



# DANZARITTO

REVISTA ESPECIALIZADA EN DANZA



DIRECCIÓN  
Ana Baselga Soriano

EQUIPO DE REDACCIÓN  
Ricardo Ocaña Valero, Mónica Romero Acosta, Carmen  
García Jara, Esperanza Utrera Torremocha

COLABORADORES  
Ana Rosa Perozo Limones, Mari carmen Aragú Cruz,  
Juan Ortega Pérez, María Matilde Pérez García, Marina  
Barrientos Báez, María Dolores Moreno Bonilla, Miguel  
Núñez Arrieta, Manuel Barrera Benítez, Antonia Bustos  
Rodríguez, Pedro Artero Orta

EDITA  
Conservatorio Superior de Danza de Málaga  
email: danzaratte@gmail.com  
Tlf: 951298350

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN  
marconietowushuguan@gmail.com  
ISSN 1886-0559

## OPINIÓN

03 - 06 **...Y que cumpla muchos más**  
POR RICARDO OCAÑA VALERO

07 - 08 **Aprender bailando**  
POR MÓNICA ROMERO ACOSTA

## DIVULGACIÓN-INVESTIGACIÓN

09 - 14 **El gran Vaslav Nijinsky**  
POR MARINA BARRIENTOS BÁEZ

15 - 23 **Les Sylphides, el ballet que nunca escribió Chopin**  
POR CÁRMEN GARCÍA JARA

24 - 27 **Pastora Imperio, una bailaora de raza, de arte**  
POR ANA ROSA PEROZO LIMONES

28 - 35 **Los Seises de Sevilla en el siglo xx “de la época dorada al declive”**  
POR JUAN ORTEGA PÉREZ

36 - 47 **Divertimentos en el siglo de oro español**  
POR ANTONIA AUXILIADORA BUSTOS RODRÍGUEZ

48 - 55 **El instrumento del intérprete en la danza**  
POR MARÍA MATILDE PÉREZ GARCÍA

56 - 62 **Pina Bausch y Edward Hopper: Expresionismo y Realismo**  
POR MÓNICA ROMERO ACOSTA

63 - 69 **El conocimiento libre en la danza: danza 2.0**  
POR MIGUEL NÚÑEZ ARRIETA

## ENTREVISTA

70 - 73 **Ana Laguna**  
TEXTO: PICOS LAGUNA, FOTO: ENRIQUE CIDONCHA

## OTRAS ARTES

74 - 81 **Historia y Teatro: seis ejemplos clásicos y algunas reflexiones de presente**  
POR MANUEL BARRERA BENÍTEZ

## ... Y QUE CUMPLAS MUCHOS MÁS

Por RICARDO OCAÑA VALERO

Profesor del Conservatorio Superior de Danza de Málaga

El pasado 27 de septiembre se clausuraron las celebraciones que, a lo largo de este último año, se han venido realizando para conmemorar los treinta años de existencia del Ballet Nacional de España, con un espectáculo en el que José Antonio ha reunido algunas de las coreografías más emblemáticas, no sólo de la compañía, sino del universo de la Danza Española, y a algunos de los bailarines y bailarinas más importantes de cuantos han pasado por sus filas, editando además una gaceta con la que el actual director ha querido homenajear a todos los componentes del Ballet Nacional de España desde su creación hasta nuestros días.

El espectáculo de clausura, se representó en el madrileño Teatro de la de La Zarzuela desde el 10 al 27 de septiembre y estaba dividido en dos programas con dos obras que se repetían en ambos: *Bodas de Sangre* y *Ritmos*, y otras piezas o fragmentos: *Cuentos del Guadalquivir*, *Concierto de Aranjuez*, *El Sombrero de Tres Picos*, *Martinete*, *Alborada del Gracioso*, *Medea*, *Fantasia Galaica* en el primer programa y *Suite Caprichos*, *La Oración del Torero*, *Soleá*, *Romance de Luna* y *Suite La Leyenda* en el segundo.

La primera de ellas, inspirada en la obra homónima de Federico García Lorca, adaptada para ballet por Alfredo Mañas, con música de Emilio de Diego, Perelló, Monreal y Felipe Campuzano y con coreografía, iluminación y dirección de Antonio Gades, formó parte del repertorio elegido para el estreno de la compañía nacional que se produjo en Guanajuato (México) el 12 de mayo de 1979 y ahora ha tenido que ser cedida, para esta especial ocasión, por la Fundación Antonio Gades que cuida celosamente del legado del gran bailarín y coreógrafo. Los valores que hacen que esta creación sea una pieza de indiscutible relevancia dentro del repertorio español, no pasaron desapercibidos para alguien como el director de cine Carlos Saura, que con ella comenzó una serie de colaboraciones para el cine con Gades que siguió con *Carmen* y *El Amor Brujo*. La obra está dividida en cinco escenas y se pueden destacar dos momentos que marcan un hito en la creación coreográfica de danza española como son: la foto de la boda y la espectacular pelea a cámara lenta que tanto impacto visual causó en las generaciones posteriores (un servidor incluido), demostrando así la indudable capacidad teatral con la que Antonio Gades impregna sus creaciones. El elenco escogido para los papeles protagonistas, combinaba artistas invitados para la ocasión (Ana María Bueno y Primitivo Daza) con miembros de la plantilla actual (Elena Algado, Ana Moya y Miguel Ángel Corbacho), consiguiendo un alto nivel de calidad (indudable cuando se trata de esta agrupación) pero - es inevitable la temible y odiosa comparación - sin alcanzar el clímax logrado en la última representación de la obra realizada por el Ballet Nacional, en la celebración del Décimo aniversario de la compañía, con el propio Gades y José Antonio entre sus protagonistas y de la que tuve el enorme honor y placer de ser testigo presencial.

*Ritmos*, con coreografía de Alberto Lorca y música de José Nieto, formó parte de aquél estreno del 13 de julio de 1984

que, bajo la dirección de María de Ávila, supuso un punto de inflexión dentro del Ballet Nacional, y del mundo de la danza española en general, junto con *Danza y Tronío* de Marienma y *Medea* de José Granero. Dedicado por Lorca a la figura de Encarnación López “La Argentinita”, quedaba así definido en los programas: “*Baile sin argumento. Recreación visual en una pura abstracción de la danza. Un espectáculo donde la simetría se convierte en arte con el devenir de sus cinco movimientos. El taconeo rítmico, las vibrantes piruetas y el carácter de las castañuelas crean toda una muestra de sonido y movimiento*”. *Ritmos* está considerado como *Les Sylphides* del ballet español y supone el más claro y, hasta hoy, alto ejemplo de la llamada Danza Estilizada. Todos los que asistimos a la función del día 18 de septiembre, pudimos disfrutar con la actuación del elenco, formado por artistas de la compañía, excepto Antonio Márquez que aparecía como invitado y en el rol principal, dejando patente que está donde está por méritos propios y que, aún hoy, puede seguir midiéndose, en calidad técnica y artística, con las nuevas generaciones. Tan sólo reseñar que, aunque resulte paradójico, se produjeron pequeños desajustes rítmicos, en el primer movimiento principalmente, pero que puedo asegurar que no son nuevos.

Con el paso a dos de *Cuentos del Guadalquivir*, pudimos disfrutar con la presencia en escena de Lola Greco y Francisco Velasco, en un registro ligeramente apartado de su línea habitual pero con una compenetración que era de esperar en dos artistas de su talla. La música de la *Sinfonía Sevillana* de Joaquín Turina inspiró a José Granero en esta coreografía que vio la luz por primera vez el 22 de septiembre de 1994 en el Teatro de La Zarzuela. Granero fue también el autor del guión, diseño de iluminación, figurines y vestuario. El argumento de esta pieza está ambientado en los años veinte del pasado siglo y así rezaba en el programa del estreno: *Una joven contrae matrimonio con un viudo con cuatro hijos. Las ideas progresistas de la joven serán mal vistas por la sociedad y tendrá que enfrentarse a todo tipo de comentarios. Sin embargo, surgirá en su vida una bocanada de aire fresco al encontrar un amor puro y verdadero*. La aparición de Fran Velasco, como invitado, se limitó a esta pieza, dejando la sensación de que su colaboración quedaba ligeramente desaprovechada, es decir, contar con alguien como él es un lujo pero ¿sólo para este paso a dos?

En el segundo movimiento de *Concierto de Aranjuez*, lo más destacable fue la aparición de Maribel Gallardo que, con su magistral toque de castañuelas, logró una sublime unión con la música de Joaquín Rodrigo. Con coreografía de Pilar López, se interpretó por vez primera el 12 de abril de 1952 y fue estrenado por el Ballet Nacional de España en junio de 1979. El argumento de este ballet está dividido en tres tiempos: “Atardecer”, “La Noche” y “El Día”. Este segundo tiempo quedaba así definido en programa: *Envuelta en el misterio de la noche e iluminada por la luz de la luna, baila una mujer que desprende poesía y dolor. Seguidamente aparecen en escena cuatro enamorados subyugados por el misterio de la noche. Aparecen sus amadas, extrañadas por el embrujo del que son poseídas. Tratan de que vuelvan a la realidad, sin lograrlo. En ausencia de la noche, los enamorados continúan bajo una influyente melancolía. Ellas muestran su desconsuelo con la quietud*. Era obligado programar una muestra de una de las máximas representantes de la danza española por derecho propio y por ser hermana de una de las leyendas de la danza en nuestro país como fue Encarnación López “La Argentinita” y quizás sea esta la única justificación de su presencia.

Antonio Márquez volvió a brillar en la Farruca del Molinero de *El Sombrero de Tres Picos*, con música de Manuel de Falla, en la versión que José Antonio coreografió para la compañía y que fue estrenada en diciembre de 1986 en el Teatro de La Zarzuela. Este ballet supuso una nueva versión que, sin aportar alguna novedad reseñable, podemos decir que su interés radica en el uso de los figurines y decorados originales de Pablo Ruíz Picasso aunque, en esta ocasión, la escenografía consistiera en una “proyección de la maqueta de decorado definitivo”.

En el *Martinete* pudimos ver de nuevo a Lola Greco, ahora acompañada por Carlos Rodríguez, otro de los invitados, y por cuatro componentes de la compañía. Esta pieza, única de estilo flamenco de las recopiladas por José Antonio que pudieron verse el 18 de septiembre, fue coreografiada por él mismo en 1985. Carlos Rodríguez nunca ha formado parte de la plantilla de la compañía y aunque sí ha participado como coreógrafo y bailarín invitado, no parece ser un elemento representativo de esta formación. Por el contrario, Lola Greco ha sido una de las grandes bailarinas surgidas de la compañía y ella misma suele decir que se siente en el Ballet como en casa. Sus braceos, su pose, su devenir por el escenario, marcan una estela que debe ser seguida.

*La Alborada del Gracioso*, otra de las coreografías de José Granero con música de Maurice Ravel, fue originalmente escrita para piano en 1905, pero el mismo Ravel la orquestó y estrenó en París en 1919. Sirvió esta pieza, de indudable dificultad técnica, para lucimiento de Miguel Ángel Corbacho quien, a pesar de realizarla con solvencia, adolece de ese barniz de estrella que distingue a algunos y que, en su caso, puede que esté por llegar.

Con *Medea*, se llegó a uno de los momentos álgidos de la noche, pues se reunían en el escenario dos de las grandes figuras que, entre otras, han pasado por la compañía. Desde su estreno el 13 de junio de 1984 en el teatro de La Zarzuela, se ha convertido en un referente del Ballet Nacional de España. María de Ávila reunió a Miguel Narros, guión basado en el texto de Séneca y diseño del vestuario, a José Granero, coreografía y a Manolo Sanlúcar, música y a un elenco de la compañía, plagado de figuras consagradas y otras que llegarían a serlo: Manuela Vargas, Juan Quintero, Antonio Alonso, Antonio Canales, Maribel Gallardo, Javier Latorre, Joaquín Cortés, Aida Gómez,.... El argumento se resumía así: *Medea, hechicera y maga, descendiente del sol, traiciona a su padre y a su raza, asesina a su hermano, ayudando a robar el Vello de oro al aventurero griego Jasón, a quien ama y con quien huye. Jasón y Medea, con sus dos hijos, viven en Corinto, donde reina el anciano Creonte, que tiene una bella y única hija, Creúsa, El rey Creonte ofrece su joven hija a Jasón, quien la acepta repudiando a Medea. Para Medea, mujer bárbara, consumida por los celos, no puede brotar justicia, sino una enloquecedora venganza. Comienza la larga noche de Medea.* Merche Esmeralda como Medea y José Antonio como Jasón, acompañados por Lupe Gómez como la nodriza, representaron Pelea, Seducción y Conjuro. De José Antonio se puede decir que estuvo bien (está claro que el momento de la vida en el que se encuentra no es el más adecuado para la interpretación de este rol) pero hay que tener en cuenta que se trataba de una celebración y hay que mirarlo desde el cariño y la admiración que él merece. Merche, por su parte, estuvo espléndida, el paso del tiempo parece no prestarle

atención, y su versión de Medea, llena de intensidad y emoción, fue uno de los grandes momentos de la noche.

Con un elenco formado por los miembros de la actual compañía, *Fantasia Galaica* de Antonio cerró el programa. La música es de Ernesto Halffter y el estreno absoluto se produjo en los Jardines del Generalife, dentro del festival de Granada, en el año 1956, por la Compañía de Baile Español de Antonio. Basada en temas populares gallegos, se divide en siete partes, de las que pudimos ver las dos últimas: “Presagio” (paso a dos) y “Gran Alborada Final”. “Presagio” era así definido en los programas: *Donde se cuenta, según la leyenda, el trance de dos enamorados durante la última noche de su vida. La Santa Compañía les ayuda a bien morir, cumpliendo con ello el designio que la misma tiene de ir a buscar a los que van a morir durante la noche.* La buena interpretación de la compañía, obviando pequeñas deficiencias técnicas del solista masculino, se vió deslucida por la música. La brillantez orquestal de toda la pieza, y más concretamente de la Alborada final, estuvo acompañada por una orquesta cuya interpretación no recordaba a lo oído en anteriores ocasiones. Parece ser que no se pudo conseguir la partitura original y se recurrió a una solución rápida que no alcanzó la realidad de lo compuesto por Halffter.

Podría decirse que la muestra resultó bastante significativa y reflejaba el espíritu que Antonio Gades dejó patente en el texto del primer programa del Ballet Nacional Español: *“Hemos querido, y eso nos proponemos, rescatar las obras de arte de nuestros más genuinos creadores, y con ellos y entre todos componer un extenso repertorio que, aún considerándosele como clásico, dé al Ballet Nacional Español la categoría que tiene nuestro arte y eleve a rango universal las particularidades de nuestra danza”.*

Pero pequeñas fisuras hicieron que no se consiguiera la redondez que, en un espectáculo de estas características y de una gran compañía como es el Ballet Nacional de España, cabría esperar. Algunas piezas se ejecutaban con música grabada, otras con orquesta en directo, decorados que no son tal, sino proyecciones,... Y principalmente las ausencias, no estuvieron todos los que son, ni son todos los que estuvieron.

Aún así y pese a todo, debe ser motivo de alegría que nuestra compañía nacional goce de buena salud y podemos sentirnos orgullosos de poder contar con una agrupación como esta para interpretar el patrimonio dancístico tan rico que poseemos. Yo ya me enorgullezco doblemente, como amante de la danza y por haber tenido la fortuna de formar parte de sus filas. Muchas Felicidades y que cumplas muchos más.

**Opinión basada en la actuación que el Ballet Nacional de España realizó en el teatro de la Zarzuela de Madrid, el 18 de septiembre de 2009.**

## APRENDER BAILANDO

Por MÓNICA ROMERO ACOSTA

Profesora del Conservatorio Superior de Danza de Málaga

Los estudios Superiores de Danza, recientemente incorporados al sistema educativo de Andalucía ofertan la especialidad de Pedagogía para la formación de los futuros profesores de danza.

Han surgido muchas dudas sobre cómo llevar esto a cabo, planteándose una doble perspectiva: por un lado, los alumnos del Conservatorio Superior deberían recibir amplios contenidos teóricos en las distintas materias; por otro lado, se plantea la necesidad de formar a los alumnos desde la práctica, es decir, bailando.

En los últimos años ha surgido en Ciencias de la Educación una corriente que defiende el método de enseñanza “Aprender haciendo”, el cual defiende que nadie es experto en algo que no haya aprendido haciéndolo una y otra vez.

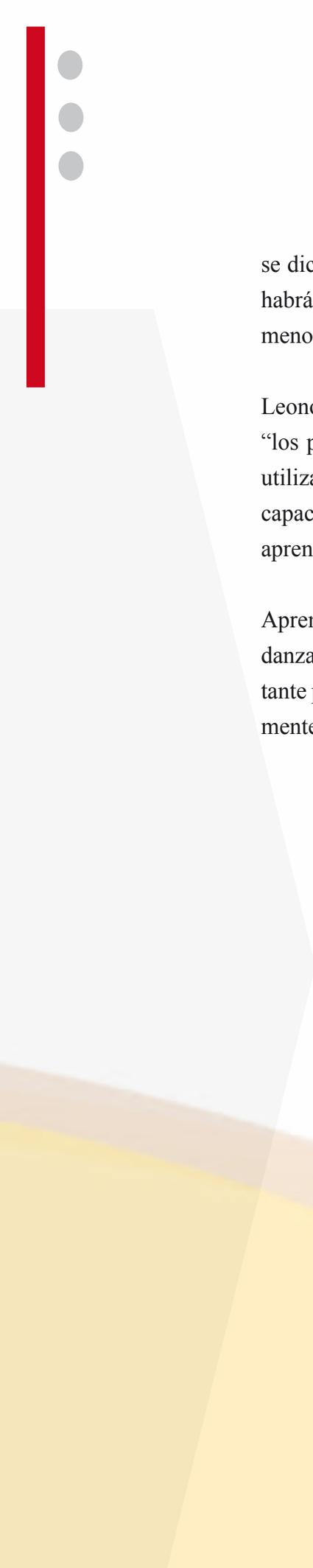
Rogert F. Shank, prestigioso especialista en Ciencias del Aprendizaje y defensor de “learning by doing”, afirma que se aprende con la práctica. Hay que hacer personalmente con la práctica lo que quieres adquirir o no se aprende, ya que el hecho de enseñar no garantiza que el alumno aprenda. Aristóteles ya afirmó que sólo aprendemos las cosas mientras las hacemos, y Einsteins ratificó esta idea siglos después, al proclamar que la fuente de conocimiento es la experiencia.

“Aprender haciendo” en Danza, no es nada nuevo, es como siempre se ha aprendido, y hasta ahora ha demostrado ser el método más eficaz utilizado por los grandes maestros para formar bailarines, pero...¿para formar a maestros de danza es necesario utilizar el método “aprender-haciendo”, o por el contrario bastaría con la adquisición de conocimientos teóricos de diversa índole y la comprensión y reflexión sobre la danza?

Personalmente tengo una hipótesis: “Lo que uno ha visto tiende a reproducirlo, lo que uno hace, terminan reproduciéndolo otros”.

Si partimos de esta premisa entenderemos la importancia que tiene una buena formación técnica y artística en Danza, no sólo para el ejercicio profesional de bailarín, sino también como maestro en esta disciplina, pues los alumnos reproducirán nuestros errores. En Pedagogía de la Danza se debería educar a los alumnos para que sepan hacer bien el trabajo que desempeñarán en un futuro, que es enseñar DANZA.

Seguramente no han sido pocas las veces que hemos escuchado que no hace falta bailar bien para ser un buen profesor. Si pensamos por un momento en aprender Inglés, estaremos todos de acuerdo que un profesor con un nivel bajo en cuanto a pronunciación podrá enseñar bien gramática, pero sus alumnos nunca hablarán bien, ya que si él no domina el cómo



se dice, no podrá mostrarles verbalmente la pronunciación, y aunque podría ponerles audio para paliar esa carencia, no habrá interacción entre el audio y el alumno como la habría a través de la conversación, por lo que el aprendizaje será en menor grado, esto se podría trasladar a la enseñanza de la Danza.

Leonor Quintana, autora del artículo “Los buenos profesores” publicado en el Suplemento Ocasional, señala: “los profesores extraordinarios, sin excepción, conocen su materia extremadamente bien, pero no son meros eruditos, utilizan su conocimiento para ir al fondo de los asuntos, a los principios fundamentales y a los conceptos básicos; son capaces de simplificar lo complejo de manera que motivan el aprendizaje. Tienen además una comprensión intuitiva del aprendizaje humano”.

Aprender a aprender, aprender a desaprender y aprender a reaprender, serían acciones fundamentales que el maestro de danza debería adquirir. La primera acción es necesaria, ya que nunca se termina de aprender todo, la segunda es importante porque se debe tener capacidad de análisis y humildad para admitir errores y eliminarlos de nuestra técnica y nuestra mente, y por último, la tercera sólo se daría si están las otras dos, siendo esta la más difícil de todas las anteriores.

“Dime algo y lo olvidaré,  
enséñame algo y lo recordaré, pero  
hazme partícipe de algo y lo aprenderé”

**Proverbio chino**

## **EL GRAN VASLAV NIJINSKY**

Por MARINA BARRIENTOS BÁEZ

Titulada en danza contemporánea y danza clásica.

Profesora de danza contemporánea en el Conservatorio Superior de Danza de Málaga

Nijinsky, toda una leyenda de la danza, ha sido definido como: “Un virtuoso bailarín dotado de una admirable plástica corporal, no igualada por nadie”; “El primer genio masculino de la danza”; “Un bailarín como no se había visto nunca”; “Una auténtica estrella”; “Uno de los más versátiles bailarines del momento, y quizá de la historia”; “Un dios de la danza: no sólo ya por su técnica prodigiosa, sino también por el elemento enigmático y especial de su personalidad que lo hacía diferente y atraía poderosamente.”

Nijinsky nació en Kiev el 28 de febrero de 1890. Hijo de unos bailarines polacos propietarios de una compañía de danza. Su madre, Eleanora Bareda, era hija de un acaudalado terrateniente que se suicidó al perder su fortuna en el juego.

En 1902, Nijinsky es admitido en la Escuela Imperial de Danza donde residió como interno.

En 1906, su profesor Oboukhov dijo que no tenía nada más que enseñarle, pues ya el alumno superaba a los maestros.

Se graduó en 1907, con el ballet *La Source* junto a la bailarina Julia Sedova, al que siguieron *Eunice* (1907), *Le Pavillon d'Armide* (1907) y *Noches Egipcias* (1908) de Mijail Fokine.

Con 17 años pasa a formar parte del Teatro Marinsky. Dominaba la técnica del ballet, pero sentía que no bastaba emplearla para traducir la música en danza, sino que ésta debía ser el elemento dominante. Su desarrollo, como bailarín, coincidió con una época de evolución en el ballet.

Durante el invierno de 1908, Nijinsky conoció al hombre que había de tener más influencia en su vida: Diaghilev, de quien llegaría a decir: “Tenía 19 años cuando lo conocí. Lo amaba sinceramente y cuando me decía que el amor de las mujeres era una cosa horrenda, le creía. Si no le hubiera creído no habría podido hacer lo que hice.”

Diaghilev fue el creador de la Compañía de los Ballets Rusos que alteró profundamente la faz y el destino de la Danza en Europa occidental. Diaghilev era hijo de un general del ejército imperial y de niño vivió rodeado de una aristocracia militar, pero este ambiente estaba contrarrestado por la presencia de su madrastra, Elena Panaeva, mujer culta amante de la música, que supo encender en él una pasión irrefrenable por el arte, del que llegaría a convertirse en un experto conocedor.

En 1909, Diaghilev contrata a Nijinsky para la presentación de su compañía, en calidad de bailarín principal y coreógrafo,

poniendo en escena nuevos papeles en ballets de Fokine, entre ellos: *Les Sylphides* (1909), *Schéhézade* (1910), *Le Spectre de la Rose* (1911), *Narcisse* (1911), *Petrouchka* (1911), *El Lago de los Cisnes* (1911), *Le Dieu Blue* (1912) y *Daphnis et Chloë*, la mayoría bailados junto a Tamara Karsavina y Anna Paulova.

Cuando se levantó el telón en París en 1909, aquella primera noche se inició con una nueva versión de *El Pabellón de Armida*, y el punto culminante llegó con el paso a tres de Nijinsky (el Esclavo Favorito), Karsavina y Alexandra Baldina (la Confidente de Armida). El público observaba atónito las evoluciones de estos increíbles artistas. Cuando llegó la variación de Nijinsky, se levantó un murmullo en la sala que casi lo asustó. Cuando hubo ejecutado sus pirouettes, sus increíbles saltos y sus reverencias combinadas con cabrioles, los asistentes estallaron en estruendosos aplausos: jamás habían visto nada semejante.

En 1911 fue expulsado del Teatro Marinsky. La causa fue el escándalo que provocó interpretando el Príncipe de *Giselle*. En lugar de ponerse los anticuados calzoncillos tradicionales de Albrecht, Nijinsky quiso bailar con el traje que Benios le había diseñado especialmente, unas mallas blancas ajustadísimas, e hizo caso omiso de las advertencias del regidor del teatro, que sabía lo que iba a pasar. Efectivamente, ni siquiera el arte de Nijinsky consiguió evitar que se le tachara de indecente. Fue tal la tormenta que se desató, que desde entonces y por negarse además a disculparse oficialmente, las puertas de los Teatros Imperiales se le cerraron. Diaghilev, lejos de entristecerse, aprovechó la expulsión para tenerlo ya en plan fijo. Aquel año de 1911 nacieron los Ballets Rusos como compañía permanente. No sospechaba Nijinsky cuando salió de Rusia en la primavera de 1911 que nunca más volvería a su patria.

El 29 de mayo de 1912, Nijinsky surgió como coreógrafo dentro de la compañía de Diaghilev, lo que le permitió aplicar sus ideas revolucionarias. Su primer “ballet” fue *La siesta de un Fauno* (Debussy) en el Teatro Châtelet: La interpretación de Nijinsky causó un gran escándalo en un París muy puritano de aquella época. El tema era el despertar de los instintos sexuales, sus emociones y la reacción que este hecho común a todos producía. El argumento, trasladado a la Grecia arcaica, quedó así: En una calurosa tarde de verano un fauno reposa sobre un peñasco, toca la flauta y come uvas. Aparecen siete ninfas, que se acercan a un estanque y el fauno las observa maravillado. Las ninfas quedan al principio sorprendidas, pero cuando el fauno se lanza sobre ellas huyen asustadas, excepto una, que acepta su galanteo. Cuando el fauno trata de retenerla, la ninfa se aleja, dejando caer el chal de seda que llevaba puesto. Al quedarse solo el fauno, coge el chal, lo acaricia imaginando que es la ninfa y se abandona sobre la seda como en un acto de amor; el gesto era sexualmente explícito y el vestuario diseñado por Bakst subrayaba la impresión de auténtico desnudo, a lo que en aquellos momentos no se estaba habituado. El traje del fauno era una malla color carne ajustadísima pintada con unas manchas que realzaban el efecto deseado. El público, a pesar de las protestas que se oyeron en la sala, aplaudió frenéticamente. No obstante, Diaghilev hizo cambiar a Nijinsky aquél último movimiento y quedó establecido que el ballet terminara con el fauno quedándose dormido sobre el chal.

Después vendrían *Jeux* (Debussy, 1913), y *Le Sacre du Printemps* (Stravinsky, 1913), en esta última asistido por Marie Rambert. En aquel mismo año, en París, Roma y Londres, representaron por primera vez: *Petrouchka*, de Stravinski, del que Nijinsky hacía su mejor creación, y *El espectro de la rosa*, el de su famoso salto en que atravesaba como en un vuelo todo el espacio desde los bastidores hasta el centro de la escena.

Tras su matrimonio con la bailarina polaca Romola Pulszky en Buenos Aires, el 10 de septiembre de 1913, Nijinsky fue despedido de los Ballets Rusos por el propio Diaghilev; entonces Nijinsky decide formar una pequeña compañía con unas diez mujeres y sólo dos hombres, él y el marido de su hermana, y aceptó un contrato con el Theatre de Londres, aunque a disgusto, pues era un teatro de variedades. Allí las contrariedades se sucedieron. Nijinsky era presa de una gran tensión nerviosa y sufrió ataques de histeria. Finalmente cayó gravemente enfermo y el contrato fue rescindido. La temporada había durado sólo dos semanas. Se retiraron a Semmering, cerca de Viena, para esperar el nacimiento de su hija, a la que llamaron Kyra.

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial (1914), la familia Nijinsky se hallaba en Budapest. Nijinsky fue retenido como prisionero de guerra en la casa de su suegra, que le era hostil. Como ciudadano ruso que era fue internado en Hungría, siendo Diaghilev quien logró liberarlo gracias a la intervención de Alfonso XIII y su Oficina pro cautivos, dando después una gira por los Estados Unidos en 1916.

Diaghilev obtuvo un contrato para una gira por los Estados Unidos, pero a condición de que actuara Nijinsky. En la primavera de 1915, Nijinsky, Rómola y Kyra llegaron a Nueva York donde se bailó *Petrouchka* y *El espectro de la Rosa*. Los bailarines de la compañía notaron a Nijinsky extrañamente nervioso y suspicaz.

La gira por todas las principales ciudades de los Estados Unidos que siguió a la temporada de Nueva York, fue un desastre. Nijinsky mostraba manía persecutoria y los bailarines empezaron a temerle. En 1917 la compañía regresó a Europa. Los esposos se establecieron en Saint Moritz, Suiza. Allí la mente de Nijinsky empezó a ofuscarse. Se apoderó de él un extraño fervor religioso y olvidaba gradualmente su arte de la Danza. En ciertos momentos volvía a ser el danzarín genial. Una vez empezó a componer un cuadro de la vida sexual. En otra ocasión ofreció dar un recital de danza para sus amistades en el salón de un hotel de Saint Moritz. Cuando llegó la hora del recital, se sentó en medio de la sala atestada de gente y se quedó mirando con fijeza al público durante un largo rato. Por fin se levantó, extendió en el suelo unas piezas de terciopelo blanco y negro, formando una cruz y, de pie, con los brazos abiertos dijo: “Ahora os bailaré la guerra: sus sufrimientos, sus destrucciones, sus muertes.” Y bailó. Sus ademanes eran trágicos, de una grandiosidad épica. Y bailaba, bailaba, girando vertiginosamente en el espacio. Era aterrador y fascinante el último baile del genio antes de perderse definitivamente en la locura. En ese estado mental aún viviría 32 años más, de 1918 a 1950, parte en el sanatorio de Kreuzingen, Suiza, parte junto a su esposa, Rómola, enteramente dedicada a él, cuidándolo, trabajando para él; durante aquellos años escribió la biografía más completa, más sincera y más amorosa del gran danzarín que fue Nijinsky.

Nijinsky murió en una clínica de Londres, el 8 de abril de 1950, a la edad de 60 años. Fue enterrado en Londres hasta

que en 1953 su cuerpo fue trasladado al cementerio de Montmartre, en París.

#### **CURIOSIDADES:**

- Estando Nijinsky de vacaciones en Venecia Isadora Duncan intentó persuadir al bailarín para que le diera un hijo, pero éste declinó la invitación.
- Estando Nijinsky en París interpretó Arlequín y cosecharía con él uno de sus mayores triunfos.
- Por mucho tiempo Sheherazade fue el espectáculo símbolo de los Ballets Rusos; su influencia fue tremenda y las imitaciones surgían continuamente.
- Nijinsky se ofreció para bailar el papel de Pájaro de Fuego incluso sobre las puntas, pero a Diaghilev no le pareció bien la idea.
- Montecarlo fue la ciudad donde Diaghilev estrenó un 19 de abril de 1911 *El Espectro de la Rosa*, uno de los números legendarios de los Ballets Rusos, llamados ahora “de Serge de Diaghilev”.
- *El Espectro de la Rosa* era un paso a dos concebido por Fokine para Karsavina y Nijinsky. La interpretación de Nijinsky, según sus propias palabras, fue: “Yo quería expresar en mi danza la belleza, la pureza del amor... por encima de todo, el amor en el sentido divino... El arte, el amor, la naturaleza, no son más que una parte infinitesimal del Señor. Quise captar esto para comunicárselo al público; si el público se daba cuenta, quiere decir que logré reflejar en mí lo divino”. La hazaña de Nijinsky entrando y saliendo por la ventana al principio y final del paso a dos, elevándose con un salto prodigioso insuperable, es sobradamente conocida, pero la importancia de su interpretación no estaba en el salto, sino en la pureza de sentimiento que indudablemente consiguió. La contribución de Fokine fue asimismo fundamental. Era un paso a dos romántico, sí, pero el bailarín utilizaba todo el cuerpo para su expresión, sin poses establecidas; el cuerpo entero vibraba en la danza, innovadora y respetuosa con las tradiciones, tal como Fokine estableció.
- La mímica excepcional de Nijinsky se ganó los elogios de Stravinsky, que escribió: “La perfección con la que encarnaba a el personaje de *Petrouchka*, (encarnación del espíritu que fluctúa entre los cuerpos del varón y la mujer) era más sorprendente que la parte puramente de saltos. La técnica era en lo que corrientemente destacaba, pero esta vez estaba completamente dominada por el juego dramático, la musicalidad y el gesto.”
- En 1913 Diaghilev decidió hacer una gira por América del Sur, pero no fue con la compañía porque tenía el presentimiento de que iba a morir en un naufragio. La que sí cogió el barco fue la recién contratada bailarina húngara Rómola de Pulzsky, quien tras un breve idilio a bordo se convirtió, ante la estupefacción de todos, en la esposa de Nijinsky, con el que se casó en Buenos Aires. Marie Rambert derramó abundantes lágrimas al anunciarse la rápida boda: Se había enamorado perdidamente del gran bailarín. Diaghilev medio enloqueció al enterarse, no tanto por haber perdido un amor (pues le gustaba ir cambiando de pareja, buscando chicos más jóvenes), sino porque Nijinsky había tomado una decisión importante sin consultarle y por iniciativa propia, dejándolo impotente ante el hecho consumado. Diaghilev rompió con Nijinsky no renovándole el contrato. La consigna de Diaghilev era: “No hay nadie irremplazable”.

- *El pájaro de fuego* (1910), *Petrouchka* (1911), *La consagración de la primavera* (1913), *Pulcinella* (1920), *El canto del ruiseñor* (1920), *Renard* (1922), *Las bodas* (1923) e *Historia del soldado* (1924), fueron obras decisivas en la música de nuestro siglo, sobre todo la tercera, pues lograron impactar hasta el escándalo por su apelación al primitivismo, refinadamente tratado con salvajes alardes de ritmos y tonalidades superpuestos. Estas obras dieron paso al Nijinsky coreógrafo. Quedó atrás el ballet de hadas y ninfas y pasó a primer plano el cuerpo vivo, sexuado y contorsionado. En él encontramos la utilización de unas posturas que se acercan más a las posiciones “modernas” de Duncan, que a las del ballet tradicional, pero no veremos el sentimiento de libertad total que anima la expresión corporal de Isadora Duncan.
- En *Daphnis et Chloé*, de Ravel (1912), parecía estar escapando de un friso clásico.
- En *Jeux*, de Debussy, debía representar a un agraciado tenista que enamoraba a dos compañeros, pero el temor a un nuevo escándalo hizo alterar el sexo de los personajes.
- Serge Diaghilev hizo que sus bailarines tomaran clases del método Dalcroze, y Nijinsky aplicará ese método sobre todo desde 1913, en la citada coreografía de *Jeux*.
- El 5 de Noviembre de 1980 se estrenó en Madrid la película: “Nijinsky, una historia verídica”. Entre otras piezas, se escenifican: *El espectro de la Rosa*, *Scheherezade*, *Petrouchka*, *La siesta del Fauno*, *Juegos*, y *La consagración de la Primavera*.

## A MODO DE CONCLUSIÓN:

Nijinsky, fue un bailarín excepcional, magnífico, un artista maravilloso que puso su gracia, su virtuosismo y su inteligencia al servicio de la danza. Gracias a su dominio de las tablas daba la impresión de una elevada estatura que en realidad no poseía, en su caso podríamos citar a los también extraordinarios Babillé y Nureyev.

Nijinsky fue pionero en combinar posturas que se acercan más a la Danza Moderna ejemplo: contorsiones con otras propias de la técnica académica. Su desarrollo como bailarín, coincidió con una época de evolución en el ballet.

Fue Serge Diaghilev un ruso que no fue compositor, bailarín, coreógrafo ni diseñador, sino un líder y hombre de empresa, y de un gusto sin apenas parangón en su tiempo quien catapultó a Nijinsky al estrellato, no sólo como bailarín sino también como coreógrafo, además de convertir en estrellas a Mijail Fokine, Tamara Karsavina y Ana Paulova.

Nijinsky estaba dotado de una enorme fuerza de voluntad y un innegable genio, además de ser un hombre que no se amilanaba ante las dificultades, aunque esto no impidió que se perdiera definitivamente en la locura, siendo ingresado en diferentes sanatorios desde 1918 a 1950, año de su fallecimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baril, J. (1987), *La danza moderna*, Barcelona: Editorial Paidós.
- Carmen, Paris. & Javier, Bayo. (1997), *Diccionario Biográfico de la Danza*, Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- F, Reyna. (1985), *Historia del ballet*, Madrid: Ediciones Daimon.
- Haskell, A. (1973) *¿Qué es el ballet?*, La Habana: Instituto cubano del libro.
- Juján, N. (1989), *Diaghilev y sus ballets rusos*, Historia y Vida, Extra 53.
- Markessinis, A. (1995) *Historia de la danza desde sus orígenes*, Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Matamoro, B. (1998) *El ballet*, Madrid: Editorial Acento
- Salazar, A. (2003), *La danza y el ballet*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Wikipedia.

- **VASLAV NIJINSKY.**
- **Cuadro de Jacques Emile Blanche**
- **Libro: Historia del Ballet.**
- **Autor: F. Reyna.**
- **Ediciones Daimon**
- **Barcelona**
- **1985**
- **Página-103**



# LES SYLPHIDES, EL BALLETO QUE NUNCA ESCRIBIÓ CHOPIN

Por CARMEN GARCÍA JARA

Profesora Conservatorio Superior de Danza de Málaga

*Les Sylphides*, el ballet creado por Mikhail Fokine hace cien años, supuso un paso de gigante en la historia del ballet. Las importantísimas innovaciones estéticas, coreográficas y musicales de esta obra en apariencia “clásica” cambiaron el rumbo de la danza para siempre. Serán las “cuestiones musicales”, sobre las que centraremos nuestra atención.

## 1. LAS NUEVAS APORTACIONES DE *LES SYLPHIDES*

La creación de M. Fokine, *Les Sylphides*, sobre música de Chopin fue estrenada por los Ballets Rusos de Diaghilev en el Teatro de Chatelet el 2 de Junio de 1909. En estos cien años se ha convertido en uno de los ballets más representados por todo el mundo. Pero debemos recordar que la obra del joven coreógrafo, de forma ciertamente sutil en algunos casos, supuso la incorporación de importantísimos cambios para el mundo de la danza:

1) Por primera vez en la historia es utilizada música no compuesta para ser bailada. Chopin (1810-1849) jamás escribió ningún ballet, ¿qué pensaría si pudiese escuchar la transformación de su piano en una obra orquestal? Sobre todo él, que fue un más que discreto orquestador y que su música, a excepción de unas cuantas obras, está exclusivamente dedicada al piano. Por otra parte, ¿qué sería de la danza contemporánea sin este recurso? La mayoría de las compañías, hoy en día, utilizan músicas no escritas con tal fin, realmente son pocas las que se pueden permitir el encargo de una creación musical original para una coreografía. Aunque hay que agradecer a Fokine, que con este gran paso, puso a disposición de la danza toda la literatura musical clásica. Él mismo, coreografió poco después *Carnaval*, sobre música de Schumann, pero podríamos citar tantas y tantas piezas: *The Concert* de Jerome Robbins (sobre música de Chopin), *La dama de las camelias* de J. Neumeier (Chopin), *Concierto Barroco* de Balanchine (Bach), etc.

2) *Les Sylphides* es un ballet que abandona las convenciones hasta entonces en práctica y no cuenta una historia. Se trata al igual que el *Grand pas de Quatre* de Jules Perrot (una de sus fuentes de inspiración), un ballet sin argumento. Se inaugura una nueva estética que traería nuevos juicios artísticos: la coreografía como primer elemento a la hora de valorar una obra. De alguna forma, el triunfo de Fokine con esta pieza estuvo en conseguir la máxima proclamada por Théophile Gautier: “El elemento más importante en un ballet es la danza”. (Abad, 2008:134)

3) Esta obra también iba ser innovadora en la decidida ruptura de la distribución espacial, así como en materia de jerarquía en la distribución de papeles. Coreografiada para un cuerpo de ballet de bailarinas, más tres solistas femeninas y un solista masculino, esta “evocación romántica” ponía en entredicho claramente la jerarquía imperial de la época, al

ser creada, en palabras del propio Fokine, “para veinticuatro solistas”. También abandona las convenciones al crear una obra de un solo acto, y no en tres o cuatro como era habitual, estableciendo una nueva concepción de ballets cortos, de media hora de duración.

4) *Les Sylphides* fue la primera colaboración de Stravinsky con los Ballets Rusos de Diaghilev y la primera vez que su nombre y su música se escucharon fuera de Rusia. Stravinsky en esos momentos era un auténtico desconocido que acaba de estrenar su obra, *Scherzo fantastique*. Esta pieza despertó el interés de Diaghilev (ávido de encontrar nuevos talentos) y decidió confiarle la orquestación de dos piezas de la suite de Chopin que se representarían en el estreno de *Les Sylphides* en París. De alguna forma, este pequeño encargo, le dio la oportunidad de crear, tan sólo un año después, *El pájaro de fuego*, lo que supondría el lanzamiento mundial de la carrera del joven Stravinsky. Seguirían *Petruska*, *La consagración de la primavera*, *Pulcinella*, etc.

## 2. REVISIÓN HISTÓRICA: *CHOPINIANA* Y *LES SYLPHIDES*

### ***Chopiniana* de A. Glazunov (1893)**

La primera *Chopiniana* no es un ballet sino una obra musical, *Suite para Grand Orquesta*, op. 46, firmada por Glazunov sobre música de Chopin.

Glazunov (1865-1936), uno de los máximos exponentes de la escuela nacional rusa de composición fundada por Glinka y cercano a la estética del llamado Grupo de los Cinco, desde niño había sido un ferviente admirador de la música de Chopin. En 1893 orquestó varias piezas de piano del compositor polaco y en el mismo año, el 18 de diciembre de 1893 en St. Petersburgo fueron estrenadas con el título de *Chopiniana* y bajo la batuta de otro gran maestro ruso Nikolai Rimsky-Korsakov.

Las cuatro piezas que contenía esta suite eran:

- Polonesa Op. 40 n° 1 en La Mayor.
- Nocturno Op. 15 n° 1 en Fa Mayor
- Mazurka Op. 50 n° 3 en Re menor
- Tarantella Op. 43 en La Mayor

### ***Chopiniana* de M. Fokine (1907)**

Las motivaciones musicales que llevaron a Fokine a crear su primera *Chopiniana* fueron al menos dos: por una parte la existencia de la obra de Glazunov, y por otra, la que tuvo un papel determinante, el encuentro con la danza de Isadora Duncan. En 1905 Fokine tuvo la oportunidad de asistir a un recital de la Duncan en St. Petersburgo. Según Verwer (1965) citado por Bauer (1971:11) *el empleo que ésta hacía de la música de Gluck, Mozart, Beethoven y Schubert fue considerado como un hecho revolucionario porque ninguna de las obras de estos compositores había sido concebida*

*previamente para ser bailada.* Sin duda este acontecimiento y esta nueva aplicación de la música tuvo que fascinar al coreógrafo que creó el primer ballet en la historia con esta misma premisa musical.

Así fue como Fokine decidió transformar la obra musical de Glazunov en un ballet, hecho que el compositor aceptó, y a petición del joven coreógrafo incorporó una pieza más, el archiconocido vals (paso a dos) Op.64 nº 2 en Do sostenido menor, pero transportándolo un semitono más alto, (Re menor) e integrando en la pieza una introducción de violonchelo, exactamente cuatro compases, que pertenecen al estudio en Do sostenido menor Op. 25 nº 7 de Chopin.

The image shows two parts of a musical score. On the left is the cover of the score, titled "Chopiniana (Les Sylphides) Opus 46" by Frédéric Chopin, arranged by Alexander Glazunov. The cover is green with white text and a large white "mp" logo. On the right is a page of the orchestral score for "IV. Walzer" by Frédéric Chopin (1810-1849) op. 64 Nr. 2, instrumented by Alexander Glazunov (1865-1936). The score is for a full orchestra and includes parts for Flauti, Flauto piccolo, 2 Oboi, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti, 4 Corni in F (I, II, III, IV), Timpani, Triangolo, Arpa, Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The score includes dynamic markings such as *p*, *con sord.*, *p dolce*, *espr.*, and *dis.*

El ballet *Chopiniana* fue estrenado en de Febrero de 1907 en el Teatro Maryinsky de St. Petersburgo con Anna Paulova, Tamara Karsaniva y Anatole Oboukhoff en los papeles principales y Alexander Benois, la escenografía. Esta versión incluía las siguientes piezas:

- Polonesa Op.40 n° 1 en La Mayor.
- Nocturno Op. 15 n° 1 en Fa Mayor
- Mazurka Op. 50 n° 3 en Re menor
- Waltz Op.64 en C sostenido menor
- Tarantella Op. 43 en La Mayor

A diferencia de *Reverié Romantique* o *Les Sylphides*, (las dos versiones posteriores) Fokine había creado un argumento diferente para cada número:

La polonesa nos adentra en un salón de baile donde el cuerpo del ballet luce vistosos trajes polacos. La acción que acompaña al siguiente número, el Nocturno en Fa Mayor, refleja la atormentada estancia de Chopin en la isla de Mallorca, donde pasa un invierno en el monasterio de Valldemossa junto a la escritora George Sand. En la mazurka, sitúa la acción en un pueblo polaco donde se va a celebrar una boda, en ésta, se va a unir en matrimonio a una joven y bella chica con un hombre al que no ama y es mucho mayor que ella. El vals, paso dos, según Fokine, quiere demostrar “lo que la singular belleza del ballet clásico representa para él” (Fokine, V 1961). La pieza final, (una tarantela) contrasta con la expresión melancólica del vals, constituye una pieza llena de vida y temperamento, marcada por el carácter folklórico de una danza napolitana.

#### ***Reverié Romantique: Ballet sur la musique de Chopin o Chopiniana (1908)***

Un año después Fokine decidió revisar *Chopiniana*, modificó por completo el concepto y la estructura del ballet tomando como punto de partida el paso a dos, Vals Op. 64. Cambió todas las piezas musicales a excepción del vals citado y la polonesa, pero además añadió algunas más. En ese momento, por tanto, sólo contaba con las dos piezas instrumentadas por Glazunov y se encargó la orquestación de las piezas restantes a Maurice Keller, (Moritz Köhler, su nombre real de origen alemán) el repetidor y director musical del teatro en ese momento. Esta versión era un proyecto totalmente nuevo, Fokine lo despojó del colorido folklórico de la primera versión y creó un ballet sin argumento, tan sólo una ensoñación romántica, un joven danza con un grupo de sílfides. El estreno fue el 21 de Marzo de 1908 en el Teatro Maryinsky de St. Petersburgo con Preobrajenska, Paulova, Karsavina y Nijinsky.

Hay realmente pocos datos sobre las piezas musicales de esta coreografía y los que hay son bastante confusos, (porque siempre se refieren a la versión posterior de París) pero las producciones del Este se enorgullecen de haber mantenido la versión que Fokine creó antes de salir de Rusia. Y si esto es cierto, sería la siguiente:

	<i>Orquestación</i>
• Polonesa Op. 40, nº 1 en La Mayor	A. Glazunov (Introducción musical)
• Nocturno Op. 32, nº 2 en La b Mayor	M. Keller
• Vals Op. 70, nº 1 en Sol b Mayor	M. Keller
• <b>Mazurca Op. 33, nº 3 en Re Mayor</b>	M. Keller (Variación chico)
• Preludio Op. 28, nº 7 en La Mayor	M. Keller
• Mazurca Op. 33, nº 2 en Do Mayor	M. Keller
• Vals Op. 64, nº 2 en e Do# menor	A. Glazunov
• Gran Vals Op. 18, nº 1 en Mi b Mayor	M. Keller

Esta versión la podemos encontrar en la grabación hecha para televisión en 1958 por el Kirov Maryinsky Ballet y puede que fuese la recreación original con la que se celebraba el cincuentenario de la coreografía. Pero en la actualidad, aunque las piezas son las mismas, el orden utilizado por esta misma compañía es otro, las dos mazurcas se interpretan sucesivamente (primero la del chico) y a continuación el preludio.

### ***Les Sylphides (1909)***

Esta sería la tercera versión que Fokine realizaría con las piezas de Chopin. Conceptualmente similar a la interpretación de 1908, fue creada para ser incluida en la primera temporada de los Ballets Rusos en París. Diaghilev, en contra del deseo del coreógrafo, cambió el título de *Chopiniana* por *Les Sylphides*, queriendo aprovechar el éxito que había tenido otro ballet, *La Sylfide*. Para esta ocasión transformó la escenografía, que de nuevo realizó A. Benois, situando la acción entre las ruinas de un monasterio. También decidió utilizar una nueva orquestación (descontento con el trabajo realizado por Maurice Keller), aunque quizá este hecho estuvo basado más en una actitud comercial que objetiva, ya que la empresa de los Ballets Rusos no se proponía solamente mostrar en Occidente la modernidad de coreógrafos eslavos si no que la idea de su creador, Serguei Diaghilev, era exhibir todo el potencial artístico ruso en Occidente. Es así como entran en el proyecto cinco nuevos compositores: Anatoly Lyadov, Sergei Taneyev, Nikolai Tcherepnin, Nicolai Sokolov e Igor Stravinsky. (Walsh, 2002:123)

El estreno tuvo lugar en el Teatro Chatelet de París el 2 de Junio de 1909 con Paulova, Karsavina, Baldina y Nijinsky. Aparecía en la escena parisina el primer ballet abstracto de la historia, se inauguraba una etapa que iba a modificar muchos de los conceptos estéticos establecidos hasta el momento (y todo ello disfrazado del más puro estilo clásico-romántico.

*Fokine based his choreography on the principles of the classical dance idiom. He insisted that strict academic principles were to prevail from the waist down, but from the waist up there had to be freedom for expression through the arms, head and upper body. They had to comply with the scope of movement envisioned by the Romantic choreographers and had to be, at the same time, in accord with the quality, phrasing and content*

of the music. Fokine always resented any reference to *Les Sylphides* as a “pure classical ballet,” for he had conceived it as a revolt against the confines of classical rigidity and tradition. (Bauer, 1971: 37-38)

La estructura musical fue la siguiente:

	Orquestación
• Polonesa Op. 40, n° 1 en La Mayor	A. Glazunov
• Nocturno Op. 32, n° 2 en La b Mayor	I. Stravinsky
• Vals Op. 70, n° 1 en Sol b Mayor *	Sokolov*, Liadov*
• Mazurca Op. 33, n° 2 en Re Mayor*	Taneyev*, Tcherepnin*
• <b>Mazurca Op. 67, n° 3 en Do Mayor *</b>	**
• Preludio Op. 28, n° 7 en La Mayor *	
• Vals Op. 64, n° 2 en e Do# menor	A. Glazunov
• Gran Vals Op. 18, n° 1 en Mi b Mayor	I. Stravinsky

\*\* (Es sustituida la variación del poeta, por otra nueva mazurca)

\*No se ha hallado ninguna fuente que verifique que pieza orquestó cada uno.

### Revisiones posteriores:

Después del estreno en París, la coreografía de Fokine siguió representándose de forma continua por todo el mundo. Durante décadas fue la obra más interpretada en los escenarios. Él y su mujer, Vera Fokina, bailaron en los papeles principales durante algunos años. Sería durante esta etapa en la que Fokine revisaría la variación del poeta. Parece ser que las dos mazurcas utilizadas en 1908 y 1909 compartieron protagonismo en el escenario y Fokine las utilizaba de forma alterna. Por tradición, en el mundo de la danza se refieren a ellas como “fast”, Op 33 n° 3, (la que actualmente escuchamos en la mayoría de compañías) y “slow”, la Op.67 n° 3. Aunque realmente en las orquestaciones ambas se interpretan con un tempo similar, bastante lento. Y en la edición Padereswki (basada en los manuscritos y ediciones originales de la obra de Chopin) figuran los tempos: “Semplice” ( Op. 33 n° 3) y “Allegretto” (Op. 67 n° 3).

Es sorprendente la falta de información acerca de esta variación, en la mayoría de programas de mano, artículos, libros y diccionarios, sólo se nombra la pieza estrenada en París. ¿Cuál fue la razón del coreógrafo para utilizar dos piezas musicales distintas si prácticamente no cambia el movimiento?.

En 1940 aparece la última producción de *Les Sylphides*, revisada por el propio Fokine. Se estrenó en la primera temporada del *American Ballet Theater*, del cual fue miembro fundador, con Karen Conrad, Nina Stroganova, Lucia Chase y William Dollar. Él supervisó los ensayos de la coreografía hasta su muerte, en 1942. En esta ocasión los arreglos orquestales fueron de Roy Douglas. Y la estructura musical fue la misma que en la presentación hecha en París, pero un nuevo cambio

aparece en la configuración de la suite, es eliminada la polonesa inicial y sustituida por el Preludio Op. 28 nº 7 en La Mayor. En este caso no afecta a la coreografía, sabemos que se trata de la pieza que sirve de “incipit” musical al ballet. Esta nueva concepción inicial dará mayor unidad al conjunto, ya que crea la sensación de una especie de “rondó” (forma musical basada en la repetición de un tema). Hazle Gertrude, en su libro *Music and Romance*, publicado en 1941, ya expone este argumento. Con lo que descarta la atribución de este cambio al New York City Ballet en 1972. Hoy en día podemos escuchar las dos introducciones, los ballets rusos han mantenido la polonesa original y el resto de producciones utiliza el prelude de dieciséis compases. Lo que sí hizo el *New York City Ballet*, es cambiar de nuevo el nombre a la coreografía, recuperando el original, *Chopiniana*.

En 1980 cuando Mikhail Baryshnikov se convierte en director del A.B.T. reemplaza otra vez el solo del poeta, por la versión que Fokine creó antes de abandonar Rusia. ¿A quién se encargó en esta ocasión la orquestación?

### 3. NOTAS SOBRE LAS ORQUESTACIONES:

La idea primigenia de este artículo era analizar las diferentes propuestas musicales que ofrecía este ballet y contrastar la adecuación musical de las piezas de piano a su versión orquestal. Este hecho ha resultado imposible, ya que hemos tenido que dedicar todo nuestro trabajo a investigar y organizar cuáles eran esas propuestas. No tenemos claro si se trata de una cuestión de carencia de fuentes fidedignas, de ausencia de rigurosidad musical o lo que puede ser todavía peor, simple desinterés. Lo cierto es que sobre esta coreografía podemos encontrar tal confusión de datos acerca de la orquestación y de las piezas que se interpretan, que por citar un ejemplo, no hemos encontrado dos fuentes que coincidan en los nombres y el número de compositores que formaron parte de la presentación mundial de *Les Sylphides* en París.

A pesar de toda esta desinformación generalizada, hemos logrado obtener cierta claridad en cuanto a las versiones más utilizadas:

La obra original de Glazunov está editada por M. P. Belaieff, pero está en desuso como orquestación para ballet, ya que *Chopiniana* de 1907 nunca se volvió a representar.

Los arreglos de 1908 de Maurice Keller, el “desheredado” de *Les Sylphides*, continúan interpretándose por las compañías del Este: Kirov, Bolshoi, Moldava, etc. A pesar de que su nombre, en ocasiones, se evapora como por arte de magia y se atribuye la orquestación en exclusiva a Glazunov (como ocurre con la grabación del Bolshoi Ballet *Les Sylphides* de 1984).

La orquestación de 1909 nunca se editó, así que nunca la podremos escuchar. Como curiosidad, el manuscrito original del Nocturno arreglado por Stravinsky salió a la venta en Sotheby’s en diciembre de 1992 y esto nos ha permitido constatar como el joven compositor de 26 años ya tenía adquirida una grandísima técnica orquestal. Aunque esto no fue suficiente para el crítico musical Camille Bellaigue que describió los arreglos de Taneyev, Liadov, Sokolov, Tcherpnin

y Stravinsky como “*unspeakably vile*” (indescriptiblemente infames).(Walsh, 2002)

Hubo otras muchas instrumentaciones que no superaron el paso del tiempo, pero la que encontramos hoy en día en casi todas las grabaciones británicas y americanas la realizó Roy Douglas. Parece ser que disgustado y horrorizado de los malísimos arreglos sobre la música de Chopin que había escuchado escribió: “I eventually created my own orchestration in 1936”. Como anécdota, por este trabajo recibió la cantidad de 10 libras, sin embargo, la versión fue publicada por Boosey and Hawkes y ha sido utilizada por las compañías de todo el mundo, hecho que sin duda le reportó miles y miles de libras.

Musicalmente el éxito de *Les Sylphides* fue considerable, pero según A. Benois ninguna de las orquestaciones supieron captar la esencia de las piezas originales de Chopin.

*Unfortunately, they were unable to capture the mood of Chopin's music that was inherent in the piano pieces. When these musicians set themselves to the task of orchestration, they stamped the score with their own style. It was much too modern and lacked the simplicity and airiness of the original piano pieces.*  
(Benois, 1941, p 203)

En efecto, compartimos esta afirmación, pero no creemos que el problema fuese de Glazunov, ni de Stravinsky, o Douglas, etc. Todos fueron grandes músicos y reconocidos orquestadores a los que se les hizo un encargo imposible: conseguir el sonido delicado e íntimo, característico de Chopin. Pero para esto se necesitaba un piano, no una orquesta.

#### **4. CONCLUSIONES:**

Existieron cuatro versiones “oficiales” del ballet creadas o revisadas por Fokine: 1907 St. Petersburgo; 1908, St. Petersburgo; 1909 París y 1940, New York. A excepción de la primera, el resto siguen estando vigentes. Por otra parte, son dos las orquestaciones que actualmente podemos escuchar: Glazunov-Keller (1908) y Roy Douglas (1936). Pero para nuestra decepción, debido a la escasez de fuentes fehacientes, han sido muchas las cuestiones musicales a las que no hemos podido dar respuesta. ¿Qué piezas orquestaron Tcherpin, Sokolov, Liadov y Taneyev? ¿Existieron otras versiones musicales diferentes entre 1909 y 1940? ¿Por qué Fokine decidió utilizar dos piezas musicales distintas para la variación del poeta si prácticamente no cambia el movimiento? ¿Fue de nuevo Roy Douglas el encargado de orquestar la mazurca op 33, nº 3 que utiliza el A.B.T?

**Versión estándar occidental:  
Roy Douglas/ Chopin**

Preludio Op. 28, nº 7 en La Mayor  
 Nocturno Op. 32, nº 2 en La b Mayor  
 Vals Op. 70, nº 1 en Sol b Mayor  
 Mazurca Op. 33, nº 2 en Re Mayor \*  
 Mazurca Op. 33, nº 3 en Do Mayor\*  
 Preludio Op. 28, nº 7 en La Mayor  
 Vals Op. 64, nº 2 en e Do# menor  
 Gran Vals Op. 18, nº 1 en Mi b Mayor

**Versión estándar ballets del Este  
Glazunov-Keller/ Chopin**

Polonesa Op. 40, nº 1 en La Mayor  
 Nocturno Op. 32, nº 2 en La b Mayor  
 Vals Op. 70, nº 1 en Sol b Mayor  
 Mazurca Op. 33, nº 3 en Do Mayor  
 Mazurca Op. 33, nº 2 en Do Mayor  
 Preludio Op. 28, nº 7 en La Mayor  
 Vals Op. 64, nº 2 en e Do# menor  
 Gran Vals Op. 18, nº 1 en Mi b Mayor

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad, A. (2008) *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza
- Anderson, J (1984) A.B.T. offers “ Les Sylphides”. (6 de Mayo) *New York Times*
- Bauer, E.L (1971)“ The Reformatory and Choreographic Contributions of Michel Fokine” Undergraduate Theses, Indianapolis: Butler University.
- Benois, A. (1941) *Reminiscences of the Russian Ballet*. London: Putnam
- Craft, R. (2007) *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza
- Gertrude, H. (1941/2005) *Music and Romance*. New Jersey: RCA Company
- Greskovic, R. (2005) *Ballet 101*. New Jersey: Limelight Editions
- Fokine, V. (1961) *Memoirs of a Ballet Master*. Boston: Costable
- Macaulay, A. (2008) Chopin in the Moonlight. (7 de Abril) *New York Times*
- Taruskin, R. (1991) *Stravinsky and de Russian traditions: a biography of the works*. Los Angeles: University of California
- Walsh, S. (2002) *Stravinsky: A creative spring, Rusia and France 1882-1934*. Los Angeles: University of California Press
- <http://www.abt.org>
- <http://www.musicweb-international.com>
- <http://www.nycb.com>
- <http://www.nytimes.com/1984/05/06/arts>

## **PASTORA IMPERIO, UNA BAILAORA DE RAZA, DE ARTE**

Por ANA ROSA PEROZO LIMONES

Licenciada en Pedagogía del baile flamenco y  
profesora del Conservatorio Superior de Danza de Málaga

Pastora Rojas Monje nace en Sevilla en 1885, hija de una de las más famosas bailaoras de la Edad de Oro del Flamenco, La Mejorana, y hermana del guitarrista Víctor Rojas. Desde muy pequeña se inició en el mundo del cante y del baile, a pesar de la oposición de su madre. Su nombre artístico le fue dado tras actuar por primera vez en el Salón Japonés en 1901 en Madrid con Mariquita “La Roteña” con el sobrenombre de Hermanas Imperio. Una pareja de niñas que despertaba los aplausos con su arte. Así nos lo cuenta López Moya:

*Este teatrillo se inauguró en la noche del 1 de Octubre año a que nos referimos, con una espléndida compañía internacional, en la que se destacaban artistas de tanto mérito como Arletzd'Is, Suzzane Nellson, Domedel y Fregolina. Pero el número que fue más aplaudido, de mayor éxito, lo constituían dos lindas e infantiles bailarinas españolas, Mariquita la Roteña y Pastora Rojas, la que principalmente entusiasmó por su arte delicioso y exquisita ingenuidad.*



Recorrió todos los salones de Madrid: el Teatro de la Zarzuela, Romea , Kursaal , Salón de Actualidades, Salón de Novedades, Salón de Variedades. Como muestra, citaremos la siguiente reseña periodística (*El liberal*, 20 de Noviembre de 1915) :

*El sábado debutó en Novedades La Bella Imperio, artista que cuenta con mucha simpatía entre nosotros. El público la acoge con el entusiasmo de siempre. La Bella Imperio baila con verdadero arte. En el Tango, por ejemplo, muy pocas resisten su competencia. Únase a esto que la Imperio es efectivamente bella y graciosa. Y se explicarán los aplausos que consigue sobre las tablas.*

También actuó en diferentes lugares de América y de Europa (debuta el 28 de Julio en París), pero su verdadera carrera artística se desarrolló en la capital de España.

Entre su repertorio de bailes destacaban los tangos, el garrotín y las soleares. No sólo se limitaba a bailar sino que también participó en algún que otro cuadro coreográfico como actriz: Las Criollas, Sangre Torera y Juerga Andaluza.

Fue una bailarina muy aclamada por escritores como López Moya y los hermanos Álvarez Quintero, entre otros. Un ejemplo de ello son estos versos:

*Tras las alegres vueltas de un paseo  
ostentación del garbo y la majeza  
la bella danza a dibujarse empieza  
con valiente y armónico braceo*

Y la única en aparecer en la prensa de la burguesía. Revistas como Nuevo Mundo (25 de junio de 1914) y Blanco y Negro la consideraban como una de las bailarinas más populares de este género.

En 1935 se estrena de nuevo el Amor Brujo en el Teatro Español de Madrid, pero esta vez interpretado por Antonia Mercé y Pastora Imperio. Y es a partir de aquí cuando Pastora decide abandonar los escenarios.

Pastora Imperio es considerada como una de las grandes renovadoras del baile flamenco, y no cabe duda, que entre sus aportaciones más notables cabe destacar el uso de la bata de cola como elemento indispensable en la interpretación del baile flamenco.

Pocas son las referencias visuales que se tienen al respecto, por ello hemos de remitirnos, al *Tratado de la bata de cola* de Matilde, que nos aclara que Pastora fue una de las pioneras en su utilización, aunque su madre la Mejorana, ya la utilizara en algún que otro Café de Cante. Así lo resalta Matilde Coral y Ángel Álvarez Caballero en dicho tratado:

*“Decíamos que Matilde vio por primera vez la bata de Cola a Pastora Imperio. La cola iba con ella, recuerda Matilde, ella no le daba una patada a la cola. Ella tenía el don de andar y la cola iba con ella, ella se paraba y la cola estaba en su sitio, ella se sentaba y la cola en su sitio, era algo especial. Fue ver a Pastora Imperio con bata de cola y quedar deslumbrada”.*

Con respecto a su personalidad como bailaora consideramos oportuno recoger una de las definiciones que de ella hace José Luis Navarro: “fue una mezcla de gracia, majeza, temperamento, empaque y majestad. Levantaba los brazos con elegancia, con lentitud, movía las manos con suavidad y delicadeza y sabía esculpir con su cuerpo figuras de una insólita belleza. De ahí que el autor Sebastián Gasch diga: la sola presencia de Pastora ya es un espectáculo”.



Y gracias a películas como **Gitana Cañí** (1917), **María de la O** (1939), **La Marquesona** (1939), **Canelita en rama** (1943), **El Amor brujo** (1949), **Estoy tan enamorada** (1954), **Pan, amor y... Andalucía** (1958), **Duelo en la cañada** (1959), el documental de Flamencos en los archivos de RTVE..., podemos apreciar el temple y la planta que en la cita anterior nos describe José Luis Navarro.

La esencia de su baile es un modelo a seguir, un baile que en la actualidad permanece vigente en las jóvenes intérpretes, que a través de la fusión de pasos, movimientos y actitudes plasman de forma plástica y armónica el ideal de estética que Pastora Imperio supo transmitir.

Es la representante por antonomasia de la Escuela Sevillana y su influencia ejercida sobre las generaciones posteriores de bailaoras sevillanas ha sido muy considerable. Se puede decir que la bailaora comenzó a sentar las primeras bases de esta Escuela.

El secreto de baile de Pastora Imperio no fue otro que su personalidad y una presencia en los escenarios que hasta el momento sólo se había apreciado en su madre, La Mejorana. Y no es que fuera una bailaora apoyada en la técnica, sino todo lo contrario, se caracterizaba por ser una bailaora de raza, de arte. Su baile de cintura para arriba fue el ejemplo a seguir por todas aquellas que la admiraban, desfilando por las tablas con la gracia y el empaque de su estética femenina.

La figura en Pastora Imperio va a ser la esencia que caracterizará todo su baile. La bailaora sevillana se recrea a través de la plasticidad con la que desarrolla toda serie de movimientos y de actitudes que conforman la belleza estética de una imagen inédita.

Así nos la describe Matilde Coral en el ya mencionado “Tratado de la Bata de Cola”:

*“No es que fuera una bailaora mejor que todas las demás, no, pero era una bailaora de arte, de recrearse en esa figura tan impresionante que tenía, esos brazos, esas manos tan bonitas,*



*esos ojos azules, que lo decía todo con los ojos; a mi me impactó desde el primer momento su cadencia en el baile, su plasticidad en el baile” [...]*

Y si la figura es la plasticidad, el movimiento de sus brazos y manos son la elegancia, la suavidad y la naturalidad. Unos brazos arqueados que acarician y envuelven su figura con los infinitos quiebros de las manos. Y es que el estilo de Pastora se ha caracterizado por el baile de cintura para arriba (donde los movimientos de sus extremidades superiores definen y otorgan personalidad al mismo). Es por ello, que se puede asegurar que

ahí es donde se centra la expresión propia de su baile.

La expresión de Pastora era “el espejo del alma”; aquellos sentimientos tan profundos eran imposibles de ocultar. Si bailaba por alegría, gozaba con su sonrisa, si bailaba por soleá el sentimiento de tristeza ahogaba su figura y así con todos los estilos que interpretaba.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Caballero, A. 1998. *El baile flamenco*. Madrid: Alianza .
- Benavente, J. 1928. *Pastora Imperio, Su vida, sus amores y su arte*. Madrid: Nueva Edición.
- Blas Vega, J. 1987. *Los cafés de Cante de Sevilla*. Madrid: Cinterco
- Blas Vega, J., Ríos Ruíz, M. 1990. *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco*. Madrid: Cinterco.
- Carretero, C. “El baile”, *Cosas de Sevilla*: Repiso. N° 10.
- Coral, M., Álvarez Caballero, A., Valdés, J. 2003. *Tratado de la Bata de Cola*. Madrid: Alianza.
- Cruces Roldan, C.2004. “De cintura para arriba. Hipercorporeidad y Sexuación en el Flamenco”, *Sociedades y culturas: nuevas formas de aproximación literaria y cultural. I Congreso Internacional de Sociedades y Culturas: abriendo camino*. Sevilla.
- Gamboa, J. M. 2005. *Una historia del flamenco*, Madrid: Alianza.
- López Moya, D. [1914]. *Pastora Imperio*. Madrid: Imprenta de Jaime Ratés Martín.
- Martínez de la Peña, T. 1996. “La estética del baile flamenco”, *XXIV Congreso de Arte Flamenco*. Sevilla.
- Martínez de la Peña, T. 1995. “El ballet flamenco”, *Historia del Flamenco*, en J.L. Navarro García y M. Ropero Nuñez ( Dirs.). Tomo II.
- Navarro García, J.L. y Ropero Nuñez, M. ( Dirs.) . 1996. *Historia del Flamenco*. 5 tomos. Sevilla: Tartessos.
- Navarro García, J.L. 2003. *El ballet flamenco*. Sevilla : Portada Editorial.

## VIDEOGRAFÍA

- Pastora, I. 1964. *El baile*. El Fuego Originario. Flamenco en los Archivos RTVE.

**LOS SEISES DE SEVILLA EN EL SIGLO XX  
“DE LA ÉPOCA DORADA AL DECLIVE”  
MEMORIA Y ESPÍRITU DE UN SEISE**

Por JUAN ORTEGA PÉREZ

Licenciado en Coreografía y Técnicas de Interpretación de la Danza.  
Profesor del Conservatorio Superior de Danza de Málaga.

**Capítulo 3º – La Escolanía Virgen de los Reyes  
(El edificio: nuestra 2ª casa)**

*Como hemos comentado, la Escolanía Virgen de los Reyes ha sido durante gran parte del siglo XX, un bastión indiscutible en la enseñanza, preparación y divulgación de los Seises. Observadora fiel de una transición llena de gloria, hasta su desaparición en 1984, guardando entre sus paredes toda la historia durante ese periodo, por lo que el conocimiento tanto de su estructura, organización, etc., hasta la descripción del propio edificio y su enclave, ayudará a comprender mejor el espíritu de esos niños que un día tuvimos la suerte de pertenecer y participar en la historia de los Seises de Sevilla.*

*Juan Ortega*

**El edificio** se ubicaba en una casa contigua y propiedad del Arzobispado, en la céntrica calle de Placentines, en el nº 51, la cual intentaré describir lo más detalladamente posible. En la entrada (foto nº 1) había un portón grande seguido de un pasillo, al final del cual se encontraba una cancela que separaba el mismo de la entrada real al edificio y por tanto, al contacto con el interior.

A través de ella, se accedía a un gran patio típico sevillano, con columnas de mármol alrededor (foto nº 2), cubierto por una cristalera que resguardaba de la lluvia, aunque siempre faltaban cristales todo hay que decirlo; el suelo de lozas blancas y grises, que servía tanto de juego en los recreos (había dos futbolines, un par de pianos y una mesa ping-pong, al menos en la época que me tocó vivir), como de lugar de ensayos del coro, el baile, así como para los diferentes eventos que se producían a lo largo del año.



La casa que ocupa la Escolanía de la Virgen de los Reyes, adosada al Palacio Arzobispal, que presenta serias deficiencias en su interior



Ensayo del baile de los seises

(Fotos Rafael Deben y archivo ABC)

En la cara del fondo, se encontraba un gran comedor con enormes mesas y bancos de madera, ya que el régimen de los escolanos era de semi-internado, por lo que se almorzaba y merendaba en este edificio.

En un extremo del comedor se encontraba un piano con el que el coro hacía los ejercicios de vocalización; en la cara izquierda del patio había una sala para juegos (resguardo para los días de lluvia y frío).

Junto a esta sala y en el extremo opuesto al comedor, había una escalera ancha que llevaba hacia la planta superior; en la cara opuesta había otra sala de juegos (se colocó en mi época, los años 60, una mesa de ping-pong), también había un pasillo junto a ésta que daba a otro pequeño patio donde se encontraban los retretes.

Desde dicho pasillo partían otras habitaciones donde había una cocina y otra escalera que daba a la primera planta, a una zona más privada de lo que recuerdo una salita donde pasaban las tardes una de nuestras profesoras (Srta. Aurora) cosiendo y haciendo otras labores.

En la cara que queda del patio, o sea a la derecha de la cancela de entrada, había un gran vestuario donde dejábamos las prendas de abrigo y las maletas antes de la salida, y que daba al despacho del director, una gran sala con mesa, grandes sillones y armarios donde se guardaban todas las partituras del repertorio que la Escolanía ha tenido a lo largo de su historia, siendo la única ventana de la planta baja, que daba al exterior como se puede ver en la fotografía de la fachada del edificio (foto nº 1).

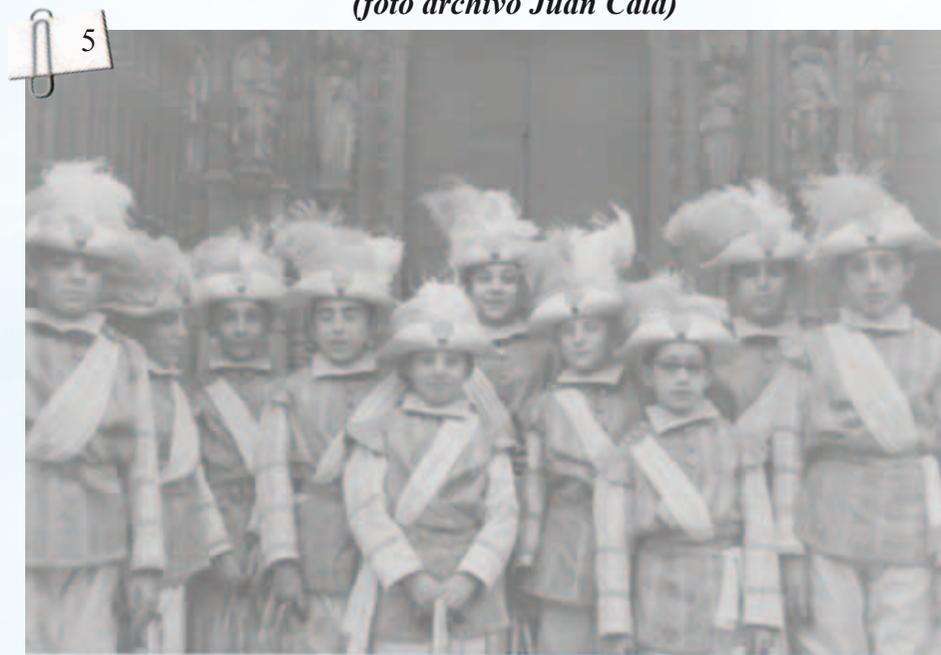
A la izquierda de la cancela de entrada, sólo queda nombrar unas habitaciones entre las que se encontraban un cuartillo donde se guardaba el carro para recoger la comida, ya que como he comentado el régimen de seminternado, incluía el almuerzo de lunes a sábado y la merienda que consistía en un trozo de pan, un par de onzas de chocolate y un vaso de leche, leche en polvo que llegaban en sacos y se almacenaban en cuarto al efecto, en cuanto al carro antes mencionado, era para recoger a diario la comida de un convento situado en pleno barrio de Santa Cruz en la calle Santa Teresa nº 7 (foto nº 3) y por el que conocíamos al mismo (convento de Santa Cruz), aunque existe una placa al lado que lo define con otro nombre (foto nº 4).



A diario enviaban a 2 ó 3 alumnos de los mayorcitos, a recoger la comida preparada por las monjas de clausura, que nos entregaban a través de un torno de madera que guardaba la intimidad del convento, y en el que más de una vez fuimos descubiertos invadiendo la tranquilidad del mismo, como consecuencia de travesuras propias de nuestra edad, pero en las que siempre nos trataron con cariño incluso en sus reprimendas.

La puerta de al lado era donde vivía la persona encargada de dar las comidas, de la limpieza y otras tareas propias de su cargo, pero que entre las más importantes estaba la de ayudar a vestir a los Seises y el mantenimiento de ese vestuario tan especial.

*(foto archivo Juan Cala)*



No han pasado muchas personas por esa ocupación, en mi época la que más tiempo estuvo fue Ana, una señora que vivía con su hijo (Nicolás), que por supuesto era compañero en la Escolanía y con el que aún tengo contacto, como con tantos otros que nombraremos más adelante y, que aportarán con sus testimonios más información sobre esta investigación, más tarde fue sustituida por una señora y su marido, naturales de un pueblo de Extremadura y de aspecto muy peculiar, de la que no recuerdo su nombre.

Subiendo la gran escalera hasta llegar a la primera planta, nos encontrábamos de frente un aula pequeña con pupitres de madera, de esos que tenían unos agujeros en la parte delantera para colocar los tinteros.

La cara de la derecha estaba cubierta por una cristalera que daba al patio central, al fondo de la clase a la izquierda se encontraba la habitación con armarios donde se guardaban todos los trajes de los Seises, tanto los del Corpus, y Triduo de Carnaval (rojo), como los de la Inmaculada (celeste) por lo que servía también de vestuario de los Seises en las distintas épocas que bailábamos.

Al fondo y a la derecha del aula, continuaba otra habitación que se comunicaba, tanto con ésta como con los aposentos y una salita que el director tenía en esa zona, también con grandes ventanales que miraban al patio central.

Volviendo a la escalera de llegada a la primera planta, hacia la derecha había un pasillo ancho, continuando con las cristaleras hacia la cara del patio y a la derecha del pasillo había, primero una puerta que daba a una serie de habitaciones donde se guardaban los vestuarios de los escolanos, el más usual era el formado por una sotana de color azul oscura, un roquete blanco, un cuello de plástico (duro) que se unía con un pasador y un lazo azul (foto nº 6), pero también otros vestuarios utilizados para los diferentes eventos y conciertos que la Escolanía ha realizado a lo largo de su historia; por toda la geografía española, como por ejemplo, pantalones, camisas, zapatos, chalecos de diferentes modelos, tallas, estilos, para invierno o verano, etc.

A continuación se encontraba el aula principal, llena de pupitres iguales a los mencionados anteriormente, una gran pizarra al frente junto al único balcón que se podía ver la calle (foto nº 1) y al que teníamos totalmente prohibido acercarnos, y una mesa para el profesor de turno. A finales de los años sesenta llegó también a la Escolanía el primer televisor (por supuesto en blanco y negro) que se colocó encima de la pizarra, para amenizar y entretener la larga jornada de los sábados, la que explicaremos en su momento.

Continuando por el pasillo que rodeaba el patio central desde la primera planta, había un baño completo, después un habitáculo con una gran mesa y bancos utilizados para varias actividades y junto a éste otra habitación llena de juegos e

instrumentos que se utilizaron en su día para su aprendizaje y entretenimiento, (aún recuerdo el primer instrumento que llegó a mis manos, un saxofón el cual años más tarde no volví a ver).



Todo esto se unía de nuevo con los aposentos y salas que el director tenía en el edificio de la Escolanía, aunque yo siempre lo conocí viviendo en una casa preciosa en el Patio de Banderas justo delante de la entrada a uno de los patios del Alcázar, posiblemente dichos aposentos habrían sido utilizados con anterioridad más habitualmente.

A la parte superior (2ª planta y azotea) se accedía por una puerta que se encontraba a la izquierda, justo a la subida de la gran escalera y que siempre estaba cerrada con llave, ya que nunca supimos si se llegó a utilizar o no, lo cierto es que muy pocos lograron visitar estas estancias más que misteriosas y prohibidas, ante todo por seguridad, para nosotros.

En definitiva, un edificio acorde con las necesidades que pudieran conllevar la preparación de unas generaciones de Seises, y con el suficiente espacio para vivir unas experiencias inolvidables, unos momentos tan marcados de nuestra

infancia, todo esto, unido al régimen disciplinario educativo y musical sobre todo, que trataremos en el siguiente capítulo.

Hoy día, el edificio ha sido restaurado y según me comentan compañeros Seises que colaboran en estas memorias, y que han tenido la oportunidad de visitar el mismo, tras una audiencia concedida por el actual Arzobispo de Sevilla Monseñor D. Carlos Amigo Vallejo, comprobaron como el edificio forma ya parte efectiva del Palacio Arzobispal y cómo la sala principal, donde cursábamos nuestros estudios de enseñanzas musicales y, pasábamos las largas tardes de los sábados delante del televisor y entretenidos con instrumentos y juegos, es hoy día un gran comedor del arzobispado; además se puede observar desde la calle que, que en la parte superior hay dos ventanas ahora y que en la primera planta, donde antes solo existía un balcón, ahora se le ha añadido una ventana más, por lo que indudablemente es una estancia más aireada y con más luz exterior, pero donde seguro continúa iluminada en su interior, por el espíritu de sus inquilinos y moradores durante cuarenta años, las risas, llantos, cantos y vivencias que inundan sus muros y cada rincón de ese edificio, de unos niños conocidos como: **“Los Seises de Sevilla”**.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

-Boletín oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla

Nº 1405, año LXXXV

-Estatutos de la Asociación de Fieles de la Devoción a Nuestra Señora de los Reyes. (1941)

*“Fiestas en la Catedral de Sevilla”* Disco Alhambra – Rfa. MCCE 45002

Edición 1965

-*“Fiestas en la Catedral de Sevilla”* Disco Columbia Rfa. C7153

Reedición 1973

-Sánchez Gómez, P. José (2006)

Sevilla, Ayto., Área de Fiestas Mayores

*“La Escolanía de Nuestra Señora de los Reyes”*

## Colaboradores y Aportaciones

Juan Cala	(años 40, 50, 60, 70, 80, memorias, enlaces, diverso material fotográfico, partituras, prensa, y otros)
Francisco Domínguez	(años 40, 50, 60, memorias, documentos sonoros, partituras, prensa y otros)
José Luis Entrena	(años 50 y 60, más documentos sonoros, fotográficos, partituras y otros)
Manolo Gallardo	(años 50 y 60, memorias)
Francisco Varela	(años 60 y 70, memorias y coreografías seises)
José Luis López	(años 60 y 70, memorias y coreografías seises)
Emilio Gallardo	(años 60 memorias, coreografías y sonido grabaciones)
Fermín López	(años 60, 70, 80, memorias, coreografías, uno de los partícipes de la transición entre la desaparición de la Escolanía y la actual dirección de los Seises, junto a Juan Cala y Miguel Vázquez)

Doy mis más sinceras gracias, a todos los compañeros Seises que van colaborando con sus recuerdos y aportaciones a estas memorias, por el cariño de los mismos y su implicación en esta investigación, que dará como fruto, a través de los diversos capítulos, detalles hasta ahora solo conocidos por los que fuimos un día Seises, y que quedará para el conocimiento de todos los interesados en este tema.

Lista que irá incrementándose sin duda alguna, a medida que vayamos avanzando en la historia con los siguientes capítulos.

Muchas Gracias, de vuestro compañero.

Juan Ortega.

## **DIVERTIMENTOS EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL**

Por ANTONIA AUX. BUSTOS RODRÍGUEZ

Licenciada en Pedagogía de la Danza Española e Historia



La danza y el baile en el Siglo de Oro español fueron una práctica habitual en ambientes populares y cortesanos. El baile en dicho siglo, además de un entretenimiento, era un ritual de fuerte carga social y por ello era practicado por todos los sectores sociales, según los datos que se desprenden de los numerosos tratados escritos con esta finalidad. La danza en todas sus dimensiones se había convertido en una práctica totalmente codificada, de difícil ejecución, en algunos casos, y de una importancia social que quizá, en la actualidad, no alcancemos a valorar en su justa medida.

El baile era el entretenimiento predilecto de los estratos sociales inferiores, al igual que la danza era para los

privilegiados un elemento fundamental dentro de los protocolos que seguían las relaciones personales de la época. Tal es así, que en la mayoría de los casos la danza constituía un auténtico formulismo social al que se debía responder adecuadamente. Del mismo modo, fue una práctica de naturaleza comunicativa de primer orden. Si en los ámbitos populares bailar era un entretenimiento diario, siempre había tiempo y espacio para “organizar la zarabanda”, en los cortesanos saraos y danzas formaron un binomio perfecto .

Para constatar la importancia del mismo encontramos un tratado que data de 1624, perteneciente a Juan Esquivel Navarro, *Discurso sobre el arte del Dançado*, donde recoge un reflejo del momento de florecimiento que tiene la danza, así como de la codificación de pasos, movimientos del Dánçado, y calidades que cada uno ha de tener. También recoge un listado de profesores y academias donde se impartían estas enseñanzas, viendo de este modo la gran demanda y difusión que el baile tenía dentro de la sociedad española.

Entre los muchos maestros destaca de un modo especial a Antonio Almenda y Francisco Ramos, además del malagueño: Pedro Fernández. Su labor era enseñar aquellos pasos que estaban de moda en los diferentes bailes del pueblo o de la corte, pero siempre siguiendo el rigor de su código establecido. De ahí que muchas veces aparezcan críticas acerca de los bailes de gitanos o bailes de cascabel, pues rompían esas normas y se consideraban de mal hacer. Pero no olvidemos eran los más aplaudidos, en el siglo XVII y parte del XVIII ejercen una poderosa influencia sobre los ambientes palaciegos. En unos primaba lo airoso y elegante, en otros lo pícaro, lo voluptuoso y desvergonzado.

El vulgo en cualquiera de sus manifestaciones, ya sean religiosas o profanas, tenía como medio de expresión y de comunicación, el baile. Tenemos constancia de una Real cédula, fechada a 11 de junio de 1765, prohíbe la representación de los autos sacramentales donde se incluían algunos de estos bailes. Fue Carlos III, el 21 de junio de 1780, quien por Real Pragmática dispuso definitivamente que:

“... en ninguna Iglesia de estos mis Reinos, sea Catedral, Parroquial, o Regular, haya en adelante tales danzas, ni gigantones, sino que cese del todo esta práctica en las procesiones y demás funciones eclesiásticas, como poco conviene a la gravedad y decoro que en ellas se requiere”.

Pero según Blanco White nos apunta sus testimonios a finales del siglo XVIII, sobre una visita a la procesión del Corpus sevillano:

“que formaba parte de la procesión una grotesca danza que bailaban al son de la flauta y el tamboril, a más de otros grupos; uno de ellos ejecutaba una danza de espadas y al final, venían los intérpretes de un viejo baile español”.

El autor cree que es la *chacona*, aunque no lo afirma con seguridad. Lo cierto es que el baile popular sigue participando pese a los grandes obstáculos que le habían sido impuestos.

Desde este siglo se hace casi normativo que unos niños ejecutasen las danzas en el interior de las Catedrales el día del Corpus; pero también hubo quien juzgó esto como inconveniente, así las incordias llegaron a Roma, y se cuenta que el Papa quiso ver a los niños danzantes. Los seises fueron a Roma, cantaron y bailaron ante el Pontífice y éste no objetó nada contra el baile.

La danza profana<sup>1</sup> viene a ser un seductor medio de expresar las diferentes emociones del hombre; de este modo puede fácilmente el baile transformarse en una especie de lenguaje de las pasiones y afecciones del alma; pero cuando manifiesta el sentimiento sin unidad de carácter y de expresión sin que los movimientos sean acompasados, no merece el nombre de baile. La música es tan esencial a este arte, que sin ella, carece de vida, y el canto es un cariñoso hermano que le aviva y entretiene agradablemente.

La danza constituye una serie de pasos y de gestos rítmicos. Observada la compenetración de las dos artes, música y danza, aparece tan íntima, que la comunidad de origen de ambas se da como verdadera, y se llega a considerar la danza como la inspiradora y el manantial del que nace la música. Pero no consideramos este terreno como objeto de estudio de esta investigación, con lo que nos alejamos de estas hipótesis para centrarnos en lo que realmente queremos destacar que son nuestras danzas y bailes.

Así hemos considerado necesario tratar a continuación los “bailes de cascabel” que no eran más que un repertorio asociado al pueblo donde la expresión era llevada al límite a través del movimiento principalmente femenino, pertenecientes a estratos inferiores y marginales dentro de la historia.

“Bailes del candil” o de “cascabel gordo”, lo mismo en Madrid que en Andalucía. Las majas, “mujeres de tronío”, “de cuenta y cascabel”, “de rompe y rasga”, “de rumbo y trueno”, “de botarga y cascabel”, (según epítetos descriptivos de la época), de oficio cigarreras, castañeras o vendedoras de frituras, alternaban su pasión por el toreo y el baile, terminando las tardes de domingo en las bodegas derramando su sal y pimienta entre los acordes de un fandango.

Los bailes de corte popular o bailes de cascabel ejercieron una poderosa influencia sobre los ambientes palaciegos. Una parte significativa de los bailes más populares representados en las calles castellanas pasaron por derecho propio al marco de los grandes salones, escenarios teatrales e incluso, como se ha señalado, fueron admitidos por la iglesia al incorporarlos a los festejos procesionales de las grandes celebraciones religiosas. Los hubo de todo tipo y origen, pero los que siempre se llevaron la palma del éxito y la popularidad, los causaron verdadero furor, fueron los que habían aclimatado y crecido.

En los textos aludidos, pertenecientes a los siglos XVIII y XIX, se describe cómo solían acompañarse haciendo sonar

pitos- Los hombres y las mujeres, mientras bailan producen un doble chasquido con los dedos pulgar y corazón a cada cadencia-, repiqueteando *las castañuelas*, y con airosos movimientos y rápidos golpes de tacones y puntas al compás de las guitarras<sup>2</sup>.

Se localizan un gran número en Andalucía, para acompañar bailes alegres, bulliciosos y lascivos en los que también se marcaba el ritmo con los pies. Dicho acompañamiento, que hoy denominaríamos taconear o zapatear, aparece definido así en el Diccionario de Autoridades: Zapatear “*significa también acompañar el tañido, dando golpes en las manos, y dando alternativamente con ellas y los pies, los que se levantan este fin con varias posturas, siguiendo el mismo compás. Estas acciones son más frecuentes en la danza llamado el villano*”.

Por lo tanto, estamos ante un conjunto de cantes y danzas cuya estructura rítmica parecía establecida por los acompasados chasquidos de las castañetas, los trémulos zapateados de las bailarinas y el sincopado batir de palmas de los ejecutantes.

La seguidilla, una de las tonadas más populares de todo el repertorio de cantos y bailes folklóricos españoles, fue el prototipo de los bailes alegres, bailes de gracia y donaire. No era andaluza de nacimiento – hoy se acepta que las primeras vieron la luz en La Mancha, en el siglo XV, y las ha habido en Murcia, Aragón, Zamora, Castilla la Vieja, Valencia, Galicia, Santander – las llamadas seguidillas pasiegas-, Guipúzcoa, Canarias, e incluso Cataluña-, pero las andaluzas siempre supieron darle un sello especial. En un principio, se las conoció indistintamente por seguidillas o coplas de la seguida, porque se cantaban a base de series de varias coplas seguidas, consecutivas. Precisamente por eso, El Diccionario de Autoridades definió esa forma de ejecución como consecutivo y corriente. El pueblo siempre las compuso, las cantó y las bailó acompañándose de palillos – sonando las castañetas -, sonajas, pandero o cualquier objeto que pudiera hacer las veces de instrumento de percusión.

Cervantes lo cuenta así en *Rinconete y Cortadillo*:

“La Escalanta, quitándose un chapín, comenzó a tañer en él como un pandero; la Gananciosa tomó una escoba de palma nueva (...) y rasgándola, hizo un son que, aunque ronco y áspero, se concertaba con el del chapín. Monipodio rompió un plato e hizo dos tejoletas<sup>3</sup>, que, puestas entre los dedos y repicadas con gran ligereza, llevaba el contrapunto al chapín y la escoba. No quiso la Cariharta pasar su gusto en silencio, por lo que tomando otro chapín, se metió en danza, y acompañó a los demás”.

En el *Quijote*, es de las contadas obras en las que se habla de la música y la danza. Allí aparece ésta como la unión de los opuestos. En varios pasajes de la novela de Miguel de Cervantes se alude a las danzas y los bailes de la época que enlazaban a la aristocracia con lo popular. Se mencionan los bailes de cascabel y los de cuentas, bailes mixtos que se representaban al aire libre.

Alegres y melancólicas, *la Gallarda y la Pavana* sólo se bailaban en palacio y eran danzas aristocráticas. En cambio, las seguidillas, más movidas y más sensuales, alegres e inclusive con ciertos matices lascivos, pertenecían, en un comienzo, casi exclusivamente al dominio popular. Con el transcurrir de los años unas y otras se unieron.

Continuando con otra obra literaria en el *Rufián viudo* se puede encontrar unas coplas de seguidillas que dicen así:

“¡Oh qué desmayar de brazos!/ ¡Oh qué huir y juntar!/ ¡Oh qué buenos laberintos!/ Donde hay que salir y entrar”.

O este otro verso, a tono con la idea de que la danza une a los opuestos, expresada en cantos juguetones a ritmo de seguidillas:

“A la guerra me llevó/ mi necesidad/ Si tuviera dinero/ no fuera en verdad”.

Estas seguidillas se siguieron bailando en los palacios por los aristócratas y eran no sólo movimientos armónicos e intensos cargados de sensualidad, y a la vez de fatalismo, sino danzas que además sobresaltaban al alma, incitaban la risa y producían tanto placer como desasosiego en el cuerpo y un arrobamiento total de los sentidos. Un interesante ejemplo de las danzas pantomímicas fueron las que se bailaron en las bodas de Camacho, en las que “Vive quien vence”, y los funerales fueron más alegres que las bodas. Lo que nos corrobora nuevamente la mezcla existente entre baile popular y danza cortesana, así como el matiz de que el baile como ejecución no entiende de barreras sociales.

Pero pocas son, sin embargo, las descripciones que nos han llegado de la forma de bailarlas. Sólo algunos calificativos que las llaman alegres o definen sus mudanzas como bizarras y apenas algunas acotaciones en las que se indican algunas de las evoluciones que los bailarines habían de ejecutar durante su interpretación. Así es la que encontramos en el entremés *La burla de los buñuelos*:

“Tocan ahora las vihuelas; pónense en forma de baile, como en las comedias se acostumbra; poniéndose mitad a un lado y mitad a otro, y cuando cantan y bailan se pasan y cruzan de un lado a otro, cantando primero la copla y luego repitiéndola y bailando a un mismo tiempo”.

Al igual que las seguidillas el fandango tiene abundantes formas, cada localidad le imprime su carácter diferente según su idiosincrasia, y medio geográfico. La primera vez que aparece documentada la palabra fandango fue en el año 1705, en el entremés anónimo *El novio de la aldeana*.

Retomando el apunte de la diversidad de fandangos existentes en toda España recogemos las palabras de Dionisio Preciado refiriéndose al canto:

“Las variantes son el mejor argumento de la vitalidad de una melodía, cuyo vigor y calidad se mide por el número de variantes”,

observación que puede aplicarse perfectamente al baile. También fruto de esto, es en los diversos ambientes donde este baile se inserta, pues de forma simultánea se difunde tanto en ambientes rurales como urbanos. Así Miguel Ángel Berlanga nos habla del *fandango de candil*, aquel referido al fandango campesino y el que obtuvo gran popularidad en este momento entre sus fiestas.

Hay constancia que este baile estuvo prohibido en distintos lugares debido a su lascividad y provocación. Por ejemplo hay constancia de que el fandango antequerano es un baile prohibido y también de que hicieron frente a la censura de la Iglesia. Por el siglo XVI, (1556) el prelado Bernardo Manrique lo prohibió por ser un baile muy provocador.

Es un baile que nació para el coqueteo entre hombres y mujeres. Tal es así que debe ser bailado por doce personas seis hombres y seis mujeres porque hay cruces de parejas y pasos en tres, aunque al final se termine con la misma persona con la que se inicia el baile<sup>4</sup>. Y sus letras sólo buscaban expresar su alegría a través de una música sencilla y pegadiza que le permitía decir en una copla lo que en ese momento le nacía del alma.

Otro testimonio acerca del pensamiento de la época lo tenemos en 1712, el padre Martín, deán de Alicante recoge estas palabras al conocer fandango de Cádiz:

“Conocí esta danza en Cádiz, es famosa por sus pasos voluptuosos y se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y en todas las casas de la ciudad. Es aplaudida de modo increíble por los espectadores y no es festejada solamente por personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada.

Ve ahora y censura la licencia de las antiguas costumbres y alaba el pudor de las nuestras. Has conocido aquel baile gaditano famoso en todo tiempo y lugar por su obscenidad. Y contempla hoy mismo cómo se baila ese baile gaditano en todas las encrucijadas de la ciudad, en todos los salones, con increíble aplauso de los asistentes, no sólo entre los negros y gente plebeya, sino también entre muy honorables damas, nacida de noble cuna.

El baile se ejecuta de la siguiente forma: Bailan el varón y la mujer, bien de dos en dos ,o bien más. Los cuerpos se mueven al son de las cadencias de la música, con todas las excitaciones de la pasión,

con movimientos en extremo voluptuosos, taconeos, miradas, saltos, todas las figuras rebosantes de lascivas intenciones. Puedes ver al varón insinuarse y a la mujer emitir gemidos y contonearse con tal gracia y elegancia que bien te podrían parecer en su necesidad y grosería las nalgas de la Fotis Apulellana. Finalmente, se interpreta ese baile como bien pudiera haberlo hecho su Hércules con Onfale”<sup>5</sup>...

Nuevamente la descripción que nos hace el deán viene a coincidir con la de otros ejemplos anteriores con respecto a su aire y carácter del baile, así como la condición de desmedido y poco adecuado, principalmente se puede observar en el tratamiento que le dan al baile de la mujer. Es curioso como era aplaudida y aclamada por unos y criticada por otros.

Pero esta afición está arraigada a la tierra y a sus gentes y así encontramos numerosas fuentes de las que se pueden entresacar estas costumbres. Henry Swinburne nos lo viene a corroborar en su *Viajes por España* en los años 1775 y 1776, habla de la espontaneidad del fandango también en Cádiz:

“en un instante, como si fuera por arte de encanto, todo el mundo se levantó y la casa entera resonó con el ruido de las palmas, del taconeo, de los saltos y el casqueo de los dedos”.

Otro autor, Jacobo Casanova, en el libro *VI de sus Memorias* ( 1767 -1768), nos lo describe de la siguiente manera:

“Hacia el final del baile, bailaron el fandango, baile del que creía poder hacerme una idea por haberlo visto ejecutar en Italia y Francia, pero no era más que una pálida copia, cuyo modelo no sabría ser reproducido tan vivamente en otra parte. Actitudes, gestos, miradas, posturas, allá todo era frío y muerto, aquí todo palpitaba, todo hablaba al corazón y a los sentidos. Ese espectáculo me arrojó en un verdadero delirio. Cada caballero baila frente por frente de su pareja, acompañando sus movimientos con el ruido de las castañuelas; los gestos del bailarín anuncian al principio sus deseos; los de la pareja, el consentimiento; luego el bailarín se anima y se torna lúbrico, la bailarina cae en un dulce languidez, luego en el éxtasis, hasta que la fatiga los arranca de los brazos al uno del otro”...

Desde el primer momento que el fandango aparece y según Davillier era el son más popular del pueblo español. Junto a las seguidillas y el bolero se convierte en el baile nacional de este siglo XVIII.

Es tanta la afición que todos lo bailan, y Lantier, viajero francés nos dice así:

“... el fandango ese aire nacional como una chispa eléctrica, hirió, animó todos los corazones, casadas, solteras, jóvenes y viejos... todos ellos repetían ese aire tan poderoso”.



El Padre Mariana muestra la euforia que provocaba dicho baile, y el carácter ruidoso propio de nuestro pueblo.

“En tanto que las estrepitosas risas y los alegres gritos se escuchan, embargados por un alegre furor, como en las antiguas atelanas, se lanzan para desempeñar a su vez un activo papel y se balancean siguiendo los movimientos del baile”.

El fandango se bailaba en todas las fiestas, ya fueran eventos familiares, bodas, bautizos, hay citas que lo muestran en los carros del Corpus, por Nochebuena se bailaba en las calles y en las iglesias donde los clérigos participaban bailando en el coro, era frecuente verlo en las veladas de los barrios, en Carnaval y era número obligado en los salones de baile.

Como ya es sabido, ya a mitad del siglo XVIII, uno de los bailes de mayor difusión y éxito fue el bolero. Tuvo tal aceptación que acabó imponiéndose como baile nacional junto al fandango.

El bolero toma estructura de las seguidillas, así como numerosos pasos y posturas, y agrega nuevos movimientos. Con la llegada de Felipe V, los contactos con el país vecino se intensifican. España recibe influencias a todos los niveles; y el ballet, que ya había surgido en Francia, trae considerables aportaciones. Se instala en suelo español maestros de baile franceses, y maestros españoles aprenden de ellos. Esta mezcla hace que los maestros se enriquezcan de los diferentes estilos, y en el caso del baile español, irá adquiriendo cánones más estilizados y complicados, que evolucionarán hacia el virtuosismo posteriormente.

Es preciso mencionar que en cada localidad o escuela se le da un aire peculiar. Se acompaña el bolero de los instrumentos y músicas que animan las seguidillas, siendo por lo tanto imprescindibles la guitarra, afinada en España entre los siglos XII y XIV, y nuestras singulares castañuelas, que alegran desde el siglo I las más llamativas de nuestras expresiones danzarias.

En el bolero podemos apreciar tres partes: el paseo, coplas y desplante.

- El paseo: es una introducción a la danza durante el cuál los danzantes se presentan ante el público.
- Las coplas: Según Antonio Cairón (bailarín y coreógrafo) Sánchez Romero y Alfonso Puig, el bolero tiene tres coplas, se realizan las mudanzas o pasadas, decidiéndose el puesto de los dos bailarines en el caso de que sea ejecutado en pareja. Después de cada copla tiene lugar un ritornello, durante el cuál los danzantes descansan. Uno de los requisitos del bolero es la suspensión repentina del danzado efectuada después de cada copla, y durante este suspense, el danzante debe permanecer “bien parado” hasta el comienzo de la copla siguiente, estamos pues en

la tercera parte o sección del baile, que además de servir de descanso para los danzantes, sirve para mostrar la postura gallarda del cuerpo.

Es preciso destacar las influencias extranjeras, ya que al ocupar el trono Carlos III, procedente del reino de Nápoles, las conexiones con Italia también van hacer notar en la danza española. Precisamente en Sevilla, en 1764, aparece el italiano Antonio Ribalta con un grupo de siete bailarines, haciendo él mismo de coreógrafo. Pero frente a esta codificación de los pasos hay reacciones populares como las de Ramón de la Cruz en su sainete Petra y La Juana (1791):

“Vale una seguidilla  
de las manchegas  
por veinte pares  
de las boleras  
¡Mal fuego queme  
a la moda que en esto  
también se mete”.

Moda que cómo nos hace ver el autor tampoco comparte Don Preciso:

“Van corrompiendo la sencillez de este baile con indecentes saltos y cabriolas, que al paso que llenan de rubor a los concurrentes, hacen ser víctimas de su ignorancia a estos infelices con los violentos esfuerzos que hacen para baylar por alto”.

Surge así una diferencia entre los bailes académicos y los que aún siguen bailando el pueblo. Pero ello contribuye a que poco a poco a poco se vaya fraguando una codificación de los pasos, de forma canonizada, que no será otro que una serie de bailes pertenecientes a un repertorio con un aire y carácter determinado, que busca una estilización y versatilidad de movimiento, a la vez que imprime un carácter vivo fruto de sus gentes y de la tierra de la que emanan.

El baile ha sido parte inseparable de casi todos los espectáculos teatrales desde siglos atrás. En esta época también formaba parte de las funciones bien de forma independiente o integrado en sainetes, entremeses, tonadillas, y fines de fiesta. Existe ya desde el siglo XVIII una línea clara de tradición popular, algunos también practicados por la aristocracia, y que suben al teatro con una popularidad y vigencia que se desarrollará durante todo el siglo XVIII. Así surge la necesidad de estudiar y codificar estos pasos, llevando a cabo un trabajo artístico que se irá alejando de esas fiestas improvisadas. Trabajo que se llevará a cabo en las academias y por sus maestros de baile.



Los bailes populares desde el primer momento se incluye en el teatro (en forma de intermedio o como final de la representación) .Para manifestar alegría en la acción se recurrió al baile expresivo, espontáneo y ruidoso del pueblo.

Los corrales de comedias fueron, inicialmente, los patios interiores de alguna manzana de casas, donde se montaba un escenario simple y se habilitaban para los espectadores tanto el espacio descubierto restante del patio como las habitaciones que daban a él.

El espectáculo comenzaba con un toque de atención al público para imponer silencio, lo cual se hacía mediante un efecto escénico. Pero generalmente se empezaba con una loa, precedida o acompañada de un tono o canto con música de guitarras o vihuelas. La loa, como su nombre indica, era una pieza corta recitada para predisponer favorablemente al público hacia la obra y la compañía. Seguía el primer acto de la comedia. Por lo general, las escenas iniciales fijaban el tono de la obra y servían para suplir la pobreza de decorados; los protagonistas, mediante sus parlamentos, tenían que dar a entender al público que se trataba de un contexto mitológico, bíblico, pastoril, etc. El escenario no se quedaba vacío prácticamente nunca, ni siquiera durante los entreactos: la música, las canciones, el baile, algún largo y socorrido monólogo suspendían a veces la acción para posibilitar el descanso o el cambio de indumentaria de los actores.

Acabado el primer acto, se solía representar un entremés. Luego seguía el segundo acto de la comedia. Entre los dos últimos actos solía romperse la unidad y la posible tensión dramática intercalando un baile o una jácara cantada. Una vez representado este tercer acto, el espectáculo se cerraba con alguna mojiganga o fin de fiesta, mezcla de música, baile y bullicio.

El uso de terminar el baile con una representación era antiguo pues, ya en tiempo de López de Rueda, a principio del siglo XVI, constituía una práctica general. Generalmente iba acompañado de repique de castañuelas y rasgueo de guitarras y otros instrumentos: vihuela, panderos, sonajas, etc.

<sup>6</sup> En el contrato de una de las bailarinas, Vicente Cortinas (1773), aparece como cláusula que debía bailar el fandango todos los domingos y días de fiesta y también el vestir pierna al aire. Emilio Cotarelo y Mori, Don Ramón de la Cruz y sus obras, Madrid, 1899, pág. 502. En: Navarro García, J.L. De Telethusa a la Macarrona Bailes andaluces y flamencos. Portada, Sevilla, 2002, pág. 92.  
<sup>7</sup> Los precedentes del fandango son las Tiranías, el Fandango Rondeño, la Jibera y también se encuentran otros tipos de fandangos que se cantaban en la escuela de danza bolera para acompañar sus bailes desde mediados del siglo XVIII.

El baile, en definitiva, es un intermedio literario en el que entran como elementos principales la música y el canto, lo que nos conduce hacia la saltación de los antiguos.

El vocablo “*baile*” se reservaba para las piezas de fin de fiesta que tenían lugar en los teatros. La parte danzada de ellas tenía más similitud con los bailes de cascabel que con las danzas de cuenta, lo que podría explicar el enorme auge que alcanzó el fandango como baile nacional en el siglo XVIII.

Veamos un poco más a fondo ciertos bailes que aparecen en las mojigangas: la *capona*, que era bailada por dos parejas con castañuelas, calificado como baile bullicioso y rápido; *chacón*, son o tañido que se toca en varios instrumentos, al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas, muy airosa y vistosa a la que, sin embargo, Covarrubias tilda como más deshonesto que la zarabanda; *danza de alcaldes*, representada por alcaldes mojigangueros o botargas (a modo de zaharrones); *danza de espadas*, más propias de Carnaval y del Corpus, subsisten en la actualidad numerosos ejemplos por gran parte de la geografía española; *danza de gigantes*, usaba del mismo estribillo que la zarabanda y era propia de “juegos” como el de los “Niños de la Rollona” en los que se escenificaba un parto grotesco; *danza de las niñas de Leganés*, danza burlesca de hombres disfrazados de mujeres, al son de la zarabanda; *fandango*, como afirma Cotarelo, baile típicamente español, sobre todo propio de Andalucía; *jácara*, que luego veremos más detenidamente; *pandorga*, mezcla de bailes y sones con final desordenado y ruidoso; *zambra*, antigua danza morisca (aunque, en realidad, se entiende mejor como sinónimo de fiesta, de manera análoga al primer significado que tuvo el vocablo fandango); *zarabanda*.

Estos bailes debido a su difusión cada vez se incluyen más en los espectáculos<sup>6</sup>, siendo así necesario aprenderlos para su puesta en escena. Será así como en Andalucía nazca la Escuela Bolera o Baile de Palillos. Comienza a evolucionar, bajo la transformación y elaboración de ciertos estilos, partiendo como principal contenido de las seguidillas y el fandango<sup>7</sup>, fórmulas rítmicas y musicales de implicación en ritmos y melodías típicamente andaluces.

La Escuela Bolera o Baile de Palillos recompone en danzas de exhibición profesional algunas antiguas danzas populares y a ello agrega las propias creaciones de ese código de pasos y evoluciones donde ya no hay lugar para la improvisación. Estos bailes tuvieron una profesionalización de los artistas, que hizo surgir una iniciación técnica nueva, la influencia del interés artístico desde el extranjero, que facilitaría su estimulación estética junto con un cierto experimentalismo artístico y, por último, la incipiente comercialización, que culminaría con la decadencia del bolero a mitad del XIX, y la aparición de un estilo aflamencado en los cafés cantantes.

Esta transformación o hibridación no se debe considerar como un mero proceso estético, sino que hay que tener en cuenta el cambio en las relaciones sociales que transcurrieron en Europa desde finales del siglo XVIII.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso González, C. (1992). “Pervivencia de las boleras en la música de salón”, en: *Encuentro Internacional de La Escuela Bolera*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas, pág: 171- 178.
- Berlanga Fernández, M. A. (2000). *Bailes de Candil andaluces y fiestas de verdiales otra visión de los fandangos*. Málaga: CEDMA.
- Capmany, A. (1944). “El baile y la danza”, en: *Folklore y Costumbres de España*, Madrid: A. Martín. Vol:II.
- Carretero, C.(1981). *El baile nº 10*. Sevilla.
- Caro Baroja, J. (1980). *Temas castizos*. Madrid.
- Díaz Plaja, F. (1946). *La vida española en el siglo XVIII*. Barcelona.
- Esquivel Navarro, J. (1947). *Discurso sobre el arte del danzado*. Madrid.
- Estébanez Calderón, S. (1995). *Escenas Andaluzas*. Sevilla: Clásicos Andaluces.
- Cotarelo y Mori, E. (1899). *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, Madrid, pág. 502.
- García Cárcel, R. (1995). “La vida en el siglo de Oro”, en: *Cuadernos historia* 16, nº 130.
- Leblon, B.; “Los gitanos”. Navarro García, J.L., Roperó Nuñez, M. (1995). *Historia del Flamenco*. Sevilla: Tartessos, vol. I, pp: 149-170.
- Marinero, C., Ruiz, M<sup>a</sup>J. (1992). “La Escuela Bolera. Coreología”, en : *Encuentro Internacional de La Escuela Bolera*, Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas, pág: 41 – 58.
- Martínez de la Peña, T. (1994) “Mundo y formas del baile en el fandango” en: *Expresiones de la cultura del pueblo: “el fandango”*. V Congreso de Folclore Andaluz, Málaga, pág: 227 – 243.
- Martín, C., “El baile prohibido”, en: *Diario Sur*, miércoles 2 mayo de 2007, pág: 8.
- Navarro García, J.L. (2002). *De Telethusa a la Macarrona Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla: Tartessos.
- Ruiz Mayordomo, M<sup>a</sup> J. (2003). “Ballet-danza” en: *Teatro del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias y Fiesta*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Salazar, A. (1928). “La música española en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo de la música española de finales del siglo XVIII y principios del XIX”. *Revista de Occidente*, año V, vol. 22 n.ºLXVI, pág: 360.
- Steingress, G. (2006). *Y Carmen se fue a París*, Córdoba.
- Suárez – Pajares, J. (1992). “El bolero, síntesis histórica”, en: *Encuentro Internacional de La Escuela Bolera*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas, pág: 187- 193.
- Torrione, M. (2000). *España Festejante el Siglo XVIII*. Málaga: CEDMA.

# **EL INSTRUMENTO DEL INTÉRPRETE EN LA DANZA: EL CUERPO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN Y COMUNICACIÓN ESCÉNICA**

Por MARÍA MATILDE PÉREZ GARCÍA

Profesora de Interpretación del Conservatorio Superior de Danza de Málaga

*La sociedad tiene miedo de todo aquello que parece extraño y raro, de lo que se escapa de la norma. Existe una profunda tendencia a parangonar lo feo y/o distinto con lo anormal y monstruoso. El sujeto ante lo informe, desordenado y caótico se siente amenazado, percibe un peligro que se cierne sobre su integridad, que pone en duda su seguridad y no puede soportarlo. Por ello, necesita apartar de su lado todo aquello que es diferente. Pues todo aquello que aparece como diferente es impuro y representa un desafío para el estatus establecido. Así aparece uno de los mayores problemas de nuestro tiempo: el pavor a la mezcla...*

(Cortés, 2003: 35)

## **EL INSTRUMENTO DEL INTÉRPRETE DE DANZA**

El cuerpo es el instrumento del bailarín. El bailarín debe mantenerlo en óptimas condiciones para poder ser lo más versátil posible en la técnica dancística, los registros interpretativos y en todo lo que dependa del físico en la escritura dramática. El bailarín genera unos cambios (cambios físicos y fisiológicos) con el entrenamiento sistemático y progresivo que requiere su preparación. La danza se convierte en una disciplina que es artística y física a la vez. Esta máxima no es algo novedoso, Isadora Duncan la apuntaba en 1927: *El movimiento y la cultura del cuerpo constituyen el objetivo de la gimnasia; para el bailarín no son más que medios. Y es que el cuerpo en sí mismo debe ser olvidado, porque no es más que un instrumento armonioso y bien adaptado cuyos movimientos expresan no solo los movimientos del cuerpo, como en la gimnasia, sino también los pensamientos y sentimientos del alma* (Duncan, 2003: 117).

Los cuerpos de los bailarines se entrenan en función de unos códigos (movimientos, actitudes, etc.) previamente establecidos. Estos códigos proporcionan al cuerpo unos pasos regulados y una actitud canónica que, por un lado, se interiorizan en una imagen interior del cuerpo (formación del esquema corporal), y más tarde por otro lado, se exterioriza (visualiza) en una armoniosa organización corporal, tanto en movimiento como en reposo, que apunta a que el cuerpo del bailarín tiene una considerable presencia física aún cuando no esté sobre el escenario o bien esté sobre él sin movimiento aparente. Entendiendo como presencia escénica la capacidad de atracción hacia sí de la mirada del espectador.

Al entrenar el instrumento (el cuerpo) se producen cambios por la adaptación al entrenamiento, es decir el cuerpo del intérprete se adapta para resistir las cargas de trabajo, para funcionar de manera más eficiente. Este entrenamiento nos lleva a un cambio en todos los aparatos y sistemas, músculo esquelético, cardiovascular, respiratorio, nervioso, urinario y endocrino. La forma física se ve afectada en las siguientes mejoras, que son consideradas necesarias para el control del instrumento y para explotar sus posibilidades expresivas: la regulación tónica, el ajuste postural, la alineación corporal y el trabajo de resistencia.

La regulación tónica consiste en una serie de procesos del sistema nervioso que prepara, orienta y mantienen la eficacia del movimiento variando el tono muscular. El tono muscular es una actividad básica y permanente del músculo. Es el estado permanente de ligera contracción de los músculos estriados, tanto en reposo como en movimiento.

El ajuste postural está relacionada directamente con la regulación tónica. La función tónica regula, en todo instante, las diferentes actitudes y posturas. La actitud es la postura inconscientemente adoptada. La postura es la posición voluntariamente adquirida. Un buen ajuste postural es la base de la actividad motriz óptima. El ajuste postural se apoya en las sensaciones visuales, vestibulares (laberinto del oído), propioceptivas y plantares.

Por otro lado, la alineación corporal es el efecto de hacer pasar determinados segmentos sobre un eje concreto: aquel que atraviesa longitudinalmente la cabeza, la nuca alineada con la columna vertebral, la cintura escapular alineada con la cintura pélvica, la cintura pélvica debe estar alineada con las rodillas y sobre el eje de los tobillos y cae en medio de ambos pies; La dirección de las rodillas debe estar en la dirección de los dedos de los pies; los dedos deben estar todos apoyados en el suelo y no debe existir rotación externa, ni interna de apoyo en los pies. Una alineación corporal incorrecta produce falta de equilibrio y coordinación. Según Aguado (1995), una determinada postura corporal se llega a automatizar tras la repetición constante de ésta; entonces esta alineación corporal se convierte en un “*hábito postural*”.

Y, por último, la resistencia, en cualquier movimiento que se realice, es la generación de la fuerza opuesta que me produce el “*equilibrio precario*”. En este proceso de trabajo debemos centrar la atención en las *sensaciones y resistencias* y el dominio de las líneas de fuerzas que intervienen en el logro del *equilibrio*. El bailarín debe ir tomando conciencia de su cuerpo, conociéndolo y vivenciándolo, hasta percibir los segmentos óseos, las articulaciones y los músculos que van a permitirle moverse, desplazarse y, por tanto, expresar y comunicar sobre el escenario.

De esta forma, colocación, equilibrio, sensaciones y resistencias, forman parte de una misma cosa: “dominar el instrumento” que acompaña al bailarín desde sus primeros contactos con la danza hasta su desarrollo profesional sobre el escenario. Para un intérprete, sea cual sea su disciplina, el instrumento siempre debe estar a punto, afinado, depurado. *En la medida que el cuerpo es el medio de trabajo y expresión exclusivo del actor-bailarín, el control de los movimientos corporales es una de las claves para conseguir la comunicación escénica* (Brozas Polo, 2003: 65). Sin embargo, debemos tener presente que el cuerpo humano es una realidad compleja, unitaria y dinámica, caracterizada por ser una unidad funcional que no solo es fisiológica, sino psicoorgánica; siendo el cerebro el órgano en el que confluye y finaliza toda acción. Es por tanto, de vital importancia el conocimiento del cuerpo, el instrumento del intérprete, y de los mecanismos que lo rigen, para el ejercicio de la interpretación en la danza, pero también de las inherentes conexiones de lo corporal con lo psíquico, axioma básico y punto de partida del trabajo interpretativo. Conocer y dominar esta información es valioso también para el bailarín. Grotowski (1970, 1993) definía esta relación a través de su *cuerpo-memoria* donde concentra la idea de que nuestro cuerpo es nuestra vida y que en nuestro cuerpo, están inscritas todas nuestras experiencias, desde la infancia hasta la edad madura. Nuestro mundo interior y exterior influyen incesantemente el uno sobre el otro. Dependiendo de quien venza a quien aparecen las acciones impuestas

o las voluntarias; de ahí que un mismo gesto pueda ser impuesto y voluntario. Según Laban (1987, 1993) el bailarín debe comprender y practicar el principio del movimiento dominando éste en todos sus aspectos corporales y mentales, integrando el conocimiento intelectual con las capacidades creativas. Estas relaciones entre lo corporal y lo psíquico son objeto de estudio de diversas ciencias emergentes cuyo conocimiento se hace imprescindible para la creación corporal escénica.

### **LA CREACIÓN CORPORAL A PARTIR DEL MUNDO INTERIOR Y EXTERIOR Y LAS CIENCIAS DEL LENGUAJE DEL CUERPO**

Existen, además de los signos lingüísticos, otros sistemas que el hombre ha desarrollado y utiliza para comunicarse y que están íntimamente ligados con el trabajo corporal, sus conexiones psicológicas y, por tanto, la carga significativa que el movimiento pudiera emanar sobre la escena. Estas ciencias según Guillén (1994) son el paralenguaje, la kinésica y la proxémica. Dejamos en este artículo el paralenguaje, ya que el texto, y por tanto, las modulaciones de éste, es menos usual en espectáculos de danza.

Las relaciones entre lo corporal y lo psíquico en el movimiento es el objeto de estudio de una reciente ciencia denominada cinérgica, cinestesia o kinesia. El lenguaje del cuerpo refuerza ordinariamente el peso de las palabras, pero también sucede que el subtexto contradice al texto, lo cual implica que el cuerpo “diga” cosas distintas a la información que aporte el texto. Éste es el ámbito de la sinergología. Nacida del desacuerdo que existe en el ser humano entre lo que es y lo querría ser o, mejor aún, entre lo que es y lo que muestra, la sinergología es una aproximación que escudriña en los meandros del cuerpo. El cinérgico se ocupa de observar la diferencia entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje del cuerpo. Hacen uso de la sinergología: políticos, asesores, relaciones públicas, médicos y actores. La definición de kinesia de Fast (1984:16) es *el estudio de la mezcla de todos los movimientos del cuerpo, desde los más deliberados a los totalmente inconscientes, desde los que responden a una cultura particular hasta los que cruzan todas las barreras culturales*. Según Birdwhistell (1970) y Poyatos (1977) citados por Guillén (1994: 214) *la kinesia se define como el estudio sistemático de los movimientos psico-corporales, aprendidos por vía visual o acústica, que bien de forma autónoma o combinada, consciente o inconsciente, y de acuerdo con el contexto, confieren valor comunicativo*. Distingue pues en su estudio las expresiones faciales, los gestos y los movimientos corporales. La kinesia también se hace cargo, en el caso de la escena, de las consecuencias que en el espectador puede tener las tensiones físicas del intérprete. Según la antropología teatral de Barba (1995, -citado en Pavis 1998-), el espectador se ve afectado físicamente por el nivel preexpresivo del cuerpo del actor y de la representación. La danza conoce muy bien este impacto y, en palabras de John Martín (1996: 48) *hay una respuesta kinestésica en el cuerpo del espectador, que reproduce en él, parcialmente, la experiencia del bailarín*.

Hall (1989), antropólogo e investigador, denomina *proxémica* al estudio de la estructuración y el uso del espacio por el hombre y al sistema comunicativo que de este uso emana. Es decir, del tratamiento del espacio o

por parte del hombre se destaca un sistema comunicativo de origen corporal. La proxémica es una disciplina reciente de origen norteamericano que estudia el modo de estructuración del espacio humano: tipo de espacio, distancias mantenidas entre las personas, organización del hábitat, estructuración del espacio de un edificio o habitación, etc. *En tanto que la escena es mimesis de la interacción social, estas leyes espaciales y todo cambio de códigos es significativa también escénicamente* (Pavis, 1998: 360). La puesta en escena proporciona un cierto tipo de relaciones espaciales entre los personajes-bailarines, y lo hace en función de su ideología, su estatuto social, su sexo, etc. Las distancias, los trayectos y los movimientos del bailarín se encuentran cargados de significado.

Para Guillén (1994: 225) tanto la kinesia como la proxémica están íntimamente relacionados y ambos son influenciados por las variantes de edad, sexo, normas sociales, culturales, etc. y destaca entre algunas de sus funciones básicas: *determinar el nivel de intimidad existente entre los interlocutores, e indicar la actitud personal de cada uno de ellos.*

### **EL CUERPO COMO MOTOR DE LA EXPRESIÓN ESCÉNICA**

En el estudio de los signos escénicos hay que resaltar el paradigma de la pragmática, que eclosionó a finales de los años setenta, superando, en parte, al post-estructuralismo precedente. Esto es debido a que el estudio de los signos en la comunicación, se había centrado exclusivamente en lo lingüístico, considerando al margen otros aspectos de la comunicación como el contexto, los aspectos psicológicos y sociales, la modulación de la voz, y los gestos y movimientos del cuerpo. Con el nacimiento de la perspectiva pragmática *las investigaciones sobre el drama y la representación escénica cobran una relevancia especial y la pragmática se nos presenta como un paradigma interdisciplinar e integrador que ofrece ricas teorías al amparo de las cuales se puede estudiar con nuevas perspectivas todos los signos (verbales y no-verbales) que interviene en la comunicación* (Guillén, 1994:33). Patrice Pavis (2000) incide en la perspectiva que este nuevo paradigma nos aporta en el análisis de los espectáculos, haciendo especial hincapié en los aspectos extralingüísticos, tan relevantes en disciplinas como la danza, el circo, y el mismo teatro. Cualquier actividad escénica, incluido por tanto el teatro, tiene como ejes el cuerpo y el movimiento. El cuerpo y el movimiento, además de ser capacidades funcionales, se concretan en el trabajo del bailarín como elementos de comunicación y expresión. Según Quintana Yáñez (1997) las funciones de la expresión corporal son:

- *Función expresiva: trata de mostrar aquellos medios que hacen posible que nuestro cuerpo se exprese, y favorece la adquisición de técnicas corporales instrumentales: relajación, concentración, sensibilización, etc.*
- *Función comunicativa: La comunicación se divide en verbal y no verbal. Aquí nos interesa la segunda, en la cual el cuerpo y el movimiento son fundamentales para que se produzca la comunicación. Según algunos autores la función expresiva y la comunicativa son dos fases inseparables de un mismo proceso.*
- *Función de conocimiento: son muchos los autores que consideran que la motricidad y la inteligencia se desarrollan de forma paralela.*
- *Función estética: búsqueda de la belleza corporal, que ya los griegos cultivaban, y búsqueda de la estética*

propia del movimiento, de la amplitud, coordinación, armonía y expresividad del gesto.

- *Función catártica: El movimiento puede ayudar a conseguir un equilibrio emocional porque actúa liberando tensiones.*

De todas las corrientes que consideran el cuerpo como motor de la expresión (escénica, pedagógica, psicoanalítica, metafísica) es la corriente escénica la que aquí nos atañe y es ella la que pone el acento en la transmisión de un mensaje al público, en el que se busca la coherencia entre un personaje, un sentimiento, una situación, unos objetivos, etc., y la forma del gesto más apropiado para expresarlo y comunicarlo. La función catártica en la danza también está presente en diferentes momentos de la creación escénica, en el bailarín, mediante su entrenamiento, y del público, en su identificación con el personaje o en la experiencia, sin más, del placer estético o experimentación de emociones mientras asisten a la representación. Partimos pues del cuerpo, que desde un punto de vista actual, procedente de la expresión corporal, se le define como el instrumento con el cual se producen las variadas formas que escénicamente componen el verdadero *arte del movimiento*.

Vemos como la expresión corporal reconoce el cuerpo y el movimiento como elementos de expresión y comunicación. Motos (1990), aunque comienza hablando de que se trata de un término todavía en expansión y por tanto, aún ambiguo, define la expresión corporal como un conjunto de técnicas que utiliza el cuerpo humano como elemento de lenguaje y que permite la revelación de un contenido de naturaleza psíquica. Y lo llega a denominar el *arte del movimiento*. En el entorno escénico, Pavis (1998: 195) la define como *una técnica interpretativa utilizada para activar la expresividad del actor, desarrollando sobre todo sus medios vocales y gestuales, su facultad de improvisación. Sensibiliza a los individuos acerca de sus posibilidades motrices y emotivas, su esquema corporal y su capacidad para proyectar este esquema en su trabajo interpretativo*. La expresión corporal tiene más el carácter de una actividad de descubrimiento y de entrenamiento que de disciplina artística. Los fundamentos de la expresión corporal son: la sensibilización, la interiorización, la desinhibición, la improvisación y la espontaneidad.

### **LA EXPRESIÓN CORPORAL EN EL BAILARÍN**

Se cree que la mímica del actor hablante es menos dura que la de su homólogo mudo o la del bailarín, pero la aplicación del movimiento como expresión, en este caso, es más sutil y fugaz, y ha de ser cuidada y aplicarla con conocimiento y estudio. La expresión corporal del bailarín es, al menos, igual de difícil que si va acompañada del trabajo vocal, por lo que debe ser estudiada con ahínco por el hecho de coexistir dos técnicas en superposición: la dancística y la interpretativa. Cuando vemos un trabajo corporal bien hecho en un bailarín debemos ser conscientes de que detrás hay un entrenamiento y debemos ser conscientes de él.

El personaje, si lo hubiere, y su situación, o bien, los sentimientos y emociones previstos para ser transmitidos, son los

encargados de decir al bailarín cuál es la dosis de expresividad gestual que debe introducir en su interpretación. El bailarín enriquecerá el baile de esta manera, e incluso podrá decir cosas contrarias simultáneamente; el equivalente al texto y al subtexto del actor. La técnica del actor teatral y las posibilidades expresivas del movimiento amplían las cuestiones impuestas o dadas a priori al bailarín. Así el bailarín es considerado también actor, y por tanto, autor.

El actor se sirve de las posibilidades expresivas que el uso de la voz le proporciona: la entonación, la velocidad con sus pausas y silencios, la fuerza física y la expresión de su voz, que juega con el timbre, la intensidad y redondez. El actor debe expresar todas las cualidades que pueda sacar al texto, para después complementarlo con el movimiento y el gesto. Para los actores existe una máxima: si el texto es pobre el trabajo del actor habrá de ser más rico. El movimiento, su gestualidad será mayor. Aunque ambos, actor y bailarín, comparten como lugar de trabajo en el escenario, lo que Fast (1995) denomina el trabajo en *la distancia pública lejana* en la que es más fácil mentir con los movimientos del cuerpo, de ahí el uso de ciertas ilusiones que ambas artes han utilizado a lo largo del tiempo; hablamos de la adaptación del movimiento y su significado a la distancia entre público e intérpretes y a la convención teatral previamente establecida en el público, al acudir al edificio teatral a “ver” un trozo de realidad según unos cánones estéticos establecidos con anterioridad. Pero ¿qué ocurre al tener como lenguaje el propio movimiento?. En la danza se cuenta algo mediante la progresión y yuxtaposición de movimientos (Álamos, 1998). No se trata de bailar más o multiplicar el movimiento, sino de dominar técnicas interpretativas que aplicadas al movimiento que la danza nos impone, éste se cargue de expresión. Aunque para muestra, un botón, sirva como ejemplo la necesidad de dominar por parte del bailarín las relaciones entre energía y movimiento, así como las posibilidades expresivas y coreográficas que esta técnica conlleva.

Para hablar de energía y movimiento es necesario hablar de las calidades de la acción física: el uso técnico y significado de la intensidad, el tiempo y el espacio de los movimientos. La expresión corporal se produce necesariamente por medio del cuerpo, en un espacio determinado y en un tiempo concreto, es el resultado de la interrelación de factores corporales, de amplitud y rítmicos, que se manifiestan en el movimiento y éste, a su vez, está mediatizado por la interacción de la intensidad. La intensidad es la energía que el cuerpo o un segmento de éste utiliza para realizar un movimiento, que tendrá una duración-ritmo y ocupará un determinado espacio. Para que un movimiento sea expresivo necesita una determinada carga de energía que podrá ser determinada por los sentimientos, emociones, estados de ánimo, etc. Para imprimir esta intensidad o energía al movimiento, el tono juega un papel fundamental, unido siempre al diseño espacial y estructuración temporal (duración, ritmo). Las variaciones en el tono muscular, producirán variaciones en la intensidad (carga energética) del movimiento. Por tanto, un mismo gesto podrá tener una enorme cantidad de significados según sea la intensidad con la que se ha realizado, matizándolo en expresividad, eficacia y estética.

## CONCLUSIÓN

La danza antes de ser un arte, ha sido una expresión espontánea de la vida colectiva, es decir, era un lenguaje social e

incluso religioso. En la conciliación del aspecto expresivo con un determinado formalismo (técnica), se ha podido traspasar la mera expresión emocional hacia una comunicación, es decir, la transmisión de un mensaje estético. *No hay arte sin técnica afirma, pero la rigidez y el absolutismo técnico provocan la ruina en el arte alejándolo de la expresión humana viva* (Le Boulch, 1991a: 91); estamos ante el nacimiento de un Arte.

La danza como arte escénico está ligada a la presentación directa del producto artístico. La idea fundamental de las artes escénicas es que son conformadas, creadas directamente para un público que asiste a la representación gestual. Lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público a través de los bailarines. En la danza, el bailarín mediante el lenguaje corporal expresa emociones, sentimientos y pensamientos. Como David Pérez (1998:80) afirma *cabe apuntar que el discurso de esta propuesta se sitúa en el interior de un innominado espacio en el que la danza puede quedar escrita como un film y leída como una pintura, diseñada como una partitura, trabajada como una instalación y esculpida como un texto*. Creamos o no en el pluralismo, el mestizaje, lo relativo, la tendencia a lo aleatoriedad y a la entropía, junto a lo fragmentario residen como valores emergentes en los artistas escénicos actuales, cuya consecuencia final es el préstamo de técnicas entre distintas artes.

El bailarín al tener como medio de su lenguaje el propio cuerpo, debe reflejar en cada gesto la intención. Una intención que parte de una idea para llegar a ilustrarla; por tanto, entendemos el gesto como símbolo, que posee figura y significado. La figura otorgada por la representación corporal (el gesto) de una idea lleva consigo el significado. Pero decíamos además que el gesto es signo, en tanto el signo es un producto de la actividad consciente, que permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en su materialidad. La expresión corporal nos ayuda a hacer referencia a múltiples eventos y elementos, sin necesidad de hacerlos explícitos sobre el escenario. Lo anterior implica que el gesto tiene significante y significado; categorías fundamentales del signo. El significante es la representación material del fenómeno y el significado, el fenómeno mismo que se quiso representar. El lenguaje corporal del bailarín cuenta, por tanto, como signo, símbolo y alegoría, esferas fundamentales de la creación humana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguado A.M. & Nevares L. (1995). La comunicación no verbal. *Tabanque: Revista pedagógica*, 10-11, 141-154.
- Álamos, A. (1998). Bailando con los deseos. Sobre la aplicación de la dramaturgia en la danza moderna. En *Caprichos, la danza a través de un prisma* (pp. 109-121). Sevilla: Junta de Andalucía.
- Brozas Polo, M. P. (2003). *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Guadalajara: Ñaque.
- Cortés, J.M. (2003). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Davis, F. (1994). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- Duncan, I. (2003) (Ed. Sánchez, J.A.). *El Arte de la Danza y otros escritos*. Madrid: Akal.
- Fast, J. (1995). *El lenguaje del cuerpo*. Madrid: Biblioteca Fundamental Año Cero.
- Guillén Nieto, V. (1994). *El diálogo dramático y la representación escénica*. Valencia: Generalitat Valenciana,

Conselleria de Educacion i Ciencia.

- Grotowski, J. (1972). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- Grotowski, J. (1993). Los ejercicios. *Revista Máscara*, 11-12, 27-38.
- Hall, E. (1989). *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Laban, R. (1993). *Danza educativa moderna*. Barcelona: Paidós.
- Le Boulch, J. (1991a). *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Barcelona: Paidós.
- Le Boulch, J. (1991b). *El deporte educativo: psicocinética y aprendizaje motor*. Barcelona: Paidós.
- Martín, J. (1966). *The Modern Dance*. Nueva York: Barnes.
- Motos, T. & García L. (1990). *Expresión Corporal*. Madrid: Alambra.
- Quintana Yáñez, A. (1997). *Ritmo y educación física: de la condición física a la expresión corporal*. Madrid: Gymnos.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, Estética y Semiología*. Barcelona: Piados.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Pérez, D. (1998). Cuatro giros alrededor de la danza, el arte, el movimiento, la pausa. En *Caprichos, la danza a través de un prisma* (pp. 71-82). Sevilla: Junta de Andalucía.

# **PINA BAUSCH Y EDWARD HOPPER: EXPRESIONISMO Y REALISMO**

Por MÓNICA ROMERO ACOSTA

Profesora del Conservatorio Superior de Danza de Málaga

## **1. INTRODUCCIÓN**

Este trabajo pretende demostrar la existencia de un nexo en común entre el fragmento de “*Café Müller*” de la coreógrafa Pina Bausch en la película de Almodóvar “*Hable con ella*”, y el cuadro “*Summer interior*” del pintor Edward Hopper. Los indicios muestran la posibilidad de elementos comunes, a pesar de pertenecer a realidades muy distintas, Bausch al Expresionismo y Hopper al Realismo.

Partiremos de la hipótesis de que en estas dos obras hay un gran paralelismo en cuanto al tratamiento de la mujer se refiere. Para ello analizaremos estas creaciones de forma individual, con las características propias de cada uno de sus creadores, para delimitar posteriormente las similitudes y diferencias en cuanto espacio escénico.

Realizaremos una contextualización histórica, un análisis en cuanto a la utilización de colores, líneas y ángulos, atrezzo y su distribución en el espacio, así como los juegos de luces y sombra.

## **2. PINA BAUSCH. LA DANZA-TEATRO**

Pina Bausch, bailarina y coreógrafa alemana nace el 27 de julio de 1940, en plena II Guerra Mundial. Hija de un tabernero, comenzó sus estudios de danza a una edad tardía, a los 15 años en la Folkwangschule de Essen, donde fue alumna de de Kurt Joos y Sigurd Leeder.

Amplió sus estudios en la Juilliard School of Music de Nueva York. Baila en el Metropolitan y en la New York City Opera, siendo influenciada por la obra de Martha Graham. Pina Bausch regresará a Alemania, donde será directora del teatro de baile de su mismo nombre, situado en la ciudad de Wuppertal, puesto que ocupará hasta el 30 de junio de 2009, día en el que fallece a los 68 años, debido a un cáncer diagnosticado tan sólo cinco días antes de su muerte, en un periodo en el que desarrollaba con su grupo una pieza inspirada en su última visita a Chile.

Bausch siguiendo las doctrinas de su maestro, Kurt Joos, partía de la idea que el movimiento es también pensamiento, emoción, acción y expresión, de forma que todo acto es danza, convirtiéndose en la creadora de lo que se ha denominado Teatro-Danza.

Sus coreografías retratan al ser humano con todos sus defectos y virtudes, tomando como punto de partida lo que mueve a las personas, más que el movimiento en sí. Sus creaciones no siguen una progresión lineal, sino que se construyen más bien a partir de una serie de episodios múltiples o acciones escénicas simultáneas, utilizando imágenes impactantes,

actividades cotidianas, textos dirigidos a menudo al público y una gran variedad de músicas tanto de ópera como rock, por lo que podemos hablar de un estilo de “collage”.

Las bailarinas y bailarines de las obras de Pina Bausch no guardan relación con el ideal de belleza en cuanto al cuerpo, siendo muy heterogéneos, por lo que Bausch utiliza los propios miedos de los bailarines, sus propios deseos, sus complejos y, en suma, la propia vulnerabilidad. Esto lleva a la utilización de gran cantidad de gestos físicos y emocionales que integra en sus creaciones, dando como resultado la originalidad, ternura, irónica crueldad y, sobre todo, de una viva y cruda humanidad, obligando al público a confrontarse con estos problemas.

Trabaja sobre temas predilectos que son especialmente el amor y la muerte, así como las relaciones hombre-mujer, la violencia contra la mujer, y las relaciones entre el individuo y el grupo (Vicky Larrain , 2005)

Pina Bausch ha sido distinguida con numerosos premios de danza de todo el mundo, su figura ha sido fundamental para revivir la danza alemana, y aunque ya no contamos físicamente con ella, con sus coreografías lo más profundo de su ser no se irá nunca.

### **3. “CAFÉ MÜLLER” EN EL FILM “HABLE CON ELLA” DE PEDRO ALMODÓVAR**

Café Müller fue estrenada en 1978, con la música sublime de *The Fairy Queen* del compositor británico Henry Purcell. Refleja el miedo de la niña Bausch ante el horror de la II Guerra Mundial, escondiéndose entre las mesas y sillas de la taberna de su padre.

El director de cine, Pedro Almodóvar, ha introducido un fragmento de “*Café Müller*” en una de sus películas, “*Hable con ella*”, utilizando esta obra como punto de partida del film.

El ballet funciona a modo de presagio de lo que va a suceder a lo largo de la película; dos mujeres en estado de coma, sumergidas en la soledad e incomunicación, van a tener a un hombre que va a cuidar de ellas. Por casualidad, la vida va a llevar a estos dos hombres a encontrarse en el teatro, sentados uno al lado del otro, para ver la representación de esta obra de Bausch como espectadores. El film termina con otra obra de esta coreógrafa, *Masurca Fogo*.

El propio Almodóvar ha reconocido que Pina Bausch creó, sin saberlo, “las puertas por las que entrar y salir de *Hable con ella*”. Pero si observamos atentamente el comienzo y el final de la película, podemos apreciar que no se trata de dos puertas, sino de un telón que se levanta y otro que baja. Todo el film, por lo tanto, podría estar contenido dentro del espectáculo teatral (Entrevista a Almodóvar en Primer Plano, abril 2002).

Este director parece que ya había pensado anteriormente en esta obra como recurso de sus películas, pues en “*Todo sobre mi madre*” ya aparecía un póster de Pina Bausch en *Café Muller*.

Por último, podemos ver como la película “*Todo sobre mi madre*” termina con el telón de un teatro abriéndose sobre un oscuro escenario, casualmente “*Hable con ella*” empieza con el mismo telón, como si el final de una fuera el principio de la otra. Hallar la influencia de Bausch en Almodóvar, o la repetición de algunos de sus elementos en diferentes películas de este director, no es el tema que nos ocupa, ya que sería motivo de otro trabajo.

#### 4. REFLEXIONANDO SOBRE CAFÉ MÜLLER

En esta obra observamos dos mujeres vestidas de blanco, con los ojos cerrados, deambulando como sonámbulas por una habitación. Una de ellas tropieza con todo lo de su alrededor mientras un hombre, vestido de negro y con expresión triste trata de evitarlo, apartando del camino los posibles obstáculos, como sillas o mesas.

Podemos ver como el movimiento, los pasos de danza no son lo más importante, sino el concepto de movimiento, emoción, impulsos y oposición.

En una segunda escena, la figura de la otra mujer es trasladada por el aire a través de la manipulación que de ella hacen diversos bailarines. En el momento que se encuentra cercana a la caída, otro intérprete le coloca un micrófono, la mujer respira provocando un sonido de cansancio, para luego volver a subir.

Estas dos mujeres van a habitar un ámbito de soledad e incomunicación, sus movimientos son siempre gestualizaciones contundentes que se alternan con actitudes dramáticas, con caídas, golpes, saltos y colapsos, donde la expresión de estos gestos desgarradores es la consecuencia de la exteriorización de lo interno.

La iconografía utilizada son pequeñas mesas y sillas, de color marrón, distribuidas por todo el espacio escénico simulando una cafetería. Las mesas son circulares, colocadas a la misma distancia de forma aproximada, produciendo una sensación de monotonía. Estas líneas curvas expresan la feminidad, ligereza y movimiento. Las sillas, con predominio de líneas verticales y horizontales, expresan fortaleza, vigor, peso, solidez y masculinidad. Hay una mayor proporción de estas, lo que nos muestra un mayor carácter masculino frente al femenino, corroborado por el color marrón.

La indumentaria de una de las mujeres es un camisón de un blanco brillante, largo de raso con mucha caída, de tirantes que deja ver los brazos y parte del torso. En cuanto al cabello, lleva el pelo recogido, dando sensación de una persona cuerda. La otra mujer viste un camisón blanco roto, largo, pero con medias mangas y el torso cubierto, su cabello está suelto, evocando la locura.

Bailan con los ojos cerrados como si contemplasen su mundo interior, de soledad y melancolía. El blanco de sus túnicas puede tener varias lecturas: el blanco luminoso puede representar la pureza del alma como si de un espíritu se tratase, o bien el mundo de los sueños; el blanco roto podría significar el sufrimiento y lágrimas no derramadas de esta mujer.

La figura del hombre vestido de negro no quita protagonismo a las bailarinas, representando la seriedad y la tristeza.

En cuanto al decorado podemos ver que está dividido en dos partes: la derecha está acotado por dos paredes oscuras, formando un lugar pesado y sombrío, con ausencias de luces excepto el cenital, que ilumina a la bailarina cuando abarca ese espacio. La parte izquierda es mucho más luminosa por el color gris claro de las paredes y las grandes puertas de marco blanco y cristales que reflejan la luz. El montaje se auxilia por los juegos de sombras y claridades de la iluminación.

Las sillas proyectan su sombra en la pared, al igual que el movimiento de los brazos de la bailarina, como si de un eco se tratase, lo que permite una forma movible de crear espacios.

Los decorados presentan gran cantidad de líneas verticales, horizontales y oblicuas, creadas por las puertas y paredes anteriormente mencionadas, formando un espacio anguloso. Podemos ver como en el lateral izquierdo hay una puerta blanca con un espejo, hacia la que corre una de las bailarinas. Este espejo puede representar la imaginación o la conciencia, algunos filósofos relacionan el espejo con el pensamiento, pues es el vehículo mental donde se produce la auto-contemplación.

En el fondo, a la izquierda, hay una gran puerta de cristales, a modo de espejo, la cual refleja lo que ocurre en escena. Se presenta una dualidad, es como si esta parte del espacio escénico fuera el lado de la conciencia y de la libertad, hacia donde las bailarinas corren, mientras que la zona oscura fuera el de la inconsciencia o la represión de la que huyen. Esta gran puerta, a modo de ventanal, permite ver lo que hay tras ella, proyectando nuevas estancias o puertas, simbolizando la salida al mundo exterior, del que sienten melancolía y anhelo.

En cuanto a la música, los ruidos producidos por el movimiento de las sillas al ser apartadas, los silencios y las melodías contribuyen a crear la magia de este montaje.

## **5. EDWARD HOPPER. EL REALISMO NORTEAMERICANO**

Pintor estadounidense (1882 -1967). En 1906 viajó a Europa, donde experimentará con un lenguaje formal cercano al de los impresionistas. En este periodo su pintura se caracteriza por un peculiar y rebuscado juego entre las luces y las sombras, por la descripción de los interiores y por el tema central de la soledad.

De regreso definitivo a los Estados Unidos, Hopper abandona las nostalgias europeas que le habían influido hasta entonces y empieza a elaborar temas unidos a la vida cotidiana norteamericana, de forma que evoluciona hacia un fuerte realismo unido al sentimiento poético que Hopper percibe en sus objetos, llegando a plasmar un sofisticado juego de luces, frías y cortantes, y por una extraordinaria síntesis de los detalles.

La escena aparece casi siempre desierta; en sus cuadros casi nunca encontramos más de una figura humana, y cuando

hay más de uno lo que destaca es la incomunicación lo que agudiza la sensación de soledad. Podemos decir que su plástica es más existencialista.

Sus personajes son viajeros perplejos o personas atrapadas en relaciones confusas, en las que una fría tensión sexual bulle bajo la superficie. Sus obras muestran algunas de las características básicas que mantendría durante toda su carrera artística: composición basada en formas geométricas grandes y sencillas, áreas de color planas y utilización de elementos arquitectónicos para introducir en sus escenas fuertes líneas verticales, horizontales y diagonales.

Hopper fue, junto con otros cuarenta y seis artistas, uno de los fundadores de la revista Reality, publicación que se caracterizó por su oposición frontal al arte abstracto.

## **6. REFLEXIONANDO SOBRE *SUMMER INTERIOR* (1909)**

En este cuadro podemos ver a una mujer, semidesnuda, cabizbaja, sentada en el suelo, la cual apoya su espalda y un brazo en una cama. Un personaje femenino, solitario y aislado, pensativo y concentrado, sin luz en su cara, dando sensación de soledad. Está ensimismada en su mundo interior, mientras el observador le roba un poco de su intimidad sin ella saberlo.

Se percibe una sensación opresiva, el estado de aislamiento, la soledad y la melancolía de esta figura femenina, frecuente en las obras de este maestro del Realismo.

El escenario es una fría y geométrica habitación de hotel, símbolo en ocasiones del desvalimiento de seres humanos y de su dificultad para comunicarse y relacionarse. Prácticamente el espacio está vacío de decorado, sólo una cama -que traza una fuerte diagonal- la cual está implícita dentro del mensaje de la mujer, del sentimiento de soledad y , por qué no, de amargura, quizá por haber sido utilizada por un hombre.

Se utilizan elementos arquitectónicos para introducir en sus escenas fuertes líneas verticales, horizontales y diagonales, como es el caso del reflejo de la luz del sol atravesando la ventana o bien la diagonal creada con lo que considero sería el cabecero de la cama. En resumen, podemos ver como este cuadro está cargado de elementos angulosos, formados por los elementos arquitectónicos.

El uso de los colores, el juego de luces y sombras y el espacio escénico crean una intemporalidad, un vaciado del tiempo, no carente de expresión y significado del mundo íntimo de esta mujer.

La iconografía de la cama, por las dimensiones que alcanza en este cuadro, toma una gran relevancia. Quizás pueda representar, más al estar inserta en la habitación de un hotel, el mundo de las pasiones, de los amores fugaces, y más tarde del desconsuelo y opresión de la mujer por el mundo machista, por lo que podríamos tener una alusión a una crítica social.

En cuanto al uso de colores, el blanco y el marrón, resaltan sobre el resto. El color blanco es sobre todo símbolo de pureza, el alma superior, de la claridad de consciencia, de la intuición y clarividencia. En sentido negativo este color puede significar sufrimiento, lágrimas no derramadas y a veces una cólera extrema. En este cuadro posiblemente tenga matices de ambas connotaciones, tanto de pureza, como de lágrimas no derramadas.

El amarillo de la colcha y la pared refleja el intelecto, las cosas aprendidas, el marrón de la cama y el mueble de la izquierda refleja la masculinidad; podemos decir que todos los elementos que permanecen a la izquierda de la mujer poseen un cargado tinte de machismo y masculinidad representado por los colores, que de forma simbólica están todos en torno a la cama, lo que ratifica que el estado emocional de la mujer es consecuencia del trato despectivo en el tema amoroso-sexual que un hombre ha tenido hacia ella.

## **7. POSIBLES RELACIONES ENTRE LAS OBRAS DE BAUSCH Y HOPPER**

En ambas obras vemos como tema principal el tratamiento de la mujer, de su mundo interior, sus preocupaciones y vivencias. Aparece la figura femenina melancólica, pensativa y concentrada, ausente de lo que ocurre en su alrededor. Pienso que en lo referente a la soledad que reflejan los personajes de los cuadros de Hopper se puede asociar a las emociones que ha querido transmitir Pina Bausch.

El aspecto melancólico de la mujer en ambos artistas, contrasta con la frialdad de la estancia, desnuda, sencilla y despersonalizada tanto del cuadro como de la coreografía, cuyos espacios escénicos están contruidos a base de escasas líneas verticales y horizontales, que delimitan grandes planos de color unitario.

La plástica escenográfica se auxilia con los efectos psicológicos que producen las proyecciones y los juegos de sombras y claridades de la iluminación. El juego de luces y sombras empleado por ambos, dota de un mayor dramatismo a la escena.

En ambas creaciones se transmite una carga sexual que proviene del la mente de las figuras femeninas. El uso de los colores es también comparable, resaltando el marrón que simboliza el lado masculino, y el blanco con la pureza, o en sentido negativo el sufrimiento.

Se puede apreciar en ambos a la mujer ensimismada en su mundo interior, mientras el observador del cuadro o el espectador de la obra, le roba un poco de su intimidad, sin ella saberlo, como si fuera ajena a esto.

En los cuadros de Hopper está presente la iconografía de la ventana, en la que la mujer se proyecta a través de ella como si quisiera huir al mundo exterior, al igual que en la obra de Bausch se aprecia una gran puerta a modo de ventanal quedando plasmada la misma idea que ha reflejado el pintor.

Por último, podemos ver como la luz baña a la figura femenina, ya sea por la luz del sol que entra por la ventana en el cuadro, o bien la Luz Activa sobre la bailarina, que busca apoyar la expresión sentimental.

Como ya se ha comentado, ambos creadores representan tendencias artísticas muy distintas e incluso opuestas, sin embargo ha quedado patente que aún así comparten muchas características en cuanto a su obra se refiere. Tal vez casualidad todas estas características, lo cierto es que sus obras no nos dejan indiferentes.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros:

- Casullo, Nicolás; Foster, Ricardo; Kaufman, Alejandro: Itinerarios de la modernidad, *Capítulo 4: El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas. Capítulo 5: Estética y rupturas: Expresionismo, Futurismo y Dadaísmo*. Buenos Aires, EUDEBA, 2004
- Renner, Rolf Günter. *Edward Hopper 1882-1967 -o- Transformaciones de lo real*. Taschen. Köln, 2000

### Revistas:

- Vázquez, F. *Hopper, El observador invisible*, Revista “Descubrir el Arte”, año I, número 2.
- Rocca, Adolfo. *Pina Bausch. Danza abstracta y psicodrama analítico*. Revista Escáner Cultural, nº 80, enero 2006.
- Larrain, Vicky. *La mejor coreógrafa del s. XX*. Revista Escáner Cultural, nº 76, septiembre 2005.
- Entrevista a Almodóvar, Revista Primer Plano, abril 2002.

### Internet:

- Acerca de Edward Hopper:  
[www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hopper/](http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hopper/)  
[www.arquitrave.com/galeriaautor6.htm](http://www.arquitrave.com/galeriaautor6.htm)
- Acerca del expresionismo y la escenografía:  
- Bau, Ramón. *La representación de la Obra de Arte Total*.  
<http://archivowagner.info/101rw.html>, junio de 2006.

### Videos:

- Documental: *La Danza del siglo XX, Capítulo 3: de la danza libre a la danza-teatro*, dirigido por Sonia Schoonejans, París, Amaya, 1992
- Film: “Hable con ella”. Director: Pedro Almodóvar.

## **EL CONOCIMIENTO LIBRE EN LA DANZA: DANZA 2.0**

Por MIGUEL NÚÑEZ ARRIETA

Ingeniero en Informática por la Universidad de Málaga y Profesor de informática del IES Cantillana (Sevilla)

### **Danza y Conocimiento Libre**

Hoy en día, hablar de Danza y “Conocimiento Libre” parece más que una quimera, ya que son dos términos que se antoja difícil puedan ir de la mano sin un cambio de mentalidad a la hora de transmitir los conocimientos por parte del docente.

Empecemos por el principio, vamos a definir “Conocimiento Libre”, según algunos autores;

*El “Conocimiento Libre” no es más que una corriente teórica que estudia el origen histórico y el valor del conocimiento considerándolo como un bien público que beneficia a la colectividad en general y permite el desarrollo igualitario.*

El Conocimiento Libre ha formado parte de la humanidad y de las artes desde el principio de los tiempos, pongamos algunos ejemplos;

- El “Conocimiento Libre” es lo que en época de los primeros filósofos se conocían como corrientes filosóficas, las cuales se divulgaban en libros, escritos e incluso mediante el “boca a boca”.
- Más adelante el “Conocimiento Libre” no era más que las historias que contaban los juglares y los “cuenta cuentos” de las Cortes Medievales.
- Aún más cercano a nuestros días, los descubrimientos y nuevos inventos se transmitían mediante el lenguaje oral, ya que gran parte de la población era analfabeta.
- Y ya muy cercano a nuestra época, nuestros abuelos y bisabuelos transmitían el conocimiento como “saber popular” mediante las palabras.

Todo esto nos hace plantearnos algo: ¿Por qué hoy en día hay que pagar por adquirir nuevos conocimientos cuando desde el principio de los tiempos se adquirían de forma gratuita? ¿Por qué hoy en día, para acceder al conocimiento, un bien común y universal, tenemos que pagar? Y más aún, ¿Por qué motivo no compartimos el Conocimiento si es un bien universal que nos hace iguales?

La respuesta a esto puede ser bastante evidente, “porque aquellas personas que se han preocupado en formarse a lo largo de su vida con su esfuerzo y sacrificio, para poder subsistir tienen que cobrar algo por transmitir estos conocimientos”.

Totalmente de acuerdo, pero ¿cuál es el problema en “compartir” y esa es la palabra clave “COMPARTIR” (en mayúsculas) el conocimiento?, es decir, compartir un bien común, compartir los materiales didácticos elaborados para las clases, ya sean apuntes, vídeos, presentaciones, música, partituras, ejercicios, etc... , siempre y cuando, aquellas personas que utilicen dichos materiales, reconozcan la autoría de los mismos.

El reconocimiento de la autoría de cualquier tipo de contenidos viene resguardado por las licencias que se utilizan a la hora de publicarlos, como podría ser el Copyright, pero esta licencia, uso habitual hoy en día, no nos serviría para nuestro propósito, ya que es muy restrictiva y no nos permitiría utilizar los contenidos, pero hay un tipo de licencia que sí nos

permite esto, es la denominada “Creative Commons”, por la que se puede:



Copiar, distribuir, comunicar y ejecutar públicamente la obra

- **Atribución.** *Debes reconocer y citar la obra de la forma especificada por el autor o el licenciante.*
- **No Comercial.** *No puedes utilizar esta obra para fines comerciales*
- **Sin Derivadas.** *No puedes alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra*
- *Al reutilizar o distribuir la obra, tienes que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*

Como dijo George Bernard Shaw (Premio Nobel de Literatura) y resume muy bien todo lo dicho anteriormente:

*“Si tú tienes una manzana y yo tengo una manzana, e intercambiamos manzanas, tanto tú como yo seguimos teniendo una manzana cada uno.  
Pero si tú tienes una idea y yo tengo una idea, e intercambiamos ideas, entonces ambos tenemos dos ideas”*

## Compartir Danza en la Red

Hay muchas Webs temáticas dedicadas a la Danza, como pueden ser las de instituciones públicas, Conservatorios, Compañías de Danza e incluso webs personales de primeras figuras de la Danza en sus diferentes vertientes. De todas ellas, casi ninguna dispone de materiales para el uso didáctico que ayude a desarrollar las funciones docentes de un profesor.

En cambio, sí abundan los cursos privados que se imparten en localizaciones específicas y en épocas determinadas. El problema viene cuando aquellas personas que no pueden desplazarse a los cursos quieren adquirir esos conocimientos. Una posible solución a esto, sin ser la ideal, sería COMPARTIR los materiales didácticos utilizados durante el curso, ya sean escritos, filmados, grabados, etc...

De esta forma se facilitaría el acceso al conocimiento, ese bien universal, a todos aquellos que estuvieran interesados, aunque nunca sustituiría a la presencia en dicho curso, sí ayudaría a paliar esta ausencia.

Como ejemplo, en el caso de una Danza como el Ballet, hay que decir que, recopilando información a través de la red, una de las pocas webs que sí COMPARTEN materiales, los recopilan, los etiquetan y los ponen al servicio del docente, en este caso, el profesor de Ballet, serían:

- Videos y diversos materiales didácticos:
  - DanzaBallet ( <http://www.danzaballet.com>).
  - Dancemedia ( <http://dancemedia.com> )
- Música clásica gratuita:
  - ( <http://www.classicat.net> )

### Aplicaciones útiles para la Danza: Danza 2.0

Hoy en día, Internet y los ordenadores se utilizan para gran cantidad de propósitos. El uso por parte de los docentes de éstas herramientas a la hora de elaborar, compartir y transmitir conocimientos está muy extendido y es casi de uso obligatorio.

En Internet hay una gran cantidad de aplicaciones útiles para los docentes en general y para los de Danza en particular, ya que mediante estas herramientas, los docentes pueden COMPARTIR y difundir materiales didácticos, no sólo con otros docentes, sino con alumnos y con aficionados a la Danza.

Todas las aplicaciones que hoy en día dispone un docente en Internet para su uso quedan englobadas dentro de lo que se denomina “WEB 2.0”, por lo que se podría hablar de una posible futura “Danza 2.0”.



En los siguientes cuadros se resumen las aplicaciones más útiles para el docente, (Todas las aplicaciones descritas a continuación son gratuitas):

#### Aplicaciones Online

- Son aplicaciones que se utilizan a través de Internet, por lo que es necesario estar conectado. Son accesibles a todo el mundo.

Denominación genérica	Para qué sirve	URL	Ejemplos
Weblogs	Páginas web que contienen anotaciones ordenadas cronológicamente a modo de diario o noticiero	<a href="https://www.blogger.com">https://www.blogger.com</a> <a href="http://es.wordpress.com">http://es.wordpress.com</a>	<a href="http://www.balletblog.net/">http://www.balletblog.net/</a> <a href="http://www.behindballet.com/">http://www.behindballet.com/</a> <a href="http://es.wordpress.com/tag/ballet/">http://es.wordpress.com/tag/ballet/</a>
Videoblogs	Páginas web que contiene videos ordenados cronologicamente	<a href="http://www.mobuzztv.com">http://www.mobuzztv.com</a> <a href="http://vilaweb.tv/">http://vilaweb.tv/</a>	
Noticieros	Páginas web para informar sobre eventos relacionados con un tema en particular en formato de noticias	<a href="http://www.meneame.net">http://www.meneame.net</a> <a href="http://www.gigg.com">http://www.gigg.com</a> <a href="http://www.wikio.es">http://www.wikio.es</a>	
Wikis	Es un sitio web cuyas páginas web pueden ser editadas por múltiples voluntarios a través del navegador web. Los usuarios pueden crear, modificar o borrar un mismo texto que comparten	<a href="http://es.wikipedia.org">http://es.wikipedia.org</a>	<a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Ballet">http://es.wikipedia.org/wiki/Ballet</a>
Videos Youtube	YouTube es un sitio web de alojamiento de vídeos en el cual los usuarios pueden subir y compartir vídeos.	<a href="http://www.youtube.com/">http://www.youtube.com/</a>	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=WUrJuSh0evE">http://www.youtube.com/watch?v=WUrJuSh0evE</a> <a href="http://www.youtube.com/watch?v=bQ0L24YbGGI&amp;feature=related">http://www.youtube.com/watch?v=bQ0L24YbGGI&amp;feature=related</a>
Google Docs	Compartir documentos a través de Internet. Google Docs y Hojas de cálculo, oficialmente Google Docs & Spreadsheets es un programa gratuito basado en Web para crear documentos en línea con la posibilidad de colaborar en grupo. Incluye un Procesador de textos, una Hoja de cálculo, Programa de presentación básico y un editor de formularios destinados a encuestas.	<a href="http://www.google.com/intl/es/apps/business/index.html">http://www.google.com/intl/es/apps/business/index.html</a>	<a href="http://www.google.com/apps/intl/es/business/collaboration.html#utm_campaign=es&amp;utm_source=es-ha-emea-es-bk&amp;utm_medium=ha&amp;utm_term=google%20docs">http://www.google.com/apps/intl/es/business/collaboration.html#utm_campaign=es&amp;utm_source=es-ha-emea-es-bk&amp;utm_medium=ha&amp;utm_term=google%20docs</a>
Google Calendar	Compartir un calendario con eventos entre varios usuarios. Google Calendar, cuyo nombre código anterior era CL2, es una agenda y calendario electrónico desarrollado por Google. Permite sincronizarlo con los contactos de Gmail de manera que podamos invitarlos y compartir eventos.	<a href="http://www.google.com/intl/es/apps/business/index.html">http://www.google.com/intl/es/apps/business/index.html</a>	<a href="http://www.google.com/apps/intl/es/business/collaboration.html#utm_campaign=es&amp;utm_source=es-ha-emea-es-bk&amp;utm_medium=ha&amp;utm_term=google%20docs">http://www.google.com/apps/intl/es/business/collaboration.html#utm_campaign=es&amp;utm_source=es-ha-emea-es-bk&amp;utm_medium=ha&amp;utm_term=google%20docs</a>

Denominación genérica	Para qué sirve	URL	Ejemplos
Plataformas Educativas Virtuales	Una plataforma educativa virtual consiste en un sistema de gestión de cursos, de distribución libre, que ayuda a los educadores a crear comunidades de aprendizaje en línea. Este tipo de plataformas tecnológicas también se conoce como LMS (Learning Management System).	<a href="http://www.moodle.org">http://www.moodle.org</a>	
Sistema de Gestión de contenidos	Un sistema de gestión de contenidos (en inglés content management system, abreviado CMS) es un programa que permite crear una estructura de soporte (framework) para la creación y administración de contenidos, principalmente en páginas web, por parte de los participantes.	<a href="http://www.joomlaspanish.org/">http://www.joomlaspanish.org/</a> <a href="http://phpnuke.org/">http://phpnuke.org/</a> <a href="http://typo3.org/">http://typo3.org/</a>	

### Aplicaciones para el PC

- Son aplicaciones que se instalan y se utilizan en el ordenador particular de cada docente o en los ordenadores del Centro.

Función	Nombre	Descripción	URL
Editor de Audio	Audacity (Windows, GNU/Linux)	Audacity es un programa informático multiplataforma de grabación y edición de audio fácil de usar.	<a href="http://audacity.sourceforge.net/?lang=es">http://audacity.sourceforge.net/?lang=es</a>
	Ardour (GNU/Linux, MAC)	Ardour es un programa multiplataforma de grabación multipista de audio y MIDI a disco duro, código abierto, distribuido bajo licencia GPL.	<a href="http://www.ardour.org/">http://www.ardour.org/</a>
Convertidor MP3	LAME (Windows, GNU/Linux, MAC)	LAME is a high quality MPEG Audio Layer III (MP3) encoder licensed under the LGPL.	<a href="http://lame.sourceforge.net/index.php">http://lame.sourceforge.net/index.php</a>

Función	Nombre	Descripción	URL
Editor de Vídeo	Cinelarra (GNU/Linux)	Cinelarra es un programa libre para la edición de video bajo el sistema operativo GNU/Linux. Tiene capacidad para retocar fotografías y permite importar directamente archivos MPEG, Ogg Theora y RAW, además de los formatos más comunes de video digital: avi y mov.	<a href="http://cinelerra.org/">http://cinelerra.org/</a>
	KDEnlive (GNU/Linux)	KDEnlive es un programa libre para la edición de video.	<a href="http://www.kdenlive.org/">http://www.kdenlive.org/</a>
Grabador de CD/DVD	CDBurnerXP (Windows)	CDBurnerXP es una aplicación gratuita para grabar CDs y DVDs, incluyendo Blu-Ray y HD-DVDs. Además incluye la posibilidad de grabar y crear ISOs. Es multilinguaje. Todos, incluso las Compañías, pueden usarlo libremente.	<a href="http://www.cdburnerxp.se/">http://www.cdburnerxp.se/</a>
	K3B (GNU/Linux)	K3b (KDE, burn, baby, burn)[1] es una de las interfaces gráficas más completas que existen para la grabación de discos compactos y DVD	<a href="http://www.k3b.org/">http://www.k3b.org/</a>
Editor de partituras	Muscore (Windows, GNU/Linux, MAC)	MuseScore es un programa de Notación musical para Linux, Mac OS X y Microsoft Windows. MuseScore es un editor WYSIWYG , con soporte completo para reproducir partituras e importar/exportar MusicXML y archivos MIDI estándar. Tiene soporte para notación de percusión, así como impresión directa desde el programa.	<a href="http://www.musescore.org/">http://www.musescore.org/</a>

Función	Nombre	Descripción	URL
Editor de documentos	Openoffice (Windows, GNU/Linux, MAC)	OpenOffice.org es una suite ofimática de software libre y código abierto de distribución gratuita que incluye herramientas como procesador de textos, hoja de cálculo, presentaciones, herramientas para el dibujo vectorial y base de datos.	<a href="http://es.openoffice.org/">http://es.openoffice.org/</a>
Convertidor a PDF	Openoffice (Windows, GNU/Linux, MAC)	Genera en un sólo click ficheros en formato PDF, tanto de documentos de texto como de presentaciones, hojas de cálculo, etc...	<a href="http://es.openoffice.org/">http://es.openoffice.org/</a>
Editor de imágenes	GIMP (Windows, GNU/Linux, MAC)	GIMP (GNU Image Manipulation Program) es un programa de edición de imágenes digitales en forma de mapa de bits, tanto dibujos como fotografías. Es un programa libre y gratuito.	<a href="http://www.gimp.org/">http://www.gimp.org/</a>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- La pastilla Roja (2006). Alfredo Romeo y Juantomás García. Editorial Open Service.  
URL: <http://www.lapastillaroja.net/>
- [CC, 2009] Licencia Creative Commons. URL: <http://es.creativecommons.org/>  
Última consulta: Noviembre 2009.
- [Software Libre y Cooperación, 2007] Ramón Ramón Sánchez. Blog abierto al Conocimiento Libre.  
URL: <http://ramonramon.org/blog/>  
Última consulta: Noviembre 2009.
- [Wikipedia, 2001] Fundación Wikimedia. Jim Wales y Larry Sanger.  
URL: <http://es.wikipedia.org>  
Última consulta: Noviembre 2009.

## Entrevista a Ana Laguna

# “EL BALLET DE ZARAGOZA NUNCA DEBERÍA HABER DESAPARECIDO”

Texto PICOS LAGUNA

Foto ENRIQUE CIDONCHA

Cedido por el periódico HERALDO DE ARAGÓN y publicado el 5 de julio de 2009

NACÍO EN EL BARRIO DE SAN JOSÉ Y NUNCA HA PERDIDO SUS RAÍCES, A PESAR DE SER DESDE HACE DÉCADAS EL REFERENTE EN EL MUNDO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA.

Lleva dos meses de gira con Baryshnikov con quien regala sobre el escenario uno de los mejores encuentros entre el ballet clásico y el contemporáneo. Ana Laguna recorre el mundo con su danza desde hace casi 36 años, cuando abandonó Zaragoza con la determinación de vivir de aquello que le llenaba al alma; cuando decidió dejar atrás una ciudad a la que vuelve una y otra vez a recargar pilas, a estar con su familia y amigos y a su maestra María de Ávila.

**Acaban de entregarle un nuevo premio, esta vez del Gobierno de Aragón, supongo que se siente muy reconocida en su tierra.**

Si, es un honor recibir un premio así, y bonito saber que, a pesar de estar tan lejos, se acuerdan de la danza y de los que estamos fuera.

**Su vida fue rápida. Salió de Zaragoza con 18 años, con 28 ya era una estrella internacional; con 36 le dieron el Premio Nacional de Danza, con 43 recibe el homenaje de su ciudad natal...**

Ese homenaje fue muy bonito, tengo muy buenos recuerdos, sin embargo, quiero decirle que, aunque todos los premios están muy bien, no te cambian la vida. Es muy agradable recibirlos, pero no hay que hincharse demasiado con ellos, porque no existen cuando llega el momento de trabajar. No puedes pensar en lo que has hecho, lo que te han reconocido o lo buena que eres, porque lo que cuenta es el trabajado de cada momento. Son un aliciente, desde luego, porque, además, este trabajo es muy duro. Ahora la danza se apoya más que antes, aunque España aún tiene que avanzar muchísimo respecto a otros países europeos.

**Usted tiene una formación clásica que le dio quien ha sido la mejor maestra en España, María de Ávila. ¿Qué recuerdos tiene del viejo estudio en el Coso?**

Era diminuto, a veces pienso que era increíble que hubiéramos podido aprender a bailar allí tantos bailarines que sacó ella de aquel lugar. Es fantástico el trabajo que hizo María de Ávila; no hay nadie que lo haya hecho así en España, de tal calibre... después han salido otros maestros, pero durante muchos años no hubo absolutamente nadie como ella.

**Del estudio de María de Ávila han salido los mejores bailarines y profesores durante muchos años en este país.**

Sí, luego han venido otros que no se formaron con ella pero que tuvieron su influencia. María puso muchas semillas que germinaron, y no solo en su escuela. La tenacidad que ella tuvo con la danza, su convencimiento sobre la forma de enseñar, su empeño en inculcarnos la profesionalidad...

**Es, además, un amecenas con bailarines que no tenían recursos y les facilitaba la enseñanza.**

Era fantástica en ese sentido. A mi me ayudó mucho, porque mi familia tampoco los tenía, era una familia humilde y ella me ayudó en todo. Me abrió las puertas de su casa inmediatamente, me enseñó no solo el mundo de la danza, sino

también del arte, la literatura, la pintura, la música. Luego era una persona muy, muy exigente en el trabajo y también ahí radica el éxito para un bailarín.

**Usted nació en San José, entonces un barrio obrero. ¿Cómo se acercó al mundo de la danza?**

Aquellos años eran difíciles para todo, porque no había acceso a la danza porque entonces no había espectáculos de cierta categoría. Según me dicen, yo bailaba constantemente en la guardería y ellos hablaron con mi familia y les dijeron que tenía aptitudes para el baile, así que comencé a tomar clase con Corita López (madre de Corita Viamonte) que era maestra de ‘varietés’ y estuve con ella unos dos años e hicimos pequeños espectáculos en los jardines del Parque Grande, pero se dio cuenta de que yo podía hacer algo diferente, más relacionado con la danza y que podía hacerlo bien. Ella sabía que no era la persona adecuada para enseñarme y habló con mis padres y les dijo que si querían que yo continuara debían de llevarme a María de Ávila.

**¿Fue duro compaginar su educación escolar con la disciplina de la danza?**

Con María comencé con nueve años, casi diez, y sí, fue muy duro intentar compaginar ambas cosas porque entonces no te daban ninguna facilidad. Había que optar por una de las dos, y yo iba por la mañana al estudio de María de Ávila y por las tardes al colegio y, claro, me perdía la mitad de las clases.

**¿Y se lo permitían en el colegio?, porque no era habitual.**

Hablaron con los profesores y, bueno, digamos que me lo permitieron. Yo fui a varios colegios, a Santa Rosa, Santa Ana y después para poder compaginar los estudios con la danza fui a una academia que se llamaba San Marcial, que estaba en la avenida de San José, donde acudía por las tardes después de pasar toda la mañana en el estudio de danza. Siento haber tenido que perderme ese tiempo de estudio y aprendizaje en el colegio, pero entonces no había otra manera de hacerlo. Es muy distinto a hoy.

**Su encuentro con Birgit Cullberg fue determinante en su carrera, ¿fue ella quien le descubrió el camino hacia la danza contemporánea?**

Bueno, nos descubrimos mutuamente, digamos que yo ví la compañía en Madrid y me sorprendió muchísimo la teatralidad de sus ballets, a pesar de que era un vocabulario muy diferente al que yo estaba acostumbrada. Hice varias audiciones en otras compañías y el Cullberg fue el quemás me llenó quizá porque era muy innovador, pero, sobre todo, porque me acercó mucho más a lo que yo sentía, aunque no había visto mucha danza porque a Zaragoza no venían muchas compañías. Sentí que eso era lo que quería hacer y en seguida ella quiso llevarme.

**Trabaja estrechamente con su marido, Mat Eks, en la realización de coreografías.**

Sí, estoy casada con él, pero yo no trabajo con mi marido, trabajo con el coreógrafo. Nosotros no mezclamos lo privado con el trabajo. Porque no queremos, porque no es necesario y porque empezamos a trabajar antes de estar juntos como pareja.

**Sin embargo, hacen un tándem fantástico en la creación de coreografías.**

Bueno, sí, pero es que no queremos mezclar la vida privada con la vida profesional. El problema es que la gente te pone un sello, que como estás con tu marido las cosas van por sí solas, y a nosotros no nos interesa ese tipo de sello, no jugamos a ese juego.

### ¿Cómo ve la situación de la danza en España?

Es un poco preocupante. Recuerdo lo que sucedió con el Ballet de Zaragoza, que yo creo que nunca debería haber desaparecido, porque había costado muchísimo esfuerzo hacerlo y cuando se encontraba en un momento muy delicado ya expliqué a quienes se ocupaban de Cultura que había que buscar soluciones que no fueran drásticas. Cuando un traje tiene una mancha lo llevas a la tintorería y lo vuelves a usar, no lo tiras a la basura; si ves que los bailarines no tienen el nivel exigido, se hace una audición. Y, aunque comprendo que estaba en un momento muy malo la compañía, quizá se debería haber rehecho con personas al frente de ella que realmente conocieran el mundo de la danza y que podían haberlo sacado adelante. Se intentó, pero es que en España hay muchos intereses que se entremezclan y, además, políticamente no se ponen de acuerdo... ahora veo también con preocupación a la Compañía Nacional de Danza de Nacho Duato, que le quitan a él y no saben a quién poner y esto es peligroso porque la compañía tiene un nivel tan, tan bueno que no puede de pronto desaparecer.

### **Pero a usted le llamaron para el Ballet de Zaragoza.**

Sí, pero entonces no podía, no tenía posibilidad de hacerlo y solo podía estar como asesora.

### **Quizá sea más un problema de rentabilidad económica.**

También, pero es que hay que saber mucho y hay que poner al frente a profesionales que sepan con lo que están trabajando, que tengan un conocimiento real.

### **No viene a trabajar por Aragón.**

Es que en Aragón no tenemos un buen espacio para bailar. Está el Teatro Principal, que es una perla, pero es muy pequeño para la danza. Se pueden hacer cosas, pero es muy limitado. Y no hay nada más, porque el Fleta no existe y en lo que se hizo para la Expo no se puede hacer danza, no pensaron en ella cuando la hicieron porque no se puede colgar nada de ciertas dimensiones. En el Auditorio, donde se invirtió mucho y es fantástico y va genial, nadie pensó que debería haber un espacio donde poder hacer danza, teatro y ópera. Es triste que, después de más de 30 años que llevo fuera, no haya sucedido eso... es duro de tragar.

### ¿Es más difícil el ballet contemporáneo que el clásico?

La base es la misma, lo que pasa es que en las escuelas de danza puramente clásica aún se cree que si no tienes aptitudes físicas es mejor que hagas contemporáneo, pensando, erróneamente, que no necesitas esa formación. Es como decirle a un pianista que no tiene los dedos largos que se dedique a tocar jazz. Luego están los contrarios, que piensan que los contemporáneos no deben hacer clásico para no estropear ciertas cosas y no estoy de acuerdo tampoco.

### ¿Vuelve mucho a Zaragoza?

Claro, tengo a toda mi familia y a mis amigos. Intento venir una o dos veces al año, aunque a España vengo bastante y nos vemos.

### ¿Cómo ha visto la transformación de la ciudad?

Bueno, casi es irreconocible... Estuve para la Expo, donde participé en la gala de España e hice un pequeño espectáculo.

### ¿Qué echa de menos cuando estás muy lejos?

El sol, el calor, las tapas...

### **Usted lleva toda una vida viviendo en Suecia, ¿qué le queda de aquella Ana Laguna que salió de Zaragoza con apenas 18 años?**

¡Yo creo que me queda todo! Con muchas influencias, por supuesto, que vas añadiendo.

### **Precisamente porque viaja mucho y lleva toda una vida fuera, en Suecia, ¿dónde siente que están sus raíces?**

Es difícil de decir, las tengo en los dos sitios. Creo que podría vivir en cualquier parte. Muchos me dicen que ya soy sueca, pero no lo soy, soy española, sí, pero con mucha influencia sueca. Yo me siento en casa en los dos sitios.

**La imagen.** La imagen está tomada en la plaza de Santa Marta de Madrid, donde Ana reconocía que echa mucho de menos las tapas cuando no está en España.



**“Nadie en España hizo tanto por la danza con la calidad de María de Ávila”**

**“Siento mucho no haber podido compaginar bien colegio y ballet”**

**“Me llamaron de Zaragoza, pero yo no podía asumir la compañía de ciudad”**

**“Espero que se arregle lo de Nacho Duato, porque la CND es muy, muy buena”**

### UNA VOCACIÓN EXTRAÑA EN TIEMPOS REVUELTOS

Ana Laguna tuvo una vocación extraña para unos años muy complicados en nuestro país. Ella misma reconoce que tuvo que luchar mucho en su casa para que su familia entendiera que se podía vivir de la danza, un mundo que, en la España de finales de los años 60, era sinónimo de excesiva frivolidad. Pero lo logró y siempre ha sentido el apoyo y el aliento de los suyos a los que visita con mucha frecuencia. Madre de dos hijos de 20 y 14 años, aún sorprende de que varias generaciones de bailarines, de la talla de Trinidad Sevillano, Antonio Castillo o Arantxa Argüelles le tuvieran a ella durante años como referente.

Y no es extraño, porque esta mujer, de fuerte determinación, ha hecho historia en la danza contemporánea –bajo el manto del ballet sueco Cullberg y junto a su inseparable Mat Eks– con sus innovadoras coreografías sobre clásicos como Giselle (que la encumbró) o El Lago de los Cisnes, que baila con tutú, pero descalza; La Señorita Julia que bailó junto a Nureyev o su memorable recreación de la criada Poncia en La Casa de Bernarda Alba (todo ello puede verse en You Tube).

Nunca ha aprendido a bailar la jota, aunque “algo hacía de muy niña”, pero, curiosamente, al reirse sobre la pregunta reproduce, magistralmente, ese ‘trililá-trililá’.

## HISTORIA Y TEATRO: SEIS EJEMPLOS CLÁSICOS Y ALGUNAS REFLEXIONES DE PRESENTE

Por MANUEL BARRERA BENÍTEZ

Doctor en Filosofía y Letras y  
Profesor de Literatura Dramática de la E.S.A.D. de Málaga

*“Ahora bien: también resulta evidente, por lo que hemos dicho, que la obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido cuanto contar aquellas cosas que podrían haber sucedido y las cosas que son posible según una verosimilitud o una necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir sus narraciones uno en verso y el otro en prosa –se podría haber traducido a verso la obra de Heródoto y no sería menos historia por estar en verso que en prosa-; antes se distinguen en que uno cuenta los sucesos que realmente han acaecido y el otro los que podrían suceder. Por eso la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella, ya que la poesía cuenta sobre todo lo general, la historia, lo particular.”*

(Aristóteles, *Poética*, capítulo 9)

He dado forma a las líneas que siguen atendiendo a las correspondencias entre saber y literatura en el ámbito concreto en que se encuentran Historia y Teatro, reflexionando brevemente sobre la inextricable relación que se establece entre Literatura Dramática e Historicidad, apoyándome en ejemplificaciones del teatro clásico europeo que demuestran la vinculación de los problemas filosóficos, políticos y sociológicos con los creativos, estéticos y literarios.

En la historia de la literatura dramática, desde el nacimiento del teatro en Grecia, es recurrente la proliferación de textos que tienen como base o punto de partida la historia, desde los que la usan como mero pretexto a los que se aproximan al teatro documento, cambiando los usos y las intenciones según los diferentes contextos espacio-temporales y los distintos autores. Los seis ejemplos que proponemos a continuación pretenden ilustrar esta compleja e inabarcable realidad que convencional y mayoritariamente conocemos hoy como teatro histórico aunque muchos críticos y autores nieguen el marbete.

No se trata de proponer modelos de otro tiempo para imitarlos, seguirlos o evitarlos; sino de presentar esta mínima muestra para comprobar y autorizar nuestra opinión y concluir refiriendo opiniones y asertos contemporáneos que demuestran la vigencia del tema.

La selección de las obras la he llevado a cabo atendiendo a las distintas variantes históricas, geográficas y personales más significativas y también en base a su complementariedad. Así, aparecen obras en las que sus creadores interpretan y retratan acontecimientos históricos vividos por ellos en primera persona; otras que suponen una revisión de la propia historia nacional centrándose en acontecimientos no tan cercanos al autor cronológicamente, pero sí próximos emocionalmente. Y por último he seleccionado de entre las obras clasicistas que suponen una vuelta a los mitos de la antigüedad clásica *Horacio* de Corneille, ejemplo en cuyo comentario aprovecho, además, para cerrar esta parte con un salto a la actualidad que tampoco pretende

universalizar la regla, pero sí mostrar una cierta idea de evolución que a veces sí que se cumple.

Estos seis ejemplos presentan además la particularidad de permitirnos ir alternando el protagonista colectivo (*Los persas*; *Numancia*; *Fuenteovejuna*) con los héroes individuales (*Octavia*; *Eduardo II*; *Horacio*); así como poder recordar excelentes producciones consagradas que confirman la idea tradicional de que el mejor artista no es necesariamente el que más se ajusta a la realidad, sino el que mejor engaña.

### **1.- *Los persas* de Esquilo**

*Los persas*, la tragedia más antigua conservada y única que nos queda de aquella época sobre un mito histórico contemporáneo, constituye un ejemplo palpable de ese enaltecimiento de la lucha de los griegos contra el invasor persa, resaltando cómo la victoria cayó del lado de la minúscula Grecia y no de la enorme Persia, lo que había posibilitado que el tema adquiriese categoría religiosa y ser objeto de una pieza dramática, convirtiéndose la historia en mito.

La grandeza del autor radica en su capacidad para asumir el punto de vista de los vencidos, comprender su profundo dolor y no dejarse cegar por el chauvinismo. Su narración de la batalla puede contrastarse con la llevada a cabo por el historiador Heródoto, padre de la historiografía, que narra con veracidad y precisión las Guerras Médicas.

Esquilo, a través del personaje, hace constar su participación en los hechos; el coro se lamenta por los efectos devastadores de la guerra, rememorando los desastres de Maratón (490 a.c.) y la reciente derrota de Salamina (480 a.c.) y la sombra del rey Darío profetiza la batalla de Platea (479 a.c.), el golpe final asestado contra el ejército dejado en Grecia por su sucesor, Jerjes.

Como en todo el teatro griego en *Los persas* se mezclan mitología e historia, aunque aquí en menor medida dado lo reciente del hecho histórico que se narra, dejando claro que lo mítico no tiene por qué ser necesariamente mitológico. La intención es clara: el interés pedagógico-religioso y la defensa de los valores patrios e ideas fundamentales de ese período de esplendor de Atenas y por extensión de toda la Hélade.

### **2.- *Octavia* atribuida a Séneca**

La importancia de *Octavia* dentro de la historia literaria es indiscutible por ser el único ejemplo de tragedia *pretextata* que conservamos. Y también presenta un gran interés histórico en lo que respecta al período de gobierno de Nerón, si bien su interés como documento histórico quede mediatizado en parte por los problemas de autoría y datación que presenta.

Mas, sea como fuere, lo cierto es que el autor de la obra ha sabido combinar con acierto lo histórico y lo mítico,

explotando el paralelismo entre la corte de Nerón y la de Agamenón y construir una trama simétrica y una progresión uniforme; aspectos que denotan sensibilidad literaria y que nos impelen a tratar la obra como lo que es: como monumento artístico y no como documento histórico.

La escena tiene lugar en Roma el año 62 d.C. Aunque también se hace referencia al incendio de Roma de julio del 64, el autor lo liga a los acontecimientos del 62 en un esfuerzo de concentración dramática que intensifique el efecto deseado y cumpla con el respeto a la temporalidad clásica.

Se trata de un inaudito culebrón escrito contra la corrupta política y el teatro degenerado de la época, una acusación y crítica contra el mismísimo emperador que incita a los poetas a la protesta contra el tirano a pesar del riesgo que ello conlleve.

El sentimiento elegíaco, de pérdida de los antiguos valores aparece desde el primer acto y ya en el acto II es el propio Séneca quien retoma el tono derivando hacia la sátira. El final del texto es contundente en este sentido: “*Roma disfruta derramando la sangre de sus ciudadanos*”

### 3.- *Numancia de Cervantes*

No sabemos si Cervantes se inspiró directamente en las fuentes de los historiadores romanos que nos informan de que Escipión se apoderó de Numancia en el 130 a. C. o en la *Crónica general* de Ambrosio de Morales. Lo que sí parece claro es que Cervantes, desde el principio, decidió interpretar y optar por la tradición según la cual no quedó ni un solo habitante vivo de Numancia, pues prefirieron matarse antes que entregarse a los vencedores, añadiendo el episodio final del joven Bariato, leyenda más tardía.

Otra licencia poética evidente se produce cuando Cervantes atribuye a los numantinos la creencia en los dioses de la mitología romana con la clara intención de diferenciar en su tragedia a los seres religiosos (los numantinos) de los prácticos (los romanos) y tal vez incluso con la intención más profunda de sugerir que si antaño no triunfamos fue en parte debido a esas “erróneas” creencias.

Y, sobre todo, uno de los mayores aciertos artísticos del autor en esta obra radica en elevar la Historia a la categoría de Destino, subrayando la idea de ésta como interpretación: la Historia no es argumento de autoridad porque no representa la Verdad, es simplemente otro tipo de relato expuesto a las manipulaciones del historiador-narrador; se trata de una articulación de interpretaciones que se pueden aceptar o discutir.

Jesús García Maestro afirma que “*Cervantes es el primer dramaturgo de la Historia de la literatura occidental que*

*sustituye la Metafísica por la Historia: el anake trágico no reside en los imperativos de los dioses, sino en el fatum de realidades consumadas<sup>17</sup>.*

Lo histórico cobra así un sentido trascendente. Ni siquiera las fuerzas superiores al hombre (el Duero, España) pueden hacer nada por evitar el destino, excepto soportar el devenir histórico. La Historia se sitúa al mismo nivel que la antigua Moira de los griegos, superior incluso al propio Zeus.

Cervantes, en definitiva, parece consciente de que discurso teatral y relato histórico se asemejan en cuanto que ambos suponen interpretaciones que se deben discutir o aceptar, definiendo el teatro, por tanto, como interpretación de la realidad, no como sustituto de la realidad ni como realidad misma.

Pretende el autor exaltar el patriotismo de la España del siglo XVI, crear una conciencia histórica de pueblo fuerte, aguerrido y con honor. A ello contribuye sobremanera la estructuración en dos planos, el real y el alegórico, este último con frecuencia funcionando como coro clásico que permite el distanciamiento y apela a la mente del lector-espectador. También ayuda la reflexión explícita sobre la memoria, pues sin memoria es claro que no podrá haber conciencia histórica, fundamental para el patriotismo.

#### **4.- Eduardo II de Marlowe**

El drama histórico nace en Inglaterra con King John (1534), erigiéndose desde ese momento como uno de los tres principales géneros teatrales del teatro isabelino. En esta obra su autor, John Bale, un antiguo sacerdote católico convertido fervorosamente a la causa protestante, ataca al papado y defiende las tesis que sobre la supremacía de la corona había preconizado Enrique VIII, llevando a cabo una legitimación del Estado moderno y de las propias raíces nacionales, pues narra la historia del rey medieval que se opuso a la Iglesia de Roma, justo lo que acaba de suceder en Inglaterra con Enrique VIII dando lugar al cisma anglicano.

Se anticipan así los famosos dramas históricos de Shakespeare basados en las crónicas históricas que a lo largo del siglo XVI fueron apareciendo, destacando entre ellas las *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda* de Raphael Holinshed (1577), base también del *Eduardo II* de Marlowe.

Pero Marlowe, más rebelde y más escéptico en materia de religión que Shakespeare, no se somete en su texto al obligado triunfo de la dinastía Tudor y arriesga también poniendo en escena un tema delicado y tabú como es el de la homosexualidad de un rey cuyo amor por Gaveston no sólo contraviene las normas tradicionales de conducta sexual, sino que lo enfrenta a la nobleza, brazo imprescindible de la monarquía medieval.

La obra se convierte así en la primera que trata de forma central, y no sólo episódica, la erótica entre hombre y hombre; tema que tuvo que fascinar a su autor dada su condición íntima y teniendo en cuenta, además, el episodio histórico de su tiempo protagonizado por Enrique III de Francia, de la casa de Valois, quien mantuvo una corte de bellos jóvenes, los llamados *mignons*, y quien fue asesinado con un puñal envenenado por un monje jacobino el 2 de agosto de 1589.

La forma en que Marlowe subordina los hechos históricos a su fin, con las necesarias manipulaciones y concentraciones demuestra sus extraordinarias dotes de dramaturgo creando una magnífica tragedia anticipo del mejor Shakespeare, una obra revisitada en el siglo XX por otro genio del teatro como es Bertolt Brecht, que en su versión trata de hacer una lectura crítica fiel a la idea de servirnos de la vieja fórmula de la parábola para explicarnos nuestro existir diario.

### 5.- *Fuenteovejuna* de Lope de Vega

Lope recogió probablemente el asunto de *Fuenteovejuna* de la *Crónica de las tres Órdenes y Cavallerías de Santiago, Calatrava y Alcántara* escrita por el licenciado Francisco de Rades y Andrade (publicada en Toledo en 1572); aunque también es posible que tuviese noticia del levantamiento de la villa cordobesa por la tradición oral.

El dramaturgo amplió el breve relato introduciendo una segunda acción, la toma de Ciudad Real por el Maestre de Calatrava, hecho que también aparece relatado en la misma Crónica de Rades un poco antes que los sucesos de Fuenteovejuna. Consigue así dar una mayor amplitud al tema, dejando de tratarse sólo del mero levantamiento de un pueblecito contra su señor y enmarcando el hecho en el contexto de la guerra de sucesión a la muerte de Enrique IV; todo ello enriquecido, además, con los elementos propios de la tradición literaria y de nuestra tragicomedia áurea.

El teatro se convirtió en el protoarte de nuestro Barroco, influyendo en todas las demás artes y sobre todas las formas de vida, siendo la representación la filosofía de vida imperante y uno de sus fines esenciales el de contribuir a la regulación de los comportamientos y costumbres de la sociedad. No es de extrañar, por tanto, que triunfen los héroes colectivos y el sentimiento comunitario y de base social.

El didactismo típico de la comedia española del Siglo de Oro se percibe en *Fuenteovejuna* nada más comenzar la obra. La fidelidad al relato histórico es grande. La fuerza esencial de la comedia radica en la gran capacidad del escritor para verter en forma dramática con encarnadura, ritmo e interés todo lo historiado. Lope da un aspecto eminentemente campesino al levantamiento histórico subrayando el carácter revolucionario del acontecimiento. Y también destaca su talento para, sin retórica ni grandes artificios escénicos, crear unas psicologías individuales verosímiles y, lo que quizá resulte más difícil y original, un movimiento de la muchedumbre muy real. Su gran intuición le hace captar la mecánica psíquica de la masa siglos antes del nacimiento de la Psicología social como disciplina.

Nos encontramos, como es habitual en el Siglo de Oro, con una acción desdoblada en dos planos: el intrahistórico, el de las gentes sencillas y anónimas de un pueblecito a los que Lope da nombres, y el histórico, el referido al enfrentamiento entre la Orden de Calatrava y los Reyes Católicos por la posesión de Ciudad Real. El triunfo de la hermana del rey muerto frente a la supuesta hija de éste y el consecuente reinado de los Reyes Católicos supondrán el paso definitivo del viejo orden de la monarquía feudal y de vasallaje a la nueva forma de gobierno, proceso histórico claramente reflejado en la comedia.

### 6.- *Horacio de Corneille*

*Horacio*, la tragedia del patriotismo, supone junto con *Cinna* el regreso de Corneille a la escritura dramática después de tres años de su primer “retiro” debido a la querrela de *El Cid*. Ambas tragedias romanas suponen, además, la apertura de la etapa de pleno clasicismo del autor, período en el que encontramos sus obras cumbres y en el que claramente se pone de relieve la preferencia de Corneille por la Historia.

Prefiere Corneille la historia romana porque es en el romano donde mejor cree encontrar ese carácter tenaz, enérgico y heróico que busca para sus obras, pintando a sus romanos más grandes y más romanos en sus versos que en la historia misma. Sus romanos, en realidad, constituyen un recurso para hablar de la Francia de su tiempo, interesado siempre el autor por el aspecto político o moral de la historia narrada. En *Horacio* (1640) aprovecha la oportunidad política de que Francia está en uno de sus peores momentos de la guerra contra España.

El paralelismo resulta evidente: Francia sería la gran Roma; España, el país vecino contra el que se lucha y al que los unen grandes lazos de amistad, amor y sangre, sería Alba, la antigua ciudad del Lacio que los romanos destruyeron en 665 a. C.; el personaje de Sabina, la princesa albana casada con el gran héroe romano, se halla en una posición semejante a la de la reina madre, Ana de Austria.

La intención también se adivina con facilidad: se trataría de crear las condiciones de higiene moral para un país en guerra, quedando excluida toda negativa a tomar las armas. No hay que dejarse llevar por sentimentalismos, porque eso conllevaría la derrota. Los personajes someten sus pasiones al interés del Estado en un claro ejercicio propagandístico de control del problema de la insumisión de la nobleza frente a la ideología absolutista, pero sin perder la grandeza de presentar tesis diversas e incluso contrarias.

Luis Martínez de Merlo nos recuerda cómo la proyección de la actualidad sobre la fábula historicista, además de ayudar en ocasiones a comprender el éxito o fracaso de una pieza, es siempre un constituyente básico de este teatro, pero ambiguo y deslizante<sup>2</sup>.

En el siglo XX dos grandes dramaturgos de altísima talla y gran originalidad, Bertolt Brecht y Heiner Müller han llevado a cabo sus respectivas versiones de esta historia destacando la pasión por el ritmo y el interés por el oxímoron respectivamente.

De Corneille a Müller se ha ido produciendo una disolución progresiva de lo dramático, apareciendo una nueva ética postdramática y al mismo tiempo predramática en la que se diluye la consistencia de los *dramatis personae* y en la que el teatro de voces sustituye al tradicional teatro de conflicto dramático, participando de la idea de que tal vez no se pueda hacer justicia a la realidad con una fábula en su sentido clásico que tenga “pies y cabeza”.

### Conclusiones

Todo texto literario es a la vez recreación e interpretación de la historia de la que parte y, con frecuencia, el respeto que se tiene por los héroes aumenta a medida en que están más alejados en el tiempo de nosotros, tal vez porque su carácter mítico les otorga el misterio de otro tiempo o simplemente porque la distancia permite un menor control de la censura propia y ajena.

A veces, sin embargo, lo verdadero puede no ser verosímil. Desde Aristóteles a la actualidad éste ha constituido un problema fundamental a resolver dividiéndose las tendencias básicamente en dos grandes bandos: el de los que opinan que hay que mostrar los hechos tal y como sucedieron, erigiendo la verdad como criterio principal de la belleza artística y el de los que, asumida la imposibilidad de llevar eso a cabo, han decidido conceder al teatro y a la literatura en general la libertad de elegir, subrayar e incluso manipular las informaciones históricas con el fin de entretener y conseguir verosimilitud antes que veracidad.

Se hace evidente cómo en teatro existen ciertas dificultades para captar con facilidad el tiempo, material imprescindible de la disciplina histórica: los significantes temporales suelen ser indirectos y vagos; tiempo de reloj, tiempo histórico, fisiológico y psicológico se confunden y se muestran de manera imbricada; la tradicional unidad de tiempo queda demostrado que lejos de historizar lo que consigue es teatralizar; siempre existirán lagunas y vacíos temporales que es necesario reconstruir.

El teatro, como arte del aquí y del ahora, juega con el orden temporal (regresiones, anticipaciones), con la duración (pausas, elipsis, suspensiones, resúmenes), con la distancia (la retrospectiva propia del drama histórico). Modula el tiempo, en definitiva, produciendo aceleraciones o desaceleraciones, continuidad o discontinuidad, concentración o distensión, suspensión de la imagen (cuadro viviente) o reminiscencia del pasado (flash-back).

Pero, a pesar de todo, pocas cosas tan claras en teatro como la frecuencia con que se recurre a la Historia, que ha sido y sigue siendo una generosa proveedora de argumentos dramáticos independientemente de los estilos o las concepciones teatrales de las que se parta.

<sup>3</sup> Juan Mayorga, “El dramaturgo como historiador” en Primer Acto nº 280, 1999, p. 10.<sup>4</sup> Ernesto Caballero, “Espejos contrapuestos”, *idid.*, p. 21.<sup>5</sup> Schaff, *Historia y verdad*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 126.<sup>6</sup> *Ibid.*, p.286.<sup>7</sup> Juan Mayorga, “El dramaturgo como historiador”, *op. cit.*, p. 9.

Juan Mayorga, nos recuerda que “*El contenido informativo es lo menos importante de cualquier forma artística*” y que “*El dramaturgo puede no sentirse obligado por las restricciones que constriñen al historiador académico*”<sup>3</sup>.”

Otros ponen en duda la pretendida mayor capacidad del dramaturgo para filosofar subrayando, al mismo tiempo, la imposibilidad del discurso objetivo del historiador. Ernesto Caballero, por ejemplo, habla de “Espejos contrapuestos”<sup>4</sup>.

Arte e Historia comparten similar función: la de hacer pasar nuestra cotidianidad del nivel de lo no percibido al nivel de lo admirable y de lo interesante, siempre con el fin de despertar el pensamiento y provocar la reflexión. La misión del historiador y la del dramaturgo, desde este punto de vista, serían equivalentes.

Pero Arte e Historia se diferencian en la forma de concebir los tres elementos esenciales que conforman la Historia, a saber: por un lado, los hechos (la historia como realidad) y, por otro, las indagaciones sobre estos y los relatos históricos (la historia como conocimiento).

Al hablar de Historia es necesario tener en cuenta ambas dimensiones (pasado y presente), pues como ciencia social en la que inevitablemente se dan los planos de la realidad y el conocimiento, la historia está sujeta a controversia (prueba de ello es la falta de consenso en la mayoría de las cuestiones históricas) y siempre depende de la concepción de lo real y de la teoría del conocimiento de la que se esté partiendo e, incluso más allá, de la relación indubitable entre ambas concepciones.

Se hace necesaria, por tanto, una postura teórica alternativa que conciba la existencia de la realidad histórica desde la perspectiva en que nosotros la vemos: “*La historia es el pensamiento contemporáneo proyectado sobre el pasado*”<sup>5</sup>, dicen los presentistas; “*un proceso continuo de interacción entre el historiador y sus hechos, un diálogo sin fin entre presente y pasado*”<sup>6</sup>, añade Schaff diferenciando entre relatividad objetiva y verdad relativa objetiva y consciente del interés por el historiador en cuanto que es quien da significación a los hechos, que no hablan por sí mismos.

Y esta parece ser la posición de la mayoría de los dramaturgos españoles contemporáneos en su necesidad de reinterpretar o utilizar la historia: “*El llamado teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. El teatro histórico dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena.*”<sup>7</sup>