mysteria.

Esta suerte de performance-concierto está inspirado muy libremente en la Cantata profana “De los agricultores” de J.S. Bach, utilizando la pieza clásica como punto de partida para la creación de un montaje nuevo y rompedor, celebrativo y apologético de la cerveza como bebida que diluye las penas, unifica y alegra.

De nuevo en este caso el virtuosismo y la modernidad se dan la mano en una producción de factura impecable: más allá del argumento, liberados de su tiranía y casi olvidándolo por momentos o dejándolo en una mera excusa, los artistas no paran de crear imágenes y de transmitir emociones y sentimientos, todo magníficamente ordenado y orquestado por Miki Espuma y David Cid en una secuenciación ascendente y progresiva en la que el ritmo (repetición y expectación) se revela como sustancia fundamental, tan importante como la calidad misma de las interpretaciones de los músicos (Pavel Amilcar –violín-, Letizia Moros –viola-, Thor Jorgen –violone-, Andrés Alberto Gómez –Clavicémbalo-), de los cantantes (Mariola Membrives –cantaora-, Eulalia Fantova –soprano-, Juan García Gomà –barítono-), del bailarín Miguel Ángel Serrano o del excelente trabajo de videocreación de David Cid.



La veterana compañía La Fura dels Baus, referente de la transgresión y el vanguardismo de finales del siglo XX, ha sabido adaptarse y, al mismo tiempo, mantener esa esencia que la hizo famosa en todo el mundo y que es garantía de compromiso artístico y calidad escénica o, si se prefiere, de fuerte compromiso escénico y altísima calidad artística y estética, fruto de la unión de purismo, rigorismo y aparente irreverencia tanto en lo formal como en lo conceptual, algo realmente necesario en nuestro presente dominado por el exceso de lo política o estéticamente correcto.

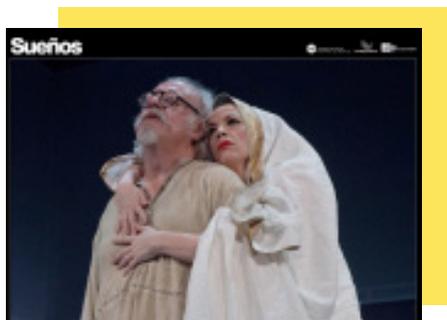
Otra actriz malagueña (Maggie Civantos) ha formado parte de otro gran montaje que desborda con creces lo local, *Troyanas*, del Festival Internacional de Teatro de Mérida, Teatro Español, Rovina Producciones y Pentación Espectáculos.

Toda la vigencia del teatro de Eurípides se ve potenciada en esta versión de Alberto Conejero que, respetando la esencia del original, sabe subrayar lo mejor de los valores de contenido y de estilo de este y, al mismo tiempo, interpelar directamente al espectador contemporáneo tanto en sus añadidos a modo de motivo de marco como en su creativa traducción, sensación que refuerza también la dirección de Carme Portaceli tanto en la creación visual (proyección de imágenes, iluminación, escenografía, gestos y movimientos) como en su apuesta decidida por un reparto que intencionadamente rehúye de entrada ciertas ideas pseudorealistas sobre los personajes y al que coordina y guía con gran maestría para poner el acento en el tema esencial de Eurípides (los horrores de la guerra y su cerco de devastación) y en la propia estructura de escenas yuxtapuestas o momentos de dolor in crescendo en los que todas y cada una de las actrices tienen su oportunidad de lucimiento (sin excesos) en la definición y defensa de sus respectivos personajes (Hécuba, Casandra, Helena, Andrómaca, Briseida o Políxena).

Maggie Civantos, Alba Flores, Gabriela Flores, Miriam Iscla, Pepa López y Aitana Sánchez-Gijón (en el papel central de Hécuba) representan a aquellas mujeres míticas tratadas como seres de segunda categoría (como tantas de hoy en día) y todas ellas lo hacen con solvencia, emoción y profesionalidad, sabiendo trasladar sus diferentes problemáticas al patio de butacas, incluida la desesperada y desgarrada interrogación de la despreciada Briseida: “¿Quién soy yo después de todo?”

Entre todas ellas se encuentra Taltibio, el único varón presente, el pobre mensajero que como

cualquier soldado moderno terminará sus días moralmente destrozado por sus atroces actos de guerra. Nacho Fesneda le da vida poniendo en evidencia su sufrimiento interior: la vida mancha.



*Sueños*, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en coproducción con La llave maestra y Traspasos Kultur, es un espectáculo arriesgado para los tiempos que vivimos tanto por su duración, como por su profundidad o su estética. Como dice Gerardo Vera, director del montaje, “*es una insensatez de la que solo eres consciente cuando ya estás con el agua al cuello*” o –parafraseando e interpretando el propio texto- la apuesta de alguien que no desea vivir en el desengaño, sino motivado por la vida y la muerte, como los poetas, los músicos, los enamorados o los valientes.

Esta versión libre de la que tal vez sea la obra más personal de Quevedo (“*crónica dolorosa y lúcida de una España presa de la corrupción de las monarquías absolutas de Felipe III y Felipe IV*”) ha sido llevada a cabo por José Luis Collado y demuestra un gran conocimiento de la obra en prosa y verso y de la vida del gran conceptista; pero no puede (tampoco parece que lo pretenda) evitar el carácter discursivo del texto básico de partida, lo que hace echar en falta dialogismo y dramatismo y, por momentos, lleva a “desconectar”, a pesar de lo adecuado del montaje al carácter del personaje protagonista (lúcido, de mirada distanciada e irónica) y a pesar de la magnífica, sobresaliente, interpretación de Juan Echanove, quien una vez más vuelve a mimetizarse con su personaje (como ya hiciera hace años con Lorca en *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*) en un sorprendente alarde de pasión y técnica.

También en este espectáculo, como en algunos otros de los presentados en el Festival, vuelve a “colarse” la creación de videoescena para enriquecer lo audiovisual de la representación teatral. El trabajo de Álvaro de Luna es delicado y precioso, de un gran lirismo que contrasta con frecuencia con lo patético o grotesco que se vive sobre el escenario.

De la biografía cerrada de un personaje histórico de relevancia y celebridad, como fue Quevedo, pasamos a la autobiografía de una persona de nuestro presente, la del madrileño afincado en Granada, Emilio Goyanes, que se expone y se arriesga en *Carpe diem* al contarnos su vida, incluidos detalles íntimos y muy personales. Por momentos, consigue crear la sensación de que una vida cualquiera (la de él, la de cualquiera de nosotros) vale tanto como el material mítico para construir un drama o una tragedia; sobre todo en esos momentos en que la intrahistoria de su vida sirve de ejemplo y concreción de la historia de finales del siglo XX en España, invitando al espectador, a través de constantes interpelaciones y guiños al presente, a confrontar el curso lógico-narrativo de la fábula con la realidad a que se corresponde, evidenciando las contradicciones de la Historia y ofreciendo un punto de vista crítico sobre la realidad.

En su monólogo, Goyanes también investiga y desarrolla un *gestus* fundamental, distanciado e irónico, que ahonda en las interrelaciones de los personajes, dando vida él mismo a todos sus seres más allegados y también a otros muchos no precisamente cercanos. Su apuesta por la fábula como lo esencial y lo principal del teatro (el alma de éste, que diría Aristóteles) es interesante y honesta y en ella el autor, evidentemente muy implicado a todos los niveles, se involucra triplemente, pues también la interpreta en su totalidad y dirige el montaje, quedando su personalidad, como su vida, no sólo retratada, sino radiografiada, con todos los riesgos que ello conlleva, los propios del rechazo del espectador, tan posibles como los presumibles efectos de identificación y empatía.

El mayor interés del espectáculo se produce, sin duda, en su acertada alusión a la Guerra Civil española y también al nazismo y al socialismo comunista, grandes mitos del siglo XX; pero la fábula resulta simple: hay cambio de fortuna y pathos, pero tanto la peripecia como la anagnórisis resultan débiles y se diluyen en el sentido de la fábula, deteniéndose con frecuencia la trama en acciones no del todo indispensables para su desarrollo.

Para celebrar el cuadragésimo aniversario de su dedicación al teatro, Goyanes apuesta por este modesto formato y considera que una biografía es más que suficiente como fábula teatral; pero, aunque sea cierto que toda vida humana es interesante, no queda tan claro que cualquiera de ellas, sin la pertinente selección, secuenciación, ordenación, estilización e intensificación, pueda constituir

el mito de una obra de ficción, como tal obligada más a ser verosímil que real y también a presentar algún hecho terrible que subraye su carácter.



Para cerrar esta edición del Festival se han programado siete funciones de uno de los musicales internacionales más espectaculares y divertidos, *Priscilla, reina del desierto*, basado en la película *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* dirigida por Stephan Elliott (autor también del guion) y estrenada en 1994, en la que dos homosexuales y una transexual, que trabajan como transformistas *drag queens*, atraviesan el desierto australiano (desde Sidney hasta Alice Springs) en un autobús al que bautizan como Priscilla y que será el vehículo que no sólo los transportará a una nueva actuación en la sala de fiestas de un hotel, sino que modificará sus vidas.

La alargada sombra de la película, de profundo impacto en la comunidad *gay*, ha logrado a través de este exitoso musical llegar a un público mucho más amplio y diversificado, divirtiendo y, al mismo tiempo, educando a la sociedad, haciéndola más tolerante y respetuosa de unas minorías habitualmente hostigadas y perseguidas; lo cual es muy de agradecer en un tiempo en el que lo mismo avanzamos lentamente en este tipo de temas que damos grandes pasos hacia atrás.

De igual manera, la franca expresión de los personajes, aunque a veces sea un poco soez, también supone un soplo de aire fresco en estos tiempos de obsesión por lo políticamente correcto, llegando el texto incluso a incluir, sin perder su gracia ni su naturalidad, un simpático “*hasta luego*” que ironiza y satiriza el ridículo en el que llegamos a caer en el lenguaje, movidos por la estupidez política que se empeña en hacernos pasar por bueno lo incorrecto, confundiendo con frecuencia sexo y género y lo lingüístico con lo real. Sobraría poner evidentes y bochornosos ejemplos, que seguro

que todos guardamos en nuestra memoria como “perlas” de diputados y diputadas, consejeros y consejeras, ministros y ministras (¡qué empacho y qué hartazgo de tanta inútil duplicación!).

Esta Priscilla musical despliega un vestuario a la altura del premiado con el Oscar de la película de partida y desarrolla una puesta en escena original, amena y divertida a través de la cual podemos recordar grandes éxitos como *I will survive* de Gloria Gaynor. Destacan también muy buenas interpretaciones, como la de Armando Pita en el papel de Bernadette o la destreza vocal de Ana Dachs, por citar sólo algunos de los numerosos intérpretes que alegran el escenario y el patio de butacas, iluminado en algún momento cual discoteca ochentera o espacio sobre el que caen los confeti de celebración.

Si nos preocupa el descenso del nivel cultural del público en general y ese conservadurismo que le es propio y que de ordinario reclama siempre que el teatro afirme su orden moral y estético, quizás no deberíamos despreciar en absoluto espectáculos como este que, sin olvidar el gusto del pueblo, apuesta a la vez por subrayar la importancia y la identidad de la voz del autor.



Revista Danzaratte,  
Año XII, n° 12, Junio 2019