

DANZARATTE

REVISTA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE MÁLAGA



UNIENDO ARTE Y CIENCIA A TRAVÉS DE LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA

LA BAILARINA ROMÁNTICA COMO MANIFESTACIÓN DEL ARQUETIPO DE LA DOÑA ANGÉLICA

LA DIDÁCTICA EN LA DANZA ESPAÑOLA. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA Y APLICACIÓN PRÁCTICA PARA LA CLASE DE FOLKLORE EN EL GRADO PROFESIONAL DE DANZA

EL ESPACIO DE LA DANZA EN LA COMEDIA PALATINA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL A TRAVÉS DE UN EJEMPLO CONCRETO: EL DESDÉN, CON EL DESDÉN DE AGUSTÍN MORETO

JEWELS DE BALANCHINE. LA JOYERÍA HECHA DANZA

DANZA CONTEMPORÁNEA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

LAS BANDAS SONORAS A LO LARGO DE LA HISTORIA DEL CINE

EQUIPO DE REDACCIÓN

Ana Baselga Soriano, Ricardo Ocaña Valero, Mónica Romero Acosta, Carmen García Jara, Esperanza Utrera Torremocha

COLABORADORES

Rosa M^a Rodríguez, M^a Covadonga Maraña Fernández, M^a Jesús Barrios Peralbo, Inmaculada Ruiz, Inés Antón Dayasz, Lourdes Almahano Martín, María del Carmen Aragón y Francisco M. Haro

EDITA

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

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

marconietowushuguan@gmail.com

ARTÍCULOS

- 04 - 11 **Uniendo Arte y Ciencia a través de la Danza Movimiento Terapia**
POR DRA. ROSA M^a RODRÍGUEZ
- 12- 16 **La Bailarina romántica como manifestación del arquetipo de la Doña Angélica**
POR M^a COVADONGA MARAÑA FERNÁNDEZ
- 17 - 22 **La didáctica en la Danza Española. Una propuesta metodológica y aplicación práctica para la clase de folclore en el grado profesional de Danza**
POR DRA M^a JESÚS BARRIOS PERALBO
- 23 - 32 **El espacio de la Danza en la comedia palatina del siglo de oro español a través de un ejemplo concreto: El Desdén, con el Desdén de Agustín Moreto**
POR INMACULADA RUIZ
- 33 - 41 **Jewels de Balanchine. La joyería hecha Danza**
POR INÉS ANTÓN DAYASZ
- 42 - 49 **Danza Contemporánea y Nuevas Tecnologías**
POR LOURDES ALMAHANO MARTÍN

OTRAS ARTES

- 50 - 55 **Las bandas sonoras a lo largo de la historia del cine**
POR MARÍA DEL CARMEN ARAGÚ CRUZ Y FRANCISCO MIGUEL HARO SÁNCHEZ

NOTA RECTIFICATIVA

Se ha retirado el trabajo de la revista DANZARATTE del Conservatorio Superior de Danza de Málaga con el título “*Una realidad latente. Problemáticas de la investigación en historia de la danza*”, firmado por **D^a Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez**, ya que la misma ha infringido los artículos 14, 1º, 3º; 17; 18; y 32.1 de la Ley de Propiedad Intelectual y en consecuencia vulnerado los derechos morales de paternidad y reproducción de la ponencia publicada por **D.^a Beatriz Martínez del Fresno**, en las I^a JORNADAS DE DANZA E INVESTIGACIÓN celebradas en la ciudad de Murcia los días 17, 18 y 19 de diciembre de 1999, con el título: “*Historiar la Danza y/o coreografiar la Historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación*”. Dicha Ponencia fue recogida- páginas 11 a 25- junto con el resto de las presentadas en el Libro: I Jornadas de Danza e Investigación, publicado por editorial *Los Libros de Danza S.L.*, en el año 2000, ISBN 84-607-1672-4.

Con motivo de dicha infracción de los derechos de autor, **D.^a Beatriz Martínez del Fresno** presentó demanda frente a **D^a Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez**, ejercitando **acción declarativa de infracción de los artículos 14, 17; 18; y 32.1 de la vigente ley de propiedad y acción solicitando indemnización por los daños y perjuicios sufridos**.

El conocimiento de dicha demanda correspondió al Juzgado de lo Mercantil nº1 de Málaga, asignándosele el número de procedimiento ordinario 21/2011, en virtud del cual ambas partes alcanzaron un acuerdo consistente en que:

D^a Antonia Auxiliadora Bustos Rodríguez proceda a retirar su trabajo tanto de la revista DANZARATTE como en las páginas de los buscadores Google y Dialnet, publicando asimismo la presente nota explicativa de los motivos de la retirada del trabajo, así como a indemnizar a **D.^a Beatriz Martínez del Fresno**, en la cuantía acordada entre las partes en concepto de daños morales.

NORMAS DE ESTILO DE LA PUBLICACIÓN

LA REVISTA DANZARATTE ESTÁ ABIERTA A LAS APORTACIONES RELACIONADAS CON EL ÁMBITO DE LA DANZA Y/O EL DE OTRAS ARTES ESCÉNICAS, ACEPTANDO PARA SU PUBLICACIÓN EN ESPAÑOL O INGLÉS, ARTÍCULOS Y ENSAYOS RELACIONADOS CON TRABAJOS ORIGINALES Y DE REVISIÓN, QUE NO HAYAN SIDO PUBLICADOS NI SOMETIDOS A OTRAS REVISTAS. SE PUBLICARÁN LOS ESCRITOS QUE MEDIANTE ARBITRAJE DE ESPECIALISTAS Y A JUICIO DEL CONSEJO EDITORIAL TENGAN EL NIVEL Y LA CALIDAD ADECUADA PARA ELLO.

LOS TRABAJOS SE ENVIARÁN A LA DIRECCIÓN DE CORREO ELECTRÓNICO **DANZARATTE@GMAIL.COM**

ESTA DIRECCIÓN DE CORREO ELECTRÓNICO ESTÁ PROTEGIDA CONTRA LOS ROBOTS DE SPAM, NECESITAS TENER JAVASCRIPT ACTIVADO PARA PODER VERLA

CLASIFICACIÓN DE LOS ARTÍCULOS:

TODAS LAS COLABORACIONES DEBERÁN AJUSTARSE A LAS CARACTERÍSTICAS PROPIAS DE LA SECCIÓN DE LA REVISTA A LA QUE SE DIRIGE, INDICANDO DE FORMA EXPLÍCITA EL APARTADO AL CUAL SE DESTINA EL ARTÍCULO:

- * OPINIÓN
 - * DIFUSIÓN
 - * INVESTIGACIÓN
- PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS:
- * LOS TRABAJOS DEBERÁN SER PRESENTADOS EN SOPORTE INFORMÁTICO, EN FORMATO TEXTO. EL ARTÍCULO DEBE SER REALIZADO EN EL PROCESADOR DE TEXTO WORD (CON EXTENSIÓN .DOC) PARA PC O MACKINTOS.
 - * SE RECOMIENDA QUE EN LA REDACCIÓN DEL TEXTO SE USE LA FORMA IMPERSONAL, INCLUSIVE EN LOS AGRADECIMIENTOS.
 - * LAS COLABORACIONES TENDRÁN UNA EXTENSIÓN MÁXIMA DE 28.000 CARACTERES.
 - * EL TEXTO DEBERÁ TENER UN ESPACIO INTERLINEAL DE 1,5; EL MARGEN SUPERIOR SERÁ DE 3 CM, EL INFERIOR DE 2 CM, EL MARGEN IZQUIERDO DE 3 CM Y EL DERECHO 2 CM.
 - * EL TAMAÑO DE FUENTE SERÁ DE 12 PUNTOS EN FORMATO TIMES NEW ROMAN.
 - * TODAS LAS ILUSTRACIONES, FIGURAS Y TABLAS ESTARÁN DENTRO DEL TEXTO EN EL SITIO QUE LES CORRESPONDA Y NO AL FINAL DEL ARTÍCULO. SE PRESENTARÁN EN FORMATO JPG.
 - * TODOS LOS ORIGINALES, EXCEPTO LOS DE DIVULGACIÓN Y OPINIÓN, DEBEN PRESENTAR LA SIGUIENTE ESTRUCTURA: TÍTULO, AUTOR (NOMBRE, PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL), RESUMEN, PALABRAS CLAVE, INTRODUCCIÓN, MÉTODOS, RESULTADOS Y/O DISCUSIÓN, Y LAS REFERENCIAS.
 - * LOS ARTÍCULOS ¿TANTO EN OPINIÓN, DIVULGACIÓN E INVESTIGACIÓN- DEBEN IR FIRMADOS POR EL AUTOR O AUTORA, CONSIGNANDO EL NÚMERO DE SU DNI Y SU PERFIL ACADÉMICO O PROFESIONAL. ASIMISMO, DEBERÁN INCLUIR DIRECCIÓN POSTAL, NÚMERO TELEFÓNICO Y SU CORREO ELECTRÓNICO. SE CITARÁ EL NOMBRE DE LA INSTITUCIÓN DONDE SE ELABORÓ EL TRABAJO, SI LA HUBIERA.

CITAS Y REFERENCIAS:

LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA Y LAS CITAS SE AJUSTARÁN A LAS NORMAS DE LA APA (AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION).

UNIENDO ARTE Y CIENCIA A TRAVÉS DE LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA

POR DRA. ROSA M^A RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD EUROPEA DE MADRID

RESUMEN

La Danza Movimiento Terapia es una disciplina dentro de las terapias creativas que se está introduciendo en España desde el año 2001. Consiste en la utilización de la danza y el movimiento creativo en un contexto terapéutico con el objetivo de ayudar a la integración física y psíquica del individuo. En este trabajo se ilustra la historia de la misma desde sus inicios en Estados Unidos hasta su llegada hasta España. Igualmente, se hace un recorrido por las áreas de conocimiento que la nutren así como las poblaciones que se pueden beneficiar de su aplicación. Los profesionales de la Danza Movimiento Terapia deben formarse tanto en distintos lenguajes de movimiento como en las distintas corrientes psicológicas existentes según criterios de calidad que se establecen a nivel internacional. La importancia del proceso creativo y artístico en DMT está avalada por un número cada vez mayor de investigaciones en distintas áreas de conocimiento que aportan un rigor científico a las distintas líneas de trabajo de los danzaterapeutas. Así, esta profesión resulta ser un puente entre el arte y la ciencia.

Palabras Clave: Danza Movimiento Terapia, Ciencia, Arte, Terapias creativas.

1. ORÍGENES Y DEFINICIÓN DE LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA

En las últimas décadas han surgido multitud de propuestas y aplicaciones de la Danza y el movimiento en distintos contextos: educativo, social, sanitario y terapéutico. Por este motivo, resulta importante clarificar qué se entiende realmente por Danza Movimiento Terapia (DMT) y cuál es su procedencia como cuerpo de conocimiento.

Desde los orígenes de la humanidad, la danza ha formado parte de la cultura y de los ritos de las distintas sociedades. La Danza estaba presente en las celebraciones de los nacimientos y fallecimientos, en rituales de paso de la niñez a la fase adulta, y también en la invocación a los dioses solicitando o agradeciendo su protección. Aún en la actualidad perviven muchas de estas danzas en pueblos de Australia y el continente africano, por ejemplo, así como elementos de las mismas en lo que denominamos danzas tradicionales de muchos países. La Danza permite a los individuos la posibilidad de expresarse, de comunicar sentimientos y conectarse con la naturaleza. Igualmente, y como parte de un ritual, posibilita la integración personal así como la del individuo en la sociedad (muchas de las danzas se realizan en grupo). Por otra parte, el movimiento y la respiración son elementos que marcan el comienzo de la vida y que son anteriores al lenguaje y al pensamiento. Podemos reflexionar sobre esto cuando observamos el modo en que un bebé se comunica con su mamá; los gestos y movimientos son el vehículo de comunicación más importante durante todos los meses previos a la adquisición del lenguaje y aún tiempo después. No olvidemos que la comunicación no verbal está presente de manera cotidiana en nuestra vida hasta el punto de

que hasta se tiene en consideración en empresas en los procesos de selección de personal. El cuerpo refleja de manera clara lo más íntimo de la persona, su modo de ser sin un procesamiento previo que oculte sensaciones, pensamientos o emociones como puede hacerse con la comunicación verbal (Lapierre & Aucoutourier, 1983).

En Occidente, y hasta la Edad Media, la danza estaba unida al hombre desde el momento en que se daba por segura la interrelación entre cuerpo, mente y espíritu. Pero, a partir de ese momento junto con la influencia de las ideas de Descartes en el siglo XVII se produjo una disociación entre mente y cuerpo que se ha venido manteniendo casi hasta nuestros días (al menos, en determinados ámbitos). Sin embargo, a comienzos del siglo XX, frente a la danza clásica que se había instaurado en Occidente, surgen nuevos modos de entender y mover el cuerpo, buscando la expresividad, la espontaneidad y la creatividad en contraposición a la rigidez de las formas clásicas (Levy, 1995). Bailarinas como Isadora Duncan o Mary Wigman fueron innovadoras en el rechazo al formalismo del ballet y propiciaron nuevos lenguajes en movimiento. El lenguaje expresivo de la danza moderna y contemporánea permitió al individuo crear nuevas formas y utilizar su cuerpo sin limitaciones técnicas. Esta libertad y expresividad en el movimiento será la base para las futuras danzaterapeutas. Y la recuperada conexión mente – cuerpo será el núcleo de su trabajo.

Así, en la década de los años 30 y 40, comienzan a surgir en Estados Unidos las pioneras de la Danza Movimiento Terapia. En su gran mayoría eran bailarinas que fueron conscientes de la potencialidad que la danza parecía tener como herramienta terapéutica; observaron que a sus clases acudían alumnos que no querían ser bailarines profesionales y que la danza les aportaba elementos para su desarrollo personal. Todas ellas conocían las teorías psiquiátricas de Freud y otros autores posteriores a él (algunas se habían psicoanalizado) así como la relación entre la psique y las emociones. En este sentido cabe citar a Charles Darwin que ya en 1872 había publicado “La expresión de las emociones en los animales y en el hombre” donde recogía sus investigaciones sobre movimiento y emoción, y al cual siguieron otros investigadores como William James que trabajaron sobre expresiones corporales y sentimientos. Las pioneras conocían todos estos trabajos y profundizaron en su conocimiento estudiando a Jung, Winnicott, Adler,... lo que les permitió ampliar su conocimiento del comportamiento humano y observar con otros ojos los movimientos de las personas con las que trabajaban. Cabe destacar a Marian Chace (1896-1970), la gran pionera de la Danza Movimiento Terapia. Además de sus trabajos innovadores con pacientes psiquiátricos en hospitales, estableció una metodología de trabajo que transmitió a un gran número de danzaterapeutas, posibilitando así la creación de la American Dance Therapy Association. Trabajaba en sesiones individuales pero sobre todo grupales donde se manifestó todo el potencial de su trabajo que se podría resumir en cuatro puntos fundamentales:

- a) la relación terapéutica en movimiento: la danzaterapeuta se implicaba en el movimiento a través del *mirroring* o reflejo empático. Mediante esta técnica que es muy distinta de lo que se entiende por una simple mímica, la terapeuta se pone en el lugar emocional del paciente y le aporta un significado lo que ayuda a éste a dar valor a su experiencia inmediata. Esta es una de las principales herramientas de la DMT y contribuye a la denominada empatía kinestésica.
- b) la utilización de la narración verbal como un modo de reflejar el proceso individual o grupal que se está llevando a cabo
- c) la utilización del ritmo como una forma de organizar la expresión de pensamientos y sentimientos
- d) la utilización de la danza como un proceso grupal de cohesión (como si fuese una psicoterapia grupal) (Wengrower & Chaiklin, 2008).

Otras pioneras fueron Mary Whitehouse, Trudi Schoop, Blanche Evan, Liljan Espenak, Irmgard Bartenieff y Alma Hawkins, que trabajaron en contextos diferentes y con poblaciones muy distintas lo que contribuyó a ir consolidando un marco de conocimiento

y una metodología de trabajo propia de la DMT. Posteriormente, en los años 50 y 60, se van formulando distintas líneas de trabajo con peculiaridades tomadas de distintas escuelas de pensamiento, desde Freud y Jung hasta las nuevas terapias de Reich y Lowen junto con la psicología cognitiva de Piaget y la Gestalt.

En la actualidad, la Danza Movimiento Terapia posee un sólido cuerpo de conocimiento creado sobre el uso terapéutico que la danza posee y nutrido con ciencias como el análisis de movimiento y la psicología. En DMT, el cuerpo y la mente son uno. Un cambio a nivel motor y la creación de nuevos patrones de movimiento implicará también un cambio a nivel mental (Payne, 1992., Bartenieff, 1980).

Así, la Danza Movimiento Terapia pertenece al grupo de las artes creativas en psicoterapia como son el arte terapia, la musicoterapia y el psicodrama. La American Dance Therapy Association (ADTA) define la Danza Movimiento Terapia como *“el uso terapéutico de movimiento como proceso para ayudar a un individuo a encontrar su propia unidad psico-corporal”*. Se basa en la conexión entre movimiento y emoción. Utilizando, a través de un proceso psicoterapéutico, el movimiento y la danza de manera creativa, la DMT pretende contribuir al desarrollo armónico de la persona para llegar al descubrimiento de sí mismo, de su propio cuerpo y de sus capacidades expresivas. Se trata de utilizar el movimiento como un proceso para promover la integración emocional, cognitiva y física del individuo. La metodología de la Danza Movimiento Terapia se apoya sobre distintas disciplinas y, en este sentido, es una especialidad multidisciplinar como se analizará más adelante. El movimiento no se entiende como algo codificado y rígido, sino como una expresión tónica y motora del individuo a través de los elementos espacio, tiempo, energía y peso. En este sentido, la metodología desarrollada por Laban (1987) sobre análisis del movimiento proporciona herramientas muy útiles a la DMT. Laban junto con su discípulo Lamb crea un método de notación del movimiento que aporta un lenguaje para describir a los “pacientes” en términos de su movimiento; clasifican éste en términos de “esfuerzos” y “formas” (effort-shape) y en relación al uso de coordenadas espaciales. La noción de esfuerzo describe la dinámica de movimiento en término de cuatro



factores: espacio, peso, tiempo y flujo. Cada factor del movimiento tiene dos posibilidades opuestas. La combinación de estos factores se puede relacionar con distintas características de la personalidad aspecto que desarrolló en detalle la pionera Bartenieff (1980). Asimismo, se hace necesario diferenciar la Danza Movimiento Terapia de otras especialidades o líneas de trabajo corporales. Parece evidente la diferencia con técnicas como la técnica Alexander, el Reiki, la Bioenergética o el Yoga (aunque pueda utilizar en algún momento elementos de alguna de ellas). Pero, tal vez se hace más difícil la separación de la danza educativa y de la danza terapéutica planteada de manera muy clarificadora por Hölter y Panhoffer (2005). Otros autores como Puxeddu (2007) definen la Danza Movimiento Terapia integrada con una visión más holística e integradora de la DMT. Por otra parte, la ADTA hace también hincapié en la necesidad de distinguir el uso de la danza como medio puramente estético, educacional o de recreo de su uso de modo terapéutico con el objetivo de integrar determinados comportamientos en los aspectos psicológicos de la persona.

2. DANZA MOVIMIENTO TERAPIA: UNA PROFESIÓN INTERDISCIPLINAR

Tal y como se ha indicado previamente, la Danza Movimiento Terapia surgió en los años 30 y 40 en Estados Unidos y paulatinamente se fue extendiendo a otros países, así como nutriéndose de distintas líneas de conocimiento. En 1966, y bajo la dirección de Marian Chace, se fundó la American Dance Therapy Association (ADTA) que en ese momento definió la DMT como *“la utilización planificada de cualquier aspecto de la danza con el propósito de ayudar a la integración física y psíquica del individuo”*. Desde entonces, la asociación ha crecido y también se ha ocupado de reconocer oficialmente y aprobar las distintas formaciones de los futuros danzaterapeutas, estableciendo para ellos normas específicas que se han extendido en distintos países. Los programas de estudios en Danza Movimiento Terapia son formaciones de nivel universitario o bien master especializados que deben ofrecer los siguientes contenidos: teorías y prácticas de la Danza Movimiento Terapia, desarrollo evolutivo y comportamiento humano, análisis de observación del movimiento, teorías psicológicas y psicoanalíticas y procesos grupales. La DMT tal y como se practicaba en el marco de la ADTA sirvió de modelo para muchos otros países así como para terapeutas interesados que fueron a formarse a Estados Unidos. En la actualidad, hay programas y asociaciones en más de 23 países en todo el mundo (Wengrower & Chaiklin, 2008).

En Europa, los principios de la DMT hay que buscarlos en Gran Bretaña. En 1975 se fundó la Association for Dance Movement Therapy United Kingdom y en 1985 el posgrado de la Hahnemann University de Filadelfia se trasladó al Laban Centre en Londres; desde entonces un gran número de las danzaterapeutas que actualmente desarrollan su profesión en Europa se formó allí.

En España, y gracias a la iniciativa de distintos profesionales formados en el extranjero, se funda en el 2001 la Asociación Española de Danza Movimiento Terapia (ADMTE) que, al igual que ADTA y otras asociaciones, está trabajando por establecer y mantener criterios estándares de conocimientos y competencias formativas y profesionales para los danzaterapeutas (www.admte.com). En lo que se refiere a la formación desde el año 2000 se empezaron a impartir cursos introductorios de DMT en distintas ciudades de España y en el año 2003 la Universidad Autónoma de Barcelona inicia un “Máster en Danza Movimiento Terapia” según los parámetros de las formaciones existentes en Gran Bretaña y Reino Unido. Actualmente, existen dos posibilidades formativas a nivel de posgrado, ambas en Cataluña: el Master anteriormente citado y el “Master en Terapia a través del Movimiento y la Danza” de la Universidad de Barcelona.

Estas formaciones aportan al futuro danzaterapeuta conocimientos en lenguajes de análisis de movimiento, teoría y práctica de la DMT aplicada a distintos grupos de población, orígenes históricos de la DMT, anatomía aplicada a la danza, desarrollo evolutivo y comportamiento humano, teoría de grupos, teoría de las principales corrientes sociológicas, psicológicas y psicodinámicas así como

conceptos básicos de psicopatología. Igualmente, se hace hincapié en la práctica clínica por lo cual se requiere del estudiante la realización de un proceso de análisis personal. Así, y tal y como se puede constatar se pretende que el futuro danzaterapeuta tenga una formación interdisciplinar que le permita la práctica de su profesión con las máximas competencias y conocimientos adquiridos. Dado que, al menos en España, se trata de una formación de posgrado, los profesionales de la danza movimiento terapia pueden provenir de distintas áreas de conocimiento: pedagogía y coreografía de la danza, psicología, medicina, arte,...encontrándose en su deseo de desarrollarse como danzaterapeutas.

Por último, y tal y como subraya Wengrower (2008), *“los profesionales de la DMT deben no sólo tener su propia terapia, supervisión y formación continua en temas de psicología, sino que además deben bailar, conocer técnicas de movimiento y estar al día en cuanto a la historia de la danza y los desarrollos contemporáneos en este arte”*.

3. APLICACIONES DE LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA

Los ámbitos de aplicación de la DMT son muy variados. Dependiendo de la población con la que se trabaje será necesario elegir el tipo de estructura de las sesiones, los objetivos a plantear, los materiales que se puedan utilizar, las dinámicas y formas de expresión así como el hecho de trabajar de manera individual o grupal. Previo al trabajo en las sesiones será necesario realizar una observación de la población a tratar, disponer de un diagnóstico lo más fiable posible del paciente, información sobre su historia si es posible disponer de ella...En este sentido se hace necesaria más que nunca una buena relación y comunicación con familias, educadores, asistentes sociales, médicos, otros profesionales de la salud que tengan que ver de una u otra forma con la persona que va a asistir a las sesiones de DMT. En Panhofer (2005) se hace una breve pero muy rica descripción de los distintos tipos de población susceptibles de acudir a sesiones de DMT junto con estudios realizados sobre los mismos. Sería un trabajo exhaustivo enumerar aquí todas las experiencias existentes por lo que únicamente se indican aquellos grupos de población que se pueden beneficiar de manera especial de un proceso terapéutico con DMT.

Por una parte, la DMT se puede utilizar para tratar distintas psicopatologías de adultos interviniendo de manera coordinada con otros profesionales en centros de atención primaria, hospitales, centros de día, etc. Se ha comprobado que personas con trastornos como esquizofrenia, psicosis y otros trastornos mentales se benefician notablemente de la práctica de la DMT. En tercera edad, se ha comprobado que se reducen los niveles de depresión y de ansiedad, y se aumenta la capacidad para socializarse. También se han realizado trabajos de intervención con personas con trastornos emocionales como la depresión, personas con dificultades de aprendizaje y/o atención, personas con problemas de adicción (drogas y/o alcohol) o en situaciones de exclusión social (personas sin techo, en prisión,...), trastornos de alimentación y lesiones cerebrales. En el caso de niños y adolescentes su utilización ha sido de gran valor para niños con discapacidades de todo tipo (tanto físicas como mentales) ayudándoles a reforzar la conexión entre cuerpo y mente, desarrollar la imagen corporal, el desarrollo verbal y a adquirir formas de descarga de agresividad. Existen numerosos estudios de intervención en niños con autismo. Dada que su característica principal es la expresión a través del movimiento, resulta ser una terapia ideal para niños y/o adolescentes que no pueden o que prefieren utilizar sistemas de comunicación distintos del verbal: niños con problemas en la adquisición del lenguaje, que han sufrido maltrato y/o abusos sexuales, niños con hiperactividad o trastornos de atención,... Por último, también se ha demostrado su utilidad en niños con enfermedades crónicas o en situación de ingreso hospitalario a largo plazo.

Por último, la DMT se emplea también para trabajar con las denominadas “poblaciones normales” ayudando al desarrollo integral

de la persona. Desde su inclusión en distintos niveles escolares para favorecer el desarrollo creativo, la autoconciencia, la interculturalidad y como prevención de violencia hasta su utilización en grupos de adultos que desean realizar una terapia no verbal como modo de crecimiento personal. Igualmente se ha aplicado en personas que han podido sufrir experiencias traumáticas (maltrato, enfermedades, dolor) en cuyos casos la DMT se presenta como una opción a tener en cuenta dados los buenos resultados obtenidos previamente.

4. ARTE, CIENCIA Y DANZA MOVIMIENTO TERAPIA

En nuestra sociedad, de conocimientos cada vez más especializados parece que el Arte (en general, todas las Humanidades) y la Ciencia están alejadas entre sí. Y, sin embargo, como dice Ramachandran (2003): *“al igual que los neurocientíficos han hecho algunos progresos a la hora de comprender las bases neuronales de fenómenos psicológicos tales como la imagen corporal o la percepción visual, ¿no se podría decir lo mismo del arte, teniendo en cuenta que éste, evidentemente, tiene su origen en el cerebro?”* Si se llegan a comprender determinadas conexiones en el cerebro, se estará cerca de unir la ciencia y el arte. Como subraya Ramachandran *“puede que estemos en el albor de una nueva era en que la especialización quede pasada de moda y nazca una versión del siglo XXI del hombre del Renacimiento”*.

Y, en este escenario, entre el Arte y la Ciencia se encuentra la Danza Movimiento Terapia.

Tal y como indica Sachs (1933) *“la danza es la madre de todas las artes. Así como la música y la poesía se determinan y forman en el tiempo, y las artes figurativas y la arquitectura lo hacen en el espacio, la danza vive igualmente en el tiempo y en el espacio. El creador y lo que se crea son la misma cosa”*. El producto del trabajo es la expresión creativa que se refleja en el cuerpo del bailarín y en su movimiento; es, por tanto, una expresión privilegiada de cómo uno mismo está en el mundo, como una globalidad corporal. Al bailar, el bailarín da forma a su creación, confrontándose él mismo con su corporeidad y buscando a través del movimiento, del ritmo y de la composición coreográfica la armonía, el equilibrio y la belleza de la forma creada.

La Danza Movimiento Terapia revive el arte de la danza en sus elementos fundamentales: el ritmo, como una forma especial de conectar el movimiento en el espacio y el tiempo; la música, el arte de la composición, el juego del cuerpo en relación con el peso y la gravedad, la armonía como una forma de reconocer y activar las conexiones que dan estructura a nuestro cuerpo y la belleza del gesto corporal sentido en lo más profundo por el bailarín (Puxeddu, 2008). Pero, nada de esto mostrado como un espectáculo. Es decir, aunque en DMT se emplean los elementos artísticos de la danza (coreografía, armonía, equilibrio, ritmo), se va más allá, hacia lo que es la experiencia auténtica del bailarín; es su propio yo, el self lo que baila. Así, la DMT es un proceso creativo donde el lenguaje simbólico y metafórico es el medio a través del cual la persona que baila se expresa (Puxeddu, 2008). Pero, además, esta persona que baila constata que su baile como expresión de su yo más íntimo, es recogido por el danzaterapeuta. Éste actúa como un testigo de lo que ocurre, sin juzgar, permitiendo que resuene en él lo observado en el otro. Intenta encontrar el significado que la existencia y el movimiento en el tiempo y en el espacio tiene para la persona que baila; y desarrolla habilidades empáticas para comprender qué es lo que está ocurriendo (sintiendo) dentro del otro. Volvemos aquí de nuevo al término empatía kinestésica (Fischman, 2006). De este modo, se produce un diálogo creativo entre paciente y terapeuta; y ésta es la clave del trabajo terapéutico en DMT.

Pero esta dimensión artística y creativa de la DMT camina de la mano de una dimensión científica que cada vez más está dando soporte a lo que los primeros danzaterapeutas creían y trabajaban de manera intuitiva. Las últimas investigaciones en neurología y en psicología cognitiva y del desarrollo, así como los avances realizados en los mecanismos que permiten analizar y estudiar funciones

cerebrales, están abriendo nuevas vías de comprensión y, al mismo tiempo, de investigación en DMT. La vuelta a la unión entre cuerpo y mente, que desde sus inicios era la base teórica de la DMT, ha revolucionado muchos de los paradigmas neurocientíficos que se aplicaban hasta ahora. Como dice Damasio (2005), *“es necesario comprender que la mente surge de, o en, un cerebro situado en un cuerpo propiamente dicho con el que interacciona; que debido a la mediación del cuerpo, la mente está afianzada en el cuerpo propiamente dicho; que la mente ha perdurado en la evolución porque ayuda a mantener el cuerpo; y que la mente surge del tejido biológico (neuronas) que comparten las mismas características que definen otros tejidos vivos en el cuerpo propiamente dicho”*.

En este sentido, cabe destacar las últimas investigaciones sobre las denominadas neuronas espejo (Rizzolatti, 2006). Estas neuronas se activan igualmente cuando realizamos un acto motor y cuando lo observamos en otro individuo. Según los últimos estudios parece ser que el sistema especular del ser humano tiene que ver con la adquisición de competencias sociales, con la capacidad para comprender y anticipar las intenciones y emociones ajenas, y en definitiva, con la empatía. Así, la neurología sustenta lo que ya las/los danzaterapeutas venían aplicando en sus sesiones de DMT: existe un mecanismo especular que sirve de puente entre dos cerebros para su comunicación y conexión en distintos niveles, y pasa por lo corporal, por lo motriz (Berrol, 2006). La revisión de las investigaciones realizadas en este ámbito parecen ya adelantar que procesos como la expresión de las emociones, el desarrollo de la imagen corporal o la empatía, claramente dañados en algunos individuos como es el caso de los autistas pueden ser explicados con una base neurológica y analizados dentro de un proceso terapéutico en DMT (Rodríguez, 2009).

Aún serán necesarias muchas investigaciones sobre el cerebro y su funcionamiento para poder comprender fenómenos tan complejos como los anteriormente citados. Pero, el camino es éste y en él la mente y el cuerpo, como siempre lo han hecho, van unidas. Y, el Arte y la Ciencia les abren paso de manera conjunta.

5. CONCLUSIONES

De manera lenta pero con paso firme, comienza a introducirse en España una nueva profesión: la Danza Movimiento Terapia que pertenece al grupo de las terapias creativas. Ésta es una disciplina que utiliza el movimiento creativo dentro de un proceso terapéutico para conseguir una integración psicofísica de la persona. Aunque el valor terapéutico de la Danza es tan antiguo como el hombre, su utilización de manera consciente y reglada se remonta a la década de los 30, y en la actualidad, está avalada por un sólido cuerpo de conocimiento que aúna, tanto conceptos de análisis y lenguaje del movimiento, como de distintas teorías psicológicas y psicoterapéuticas. Su aplicación en distintos colectivos ha dado ya buenos frutos como una alternativa y/o complemento a las terapias verbales tradicionales. Los profesionales de la DMT deben tener una formación amplia en distintas técnicas de movimiento y danza, líneas psicológicas, desarrollo evolutivo, historia de la danza y análisis del movimiento. La multidisciplinariedad de la DMT le permite aprovechar todo el potencial de la expresión creativa y artística en un proceso terapéutico, pero además avalar el mismo gracias a las numerosas investigaciones que se están realizando sobre todo a nivel neuronal y que pueden explicar aspectos como las emociones, el autoconcepto de imagen corporal y la empatía. Así, la DMT se convierte en una profesión a caballo entre el Arte y la Ciencia.

6. REFERENCIA

- AMERICAN DANCE THERAPY ASSOCIATION. DISPONIBLE EN: WWW.ADTA.ORG
- ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE DANZA MOVIMIENTO TERAPIA. DISPONIBLE EN: WWW.ADMTE.COM

- BARTENIEFF, I. (1980). *BODY MOVEMENT: COPING WITH THE ENVIRONMENT*. AMSTERDAM: GORDON & BREACH PUBLISHERS.
- BERROL, C. (2006). NEUROSCIENCE MEETS DANCE/MOVEMENT THERAPY: MIRROR NEURONS, THE THERAPEUTIC PROCESS AND EMPATHY. *THE ARTS IN PSYCHOTHERAPY*, 32, 302 – 315.
- DAMASIO, A. (2005). *EN BUSCA DE SPINOZA: NEUROBIOLOGÍA DE LA EMOCIÓN Y DE LOS SENTIMIENTOS*. BARCELONA: EDITORIAL CRÍTICA.
- DARWIN, C. (1872). *LA EXPRESIÓN DE LAS EMOCIONES EN LOS ANIMALES Y EL HOMBRE*. MADRID: ALIANZA. 1984.
- FISCHMAN, D. (2006). RELACIÓN TERAPÉUTICA Y EMPATÍA KINESTÉSICA. EN WENGROWER, H. & CHAIKLIN, S. (COORD). *LA VIDA ES DANZA. EL ARTE Y LA CIENCIA DE LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA*. (PP. 81-96). BARCELONA: GEDISA.
- HOLTER, G & PANHOFER, H. (2005). RELACIÓN ENTRE LA DANZA EDUCATIVA Y LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA. EN PANHOFER, H. *EL CUERPO EN PSICOTERAPIA: LA TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA*. (PP. 25-48). BARCELONA: GEDISA
- LABAN, R. (1987): *EL DOMINIO DEL MOVIMIENTO*. MADRID: FUNDAMENTOS.
- LAPIERRE, A. Y AUCOUTOURIER, B. (1983). *LA SIMBOLOGÍA DEL MOVIMIENTO*. BARCELONA: CIENTÍFICO-MÉDICA
- LEVY, J. ET AL. (1995). *DANCE AND OTHER EXPRESSIVE ART THERAPIES – WHEN WORDS ARE NOT ENOUGH*. NEW YORK: ROUTLEDGE.
- PANHOFER, H. (2005). *EL CUERPO EN PSICOTERAPIA: LA TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA*. BARCELONA: GEDISA.
- PAYNE, H. (1992). *DANCE MOVEMENT THERAPY: THEORY AND PRACTICE*. NEW YORK: ROUTLEDGE.
- PUXEDDU, V. (2007). L'ARTE DI ACCOMPAGNARE – L'OSSERVAZIONE IN DANZA MOVIMENTO TERAPIA INTEGRATA, *AR-TE'*, 2, 2007. ED. METROPOLIS, TORINO, P. 42-47.
- PUXEDDU, V. (2008). *DANCE MOVEMENT THERAPY: AS THE ART OF MOVEMENT AND POETICS...OF CHANGE*. (EN PRENSA).
- RAMACHANDRAN, V. (2003). *LOS LABERINTOS DEL CEREBRO*. BARCELONA: LIEBRE DE MARZO. 2008.
- RIZZOLATTI, G ET C. SINIGAGLIA (2006). *SO QUEL CHE FAI. IL CERVELLO CHE AGISCE E I NEURONI SPECCHIO*. SCIENZA E IDEE. MILÁN: RCE.
- RODRÍGUEZ, R.M. (2009). *LA RELACIÓN ENTRE LAS NEURONAS ESPEJO Y EL CONCEPTO DE EMPATÍA EN DANZA MOVIMIENTO TERAPIA (DMT): ESTUDIO DE CASO EN PACIENTES AUTISTAS*. TESIS FIN DE MASTER DE DANZA MOVIMIENTO TERAPIA. UAB.
- WENGROWER, H & S. CHAIKLIN (2008). *LA VIDA ES DANZA. EL ARTE Y LA CIENCIA DE LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA*. BARCELONA: GEDISA.
- SACHS, C. (1980). *STORIA DELLA DANZA*, MILANO: IL SAGGIATORE

LA BAILARINA ROMÁNTICA COMO MANIFESTACIÓN DEL ARQUETIPO DE LA DOÑA ANGÉLICA

Por M^a COVADONGA MARAÑA FERNÁNDEZ

LICENCIADA EN COREOGRAFÍA Y TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN Y MÁSTER EN ARTES ESCÉNICAS POR LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS I

Desde que Dante Alighieri escribiera a principios del siglo XIV su *Divina Comedia*, la imagen de la *donna angelica* quedó establecida en occidente como uno de los arquetipos femeninos más poderosos junto con su opuesto: la *femme fatale*, la mujer-sombra según términos junguianos¹. Beatrice (Beatriz), la «dadora de felicidad» y «beatificadora», cercana a Dios en el Paraíso y rodeada de coros angélicos es, como la Laura de Petrarca (transformada definitivamente en ángel al morir prematuramente, víctima de la epidemia de peste que diezmo Europa durante el *Trecento*) imagen de “el eterno femenino que impulsa al hombre hacia arriba” del que hablara Goethe.²

Escribe Petrarca en su *Cancionero* (Fragmento CCCII)

*Me alzó mi pensamiento adonde era
la que busco y no hallo ya en la tierra,
y allí entre los que tercio cielo encierra
la vi más bella y menos altanera.*

*Tomó mi mano y dijo: «En esta esfera
serás conmigo, si el afán no yerra:
que soy quien te dio en vida tanta guerra
y acabó el día antes que el sol cayera.*

*Mi bien no cabe en pensamiento humano:
solo a ti aguardo, y lo que amaste loco,
que un bello velo fue, quedó en el suelo».*

*Mas, ¡ay! ¿por qué me desasió la mano?
Que, al eco de su acento, faltó poco
para que me quedase allá en el cielo.*

¹ Carl JUNG creó la teoría de los arquetipos, “moldes psíquicos” en que se manifiesta el inconsciente colectivo.

² Si bien el “eterno femenino de Goethe” está más relacionado con la idea de Belleza y de la Madre, en la interpretación de la *Divina Comedia* como poema teológico Beatriz ha sido identificada como alegoría de la Fe cristiana. (En cualquier caso una fuerza que mueve al hombre a un estado superior). A su vez, el poeta Virgilio representaría la Razón y, el propio Dante, la Humanidad.

La dualidad entre *donna angelica* y *femme fatale* no sólo ha sido explotada hasta la saciedad de forma reciente (a partir del siglo XX) en las industrias cinematográfica, televisiva y publicitaria, sino que se halla inserta en la tradición oral de los cuentos infantiles, poderosísimo sustrato de todo nuestro psiquismo.³ Las Princesas de los cuentos han heredado de la *donna angelica* una belleza angelical, inocente y de gran pureza, a la vez que una extrema fragilidad. Desligadas de los imperativos del mundo terrenal, su apariencia es prácticamente sobrenatural y ante ellas rinde su amor el poeta. Muchas heroínas románticas (*Giselle* en el ballet del mismo nombre, *Mimi* en la ópera *La Bohème*) han seguido este canon que llega al cine con las protagonistas de las películas de Chaplin: muchachas ciegas (*Luces de la ciudad*), paráliticas (*Candilejas*), desvalidas (*Tiempos Modernos*) de una belleza celestial.

1. LA APARICIÓN DE LA DONNA ANGELICA EN EL ARTE DEL BALLE.

Antes de 1681 no hay bailarinas profesionales sobre los escenarios, siendo hombres quienes interpretan los papeles femeninos. En la fecha citada, en el estreno de *Le Triomphe de L'Amour* (coreografía de Pierre Beauchamp, creador además del vocabulario básico de la danza académica al fijar las cinco posiciones básicas de brazos y pies) Madame La Fontaine aparece como la primera intérprete femenina. En esta fecha, y aún en los inicios del siglo XIX, los argumentos de los ballets están basados en temas y motivos mitológicos. Ninguna Venus, Diana, Driade o Náyade podría evocar en modo alguno la imagen de la *donna angelica* puesto que ésta carece de sentido en el mundo pagano. Del mismo modo, una sociedad habitada por Maria Antonieta, Madame Pompadour o, en otros parámetros, Olimpia de Gouges⁴, nos habla de unos modelos femeninos cargados de una energía diferente a la del arquetipo que nos ocupa. No será hasta la llegada del Romanticismo y con él, la ruptura con los moldes del clasicismo y la vuelta hacia el mundo gótico medieval, cuando la imagen de la *donna angelica* haga su entrada en el mundo del ballet de la mano de Filippo Taglioni, quien en 1832 presentará ante el mundo a su hija Maria como encarnación de un ser feérico y espiritual en *La Sylphide*.

MIGEL, Parmenia (*Great Ballet Prints of the Romantic Era*, Introduction, p. viii, 1981) explica muy gráficamente cómo en las primeras décadas del siglo XIX se produce en la Ópera de París una “revolución” en cuanto a la imagen externa de la bailarina y lo que ésta simboliza. MIGEL, Parmenia (opus cit.) recoge las palabras de Louis Véron, director de la Ópera de París entre 1831 y 1835, quien escribió en sus *Mémoires*: “Taglioni padre fundó un nueva escuela de danza, por entero diferente en estilo y filosofía a la de Gardel o Vestris... . Vestris enseñaba elegancia y seducción; era un sensualista; insistía en sonrisas provocativas, poses y actitudes rayanas en la inmodestia y la desvergüenza. A menudo le escuché decir con deje cínico a sus alumnas: ‘Queridas mías, sed encantadoras, coquetas, desplegad la mayor libertad en cada uno de vuestros movimientos; debéis inspirar amor tanto durante vuestro baile como después de él y hacer que tanto el público como los músicos de la orquesta deseen ‘dormir’ con vosotras’. La escuela, estilo y lenguaje de Taglioni padre era exactamente lo opuesto. Él exigía movimientos gráciles, ligereza, elevación, y en especial ‘ballon’ [salto]; pero nunca permitió a su hija un solo gesto o pose que atentase contra la decencia o la modestia. Él le decía: ‘Las mujeres y las jovencitas deben poder ver tu danza sin sonrojarse’.”⁵

Filippo Taglioni fue el responsable de “dar vida” a las teorías del Idealismo Alemán (corriente filosófica típicamente romántica) propugnadas por Fichte, Schelling, Hegel y Schopenhauer⁶, teorías que cargan el acento en la vida del *Espíritu*, concebido como *fuerza creadora* en permanente *movimiento*. Este enfoque supone, por una parte, *la exaltación del ‘yo’*, definido como una “conciencia *desgraciada*” que rechazando sus *límites* y, dominada por un *ansia de infinito*, lucha por su *liberación*. El idealismo filosófico y el romanticismo alcanzan también al mundo de la danza, encontrando su forma de expresión en el *ballet blanc*, en el que la figura femenina

³ JUNG, Carl ha estudiado profusamente la simbología de los cuentos infantiles en obras como *El hombre y sus símbolos* (1964).

⁴ Autora de la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana que comenzaba con las palabras: “Hombre, ¿eres capaz de ser justo? Una mujer te hace esta pregunta”. También escribió: “Si una mujer tiene derecho a subir al cadalso, debe tener también el de subir a la tribuna”. Denunció en sus primeras obras la situación de los esclavos africanos. Fue guillotinado el 3 de noviembre de 1793.

⁵ MIGEL, Parmenia (opus cit.) Introducción viii.

pasa a encarnar seres irreales y espirituales. La técnica de las *pointes*, perfeccionada por Maria Taglioni acentúa ese carácter ingrávido e inmaterial.

El argumento de *La Sylphide* (ballet emblemático del Romanticismo, estrenado en 1832) gira en torno a James, un joven escocés, que, en vísperas de su boda con Effie, una muchacha de la aldea, descubre a un espíritu alado, una Sílfide, que, aunque huyendo de él, le confiesa su amor y le invita a seguirla. Obsesionado por esta visión y, tras echar de la casa con cajas destempladas a una mendiga, James abandona la aldea y a su prometida para internarse en el bosque en búsqueda de la sílfide. Ella le huye continuamente, si bien demostrándole ternura. Desesperado, James acepta el chal mágico que le ofrece la bruja Magde (que no es otra que la mendiga que antes apareció en su casa), esperando con ello poder ceñírselo a la Sílfide y retenerla junto a sí. Pero al hacer esto las alas del espíritu caen al suelo y súbitamente muere. Un cortejo de sílfides se lleva a su hermana muerta mientras James observa desde lo lejos la boda de Effie con otro hombre. La bruja Magde se regocija por la venganza cumplida.

La imagen de la mujer-espíritu como ideal femenino aparece en una de las rimas del inmortal Bécquer. Tres mujeres se dirigen al poeta que, pareciendo convertirse en émulo de James, rechaza a las beldades terrenales prendado de una figura espectral.



(Imagen: María Taglioni ataviada para *La Sílfide* en una estampa inglesa del siglo XIX)

-Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas? –No es a ti, no.
-Mi frente es pálida, mis trenzas de oro;
puedo brindarte dichas sin fin;
yo de ternuras guardo un tesoro.
¿A mí me llamas? –No, no es a ti, no.
-Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte. – ¡Oh, ven, ven tú!

(Rimas, 1871. Rima XI. Gustavo Adolfo Bécquer)

El éxito mundial de *La Sylphide* motivó a un grupo de artistas integrado por el escritor Théophile Gautier, el libretista Jules Henri Vernos (Marqués de Saint-Georges), los coreógrafos Jean Coralli y Jules Perrot y el compositor Adolphe Adam, para crear un ballet de ambiente medieval inspirado en la leyenda popular incluida por el poeta Heinrich Heine en su libro *De Alemania* sobre las *Willis* (doncellas prometidas que mueren antes de la boda y que, sin poder permanecer en sus tumbas, salen a medianoche para bailar hasta el amanecer. Si algún viajero se encontraba con ellas por el camino o el bosque, quedaba condenado a bailar sin descanso, hasta caer muerto de extenuación). El ballet, titulado *Giselle*, se estrenó en la Ópera de París en 1841, con la bailarina Carlotta Grisi como protagonista.

En Francia, Giselle sustituyó pronto en el imaginario popular a La Sílfide como símbolo de la mujer-espíritu, en parte debido a que *La Sylphide*, en la versión original de Taglioni, era únicamente representada por su hija María y dejó de representarse cuando ésta se retiró, de modo que la versión que ha llegado hasta nosotros es otra diferente creada por Augusto Bournonville para el Ballet Real Danés en 1836.

⁶ Schopenhauer destacó la importancia del arte para aliviar el sufrimiento del ser humano, en particular la importancia de la música, considerada por él como la más espiritual de las artes y la transmisora de la ‘historia secreta de la voluntad’. ‘El efecto de la música es mucho más poderoso que el de las demás artes, pues éstas sólo hablan de sombras, mientras aquella habla de la esencia’ (El mundo como voluntad y representación. Libro III § 52 p.304).

Giselle mantiene algún paralelismo con *La Sylphide*, principalmente la división entre dos mundos: el mundo material (en el I Acto) y el mundo de los espíritus (en el II Acto) pero aparece también otro tema que está cobrando cada vez más importancia en torno a la fecha de su estreno que es el de la desigualdad entre clases sociales. En *Giselle* la tragedia se desencadena debido a la diferencia de clase social entre los protagonistas y la imposibilidad de romper esas barreras. *Giselle* se estrena en 1841 y para esta fecha ya había inquietudes sociales que trascendían al mundo de la literatura: Charles Dickens, por ejemplo, escribió *Oliver Twist* entre 1837 y 1839; por otro lado se encuentra muy próxima la fecha de las revoluciones de 1848, fecha en la que Karl Marx y Friedrich Engels publican el *Manifiesto Comunista*. Es por esto que algunos historiadores de la danza ven en *Giselle* influencias de la filosofía materialista, constituyéndose, por tanto, en un curioso ejemplo de obra artística en la que confluirían las dos corrientes filosóficas principales del siglo XIX, si bien tan dispares, como Idealismo y Materialismo.

Giselle, en tanto que convertida tras su muerte en salvadora del personaje masculino (en este caso Albrecht, amenazado por las willis capitaneadas por la reina Myrtha) es equiparable a otros personajes femeninos encarnación del arquetipo de la *donna angelica*, como la Margarita, de *Fausto* (Goethe, 1832)⁷ o la Doña Inés, de *Don Juan Tenorio* (José Zorrilla, 1844).

El último gran ballet de la era romántica fue *Coppelia* o *La muchacha de los ojos de esmalte* (estrenado en la Ópera de París en 1870). La protagonista de este ballet, Swanilda, se erige también en salvadora del protagonista masculino, Franz, rescatándolo de las garras del Doctor Coppelius, quien pretende con artes oscuras extraerle el alma para transferirla a la muñeca mecánica Coppelia y, así, insuflarle vida. Sin embargo Swanilda no es una mujer-espíritu como la Sílfiide o como *Giselle* en el segundo acto del ballet del mismo nombre, sino una mujer de carne y hueso. En pleno apogeo de una mecanización cada vez más acelerada de la sociedad, el argumento de *Coppelia* quizá viene a significar que un ser humano con defectos (Swanilda y Franz) es mejor que una máquina con apariencia humana, por muy perfecta que ésta pretenda ser.

Tras el estreno de *Coppelia* y una vez pasados los horrores de la guerra franco prusiana, iniciada sólo dos meses después del estreno, y a la que sigue una guerra civil, el ballet entra en declive frente al *bel canto* y sólo recuperará el interés del público de la Ópera con la llegada de los Ballets Russes de Serguey Diaghiliev, compañía que rendirá homenaje al glorioso pasado del ballet romántico franco-italiano con la reposición de *Giselle* (interpretada por la incomparable Anna Pavlova) y con una coreografía original de Mijaíl Fokín: *Chopiniana* o *Les Sylphides* (1909) que supone una revisión del *ballet blanc* romántico desde la óptica del modernismo (intrincadas líneas sinuosas en las formaciones del *corp de ballet* que nos recuerdan al mundo vegetal, a los carteles de Mucha, las telas ondulantes de Loï Fuller, las entradas al metro de París de Hector Guimard o la arquitectura de Gaudí), si bien no fueron estos los ballets los que más entusiasmo suscitaron entre el público parisino sino aquellos radiantes de salvaje energía, exotismo y exquisita sensualidad como *Las danzas polovtsianas del Príncipe Igor* o *Sherezáde*.

2. BIBLIOGRAFÍA

- BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO (1979) *LEYEDAS, NARRACIONES, CARTAS LITERARIAS A UNA MUJER; CARTAS DESDE MI CELDA; RIMAS*. ED. CARROGIO, COL. CLÁSICOS CARROGIO, BARCELONA.
- JUNG, CARL GUSTAV (2002) *LOS ARQUETIPOS Y LO INCONSCIENTE COLECTIVO*. ED. TROTTA, MADRID.
- MIGEL, PARMENIA (1981) *GREAT BALLET PRINTS OF THE ROMANTIC ERA*, ED. DOVER PUBLICATIONS, INC., NEW YORK.
- PETRARCA (2010) *CANCIONERO; RIMA CCCII*; DESCARGADO EL 4 DE MAYO DE 2010 DE [HTTP://WWW.KALIPEDIA.COM /LITERATURA-UNIVERSAL/](http://www.kalipedia.com/literatura-universal/)

⁷ Fecha de publicación de la segunda parte de la obra. La primera parte se publicó en 1808.

TEMA/LITERATURA-MEDIEVAL/MUERTE-LAURA.HTML?X=20080329KLPLYLLIU_20.KES&AP=3

- SCHOPENHAUER, ARTHUR (2004) *EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN VOL.I.* ED DE ROBERTO R. ARAMAYO PARA FONDO DE CULTURA ECONÓMICA Y CÍRCULO DE LECTORES. BARCELONA.
- SOKOVIKOVA, NATALIA (2008) *HISTORIA Y PSICOLOGÍA: EL ROMANTICISMO. EL MUNDO ETÉREO (PARTE II)* DESCARGADO EL 4 DE MAYO DE 2010 DE LA PÁGINA WEB: [HTTP://DANZAHOY.COM/PAGES/MEMBERS/28_150204/ACTUALIDAD.PHP?SECCION=NOTAS/AC04](http://danzahoy.com/pages/members/28_150204/actualidad.php?seccion=notas/ac04)
- V.V.A.A. (1981) *EL BALLE. ENCICLOPEDIA DEL ARTE COREOGRÁFICO.* ED. AGUILAR. MADRID.
- V.V.A.A. (1992) *GRANDES BALLETS. GISELLE. (FASCÍCULO 18)* EDICIONES ORBIS, S.A, BARCELONA.

LA DIDÁCTICA EN LA DANZA ESPAÑOLA. UNA PROPUESTA METODOLÓGICA Y APLICACIÓN PRÁCTICA PARA LA CLASE DE FOLKLORE EN EL GRADO PROFESIONAL DE DANZA.

POR DRA. M^A JESÚS BARRIOS PERALBO

LICENCIADA EN PEDAGOGÍA DE LA DANZA. PROFESORA EN EL CSD DE MÁLAGA

RESUMEN

Este artículo muestra cómo se aplica y se ejemplifica los conceptos de la didáctica general al ámbito de la enseñanza artística, concretamente en un estilo de la danza española, el folklore. El modelo de clase que se presenta es una aportación más, fruto de la labor de investigación y recopilación de datos en materia de folklore, para preparar al futuro docente que impartirá clases de esta disciplina en las enseñanzas profesionales de danza en los conservatorios de Andalucía.

Palabras Clave: didáctica, modelos de enseñanza, teorías de aprendizaje, metodología, folklore, enseñanza profesionales, danza española.

1. INTRODUCCIÓN

Definamos el término *didáctica*, del griego διδακτικός (arte de enseñar¹), muchos pedagogos han escrito al respecto; señalemos por ejemplo la definición de Fernández Huerta, maestro y pedagogo español, quien ha conceptualizado la didáctica como “un saber formalmente especulativo y virtualmente práctico sobre el trabajo docente-discente, congruente con los métodos de aprendizaje”, es decir, la didáctica se ocupa del trabajo docente, discente, se configura como una ciencia, y se orienta a la acción como una tecnología (Sáenz 1998 p15).

El concepto actual de didáctica está sujeto a las transformaciones que el tiempo provoca sobre la realidad, así como sobre el propio individuo. En base a esta idea Zabalza explica que en el proceso de *enseñanza* se han ido agregando “peldaños” que han ido enriqueciendo la acción de enseñar con el transcurso del tiempo. Si se enumerase las distintas etapas que han atravesado el concepto de *enseñanza*, se resumiría que, en una primera etapa, *enseñar* equivaldría sólo a transmitir conocimiento; en una segunda, la *enseñanza* no sólo es divulgación del conocimiento sino también adquisición de nuevas conductas y hábitos; una tercera etapa, que aborda la *enseñanza* como *dirección del aprendizaje* (modelos de enseñanza, planteamiento de estrategias y recursos técnicos, y la evaluación); una cuarta etapa en la que la *enseñanza* pretende el desarrollo global del individuo; y por último, la consideración de la *enseñanza* como conjunción de experiencias dentro y fuera del aula (Sáenz 1998).

Otro pedagogo, Lawrence Stenhouse, define la enseñanza como “la estrategia que adopta la escuela para cumplir su responsabilidad”, que según Sáenz Barrio no es otra cosa que “planificar y organizar el aprendizaje de los niños”.

Tras las definiciones anteriores se observa que en el concepto de didáctica se ensamblan los términos *enseñanza* y *aprendizaje* como factores relevantes del *acto didáctico*. Para Renzo Titone, el *acto didáctico* es “el fecundo confluir de dos procesos, el enseñar y

¹ Una de las acepciones del Diccionario de la Real Academia Española.

el aprender, el primero como estimulante del segundo” (Sáenz 1998 p71), no existiría acto didáctico si el profesor no mediara entre el alumno a través del contenido o del objeto de conocimiento. Asimismo Titone, bajo el marco contextual del *acto didáctico* y en estrecha relación con el *contenido* (qué) y el *alumno* (quién), propone el *método* (cómo), que interactúa directamente entre los componentes citados.

No cabe duda que la figura del profesor es imprescindible e influyente en toda la estructura del *acto didáctico*, ya que actúa como eslabón entre los contenidos y las estrategias cognitivas del alumno, hasta tal punto que el profesor va modelando los sistemas de pensamiento de los alumnos. Por otra parte, la enseñanza de los propios contenidos supone un punto de inflexión en la educación y formación del alumno, de tal forma que a través de aquéllos se transmiten conductas y valores sociales.

Por tanto los contenidos no sólo significan conocimiento y habilidades, sino también normas y valores sociales. Esta concepción del aprendizaje en la que se considera la formación global del individuo, tanto en cuanto receptor de información y ser solícito de todo tipo de atención, es la que propone el Ministerio de Educación y Ciencia en el año 1989, obteniéndose una lenta y pacífica revolución educativa y de procesos de enseñanza-aprendizaje consecuencia de marcados cambios sociales.

Bajo este prisma, el profesor ha tenido que adecuar modelos didácticos o paradigmas de investigación sobre la enseñanza en los que aplicar las teorías del aprendizaje. De entre los distintos modelos didácticos podemos citar los que propone Shulman, en cada uno de ellos el profesor adopta un determinado comportamiento, éstos son: modelo proceso-producto, modelo mediacional y modelo ecológico (Sáenz 1998). Tanto en estos modelos didácticos como en otros, se integran las teorías del aprendizaje.

No es objeto de este artículo profundizar en las teorías de aprendizaje pero citemos la teoría neo-conductista y la teoría cognitiva. En la teoría neo-conductista, lo esencial del proceso instructivo es establecer un programa que pueda ser aprendido por todos los alumnos. La atención del profesor se centra en los contenidos fundamentalmente, de tal manera que estos contenidos se analizan y construyen según niveles de dificultad.

Frente a la teoría conductista se hallan los modelos cognitivos que centran su atención en el individuo, en sus estructuras y estrategias cognitivas. Para el conductismo, el objeto de aprendizaje es la conducta; para el cognitivismo, es el conocimiento estructurado. La didáctica está estrechamente relacionada con la comunicación y es en la escuela donde se desarrolla una actividad comunicativa de carácter especial, en donde se seleccionan y organizan los contenidos, se produce una adaptación de lenguajes, se sistematizan las actividades y se llevan a cabo la utilización de recursos (Sáenz 1998).

En cuanto a la selección de los contenidos, es fundamental saber bien lo que se quiere enseñar (la materia o disciplina), además de saber estructurar pedagógicamente los contenidos. De ahí que el profesor analice la fuente epistemológica del currículo, y sepa organizar la estructura conceptual y metodológica de la disciplina que enseña. Así se podrán diseñar estrategias adecuadas de enseñanza con el fin de conectar las estructuras conceptuales de la disciplina con las estructuras cognitivas del alumno.

Atendiendo al lenguaje, según Carlos Rosales López, es esencial hallar un equilibrio entre *formalismo* y *espontaneidad*. La comunicación didáctica deja de ser formal cuando profesor y alumno se comunican como si fueran compañeros, amigos o familiares, en este caso es espontánea. Por el contrario, cuando la comunicación entre profesor y alumno se somete al marco estricto de una serie de reglas establecidas, se convierte excesivamente formal.

Por otra parte, Rosales propone una autorreflexión del profesor para adaptarse a las características de los alumnos que están bajo su responsabilidad en cuanto a los contenidos que comunica, sobre las técnicas y lenguajes en las dimensiones académicas, y en el ámbito

tutorial. Deberá ser consciente si sus conocimientos y preparación profesional son lo suficientemente amplios y si es capaz de aplicarlos con eficacia.

Es obvio que la acción didáctica o el hecho didáctico no se realizan de manera aislada, sino que se enmarca en contextos educativos cuyos marcos legales son el punto de partida del profesor para abordar su labor docente. Los marcos legales exponen además de los preceptos a desarrollar, toda una declaración de intenciones donde se refleja la filosofía de los sistemas de enseñanza como consecuencia del devenir de los tiempos.

Tras esta aproximación de algunos aspectos que envuelven el hecho didáctico extrapolable perfectamente a la danza y concretamente a la danza española, apliquemos de forma práctica dichos aspectos en el último nivel de concreción del diseño curricular base, es decir en el aula, y más concretamente en una clase de folklore en el grado profesional de danza española.

2. PROPUESTA METODOLÓGICA

La contextualización de la propuesta metodológica tiene lugar en Andalucía por lo que se remitirá a las enseñanzas de danza profesional en esta Comunidad, regulada por el Decreto 240/2007 de 4 de Septiembre. En éste se establece la ordenación y currículo de estas enseñanzas de conformidad con lo dispuesto en el Real Decreto 85/2007 de 26 de Enero, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de Mayo, de Educación.

En su conjunto, el currículo de las enseñanzas profesionales de danza persigue *garantizar una instrucción que proporcione el nivel de expresión artística propio de unos estudios especializados, destinados a aquellos alumnos que posean aptitudes específicas y voluntad para dedicarse a ellos. La metodología² educativa en las enseñanzas profesionales de danza ha de estimular el desarrollo de la personalidad y de la sensibilidad del alumnado, fomentar su creatividad artística y favorecer el máximo desarrollo posible de sus aptitudes y capacidades tanto personal como para la danza. Se deben facilitar contextos y situaciones de aprendizaje que supongan un marco adecuado para la observación de técnicas, elementos y procesos propios de la danza, así como la utilización de las experiencias y los conocimientos ya adquiridos previamente.*

La finalidad de las enseñanzas profesionales de danza es *proporcionar al alumnado una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la danza.* [Los objetivos generales y específicos del currículo de las enseñanzas profesionales de danza pueden consultarse en B.O.J.A. Sevilla 14 de Septiembre de 2007, así como la orden de 25 de Octubre de 2007 que desarrolla el currículo de las enseñanzas de danza profesionales de Andalucía en la asignatura de folklore].

Junto a los objetivos se proponen los contenidos (que no señalaremos aquí) que suponen el trabajo a realizar en todo el grado profesional, así como los criterios de evaluación.

Partiendo de estos marcos legislativos se podrá ir concretando el programa de trabajo y organizar así la labor docente.

La clase de folklore en las enseñanzas profesionales

Contenido: Malagueña Canaria.

Curso: aplicable a un 3º curso de enseñanzas profesionales de danza. Alumnos con edades comprendidas entre los 15 y 17 años.

Modelo de enseñanza: modelo mediacional. El profesor se centra en los procesos cognitivos del alumno, se convierte en un ser media-

² B.O.J.A. Sevilla 14 de septiembre 2007.

dor entre la instrucción y sus alumnos, hará pensar al alumno, que será protagonista de su propio proceso de aprendizaje. La motivación será eje fundamental en el aprendizaje del alumno, que vendrá dada tanto por el fondo del contenido como por la forma de transmitirlo.

Teoría de aprendizaje: cognitivismo.

Lenguaje: equilibrio entre el formalismo y espontaneidad.

Aunque el estudio del folclore canario se deja reservado generalmente para el grado elemental (por considerarse “más fácil” para las pequeñas edades de los alumnos), proponemos que se estudie también en el grado profesional. Hay danzas y bailes canarios de dificultad coreográfica, cuya esencia está tanto en retener las variadas y numerosas figuras coreográficas del baile o la danza como en la propia interpretación. Estas características suponen que a la hora de seleccionar los bailes canarios para su estudio, una vez analizados, se organicen y distribuyan de manera coherente en los cursos que se predeterminen del grado profesional.

La malagueña es un sentido baile cantado que se conserva en todo el archipiélago canario, heredó del fandango las mismas cadencias melódicas y el ritmo acompasado. A pesar de su origen andaluz es un hondo y triste canto que los canarios han hecho suyo por la influencia del medio ambiente insular y por los primitivos cantos indígenas.

La letra de la malagueña canaria puede alargarse tanto como el cantador quiera, de ahí que sea un canto libre pero cuando se baila, el baile se ajusta a la medida de la letra en la que los bailarores evolucionan libremente. Se inicia el baile en la cadencia melódica de la letra.

La malagueña canaria al igual que la folía son bailes muy “sentidos” por los canarios, de velocidad lenta, en cambio, la Isa, Seguidilla y Saltones son más vivos. La malagueña canaria consta de tres coplas o letras. Cada una de estas coplas muestra mudanzas diferentes. Se baila en parejas de hombre y mujer, en círculo. El hombre siempre está dentro del círculo y todas las evoluciones de la mujer se hacen fuera del círculo. La segunda copla se realiza en parejas de cuatro personas respetando la figura espacial circular, y la tercera copla la baila un solo hombre con las mujeres (aunque se suele sustituir la última copla por la primera).

Respecto a su ejecución técnica es un baile con un único paso, en el que los pies pisan el suelo al compás ternario de la música. Las manos de las parejas que bailan se entrelazan (se cogen de una manera especial para permitir los giros entre hombre y mujer) para realizar las diferentes composiciones y figuras coreográficas, sin perder en ningún momento el sentido rítmico y la ejecución del paso. Los bailarores no deben mostrar brincos corporales sino dar la sensación de deslizarse sin que implique arrastre de los pies, y el cuerpo ha de permanecer derecho. Desde el punto de vista interpretativo es un baile serio, sentido y profundo, con alta consideración a la letra que canta el cantador, cuya temática suele estar relacionada con el amor a la madre; es necesaria una interpretación dancística en el que el respeto y el silencio sean los elementos fundamentales.

Ejemplos de letra:

En la tumba de una madre/ nunca se seca una flor/porque la riegan sus hijos /con lágrimas de dolor.

Carcelero si me ves/no se lo digas a nadie/que estoy cumpliendo condena/por defender a mi madre.

Después de estos breves apuntes sobre el contenido a estudiar, enfoquemos la clase de folclore en el primer mes del tercer curso,

centrándonos en la primera y segunda copla de la malagueña canaria. El tiempo de la sesión es de una hora y media.

Propuesta de clase de folklore:

25 minutos: **acondicionamiento físico**.

-10 minutos de estiramiento para conseguir la movilidad adecuada en las articulaciones, y extensión adecuada de los ligamentos, desde las extremidades inferiores hacia la cintura, torso y espalda, así como de brazos, muñecas y dedos.

Recursos Musicales: aquellas que nos acompañen idóneamente para realizar este tipo de ejercicio: música new age, músicas de artistas o grupos de ámbito nacional o internacional vinculados al género folk, etc.

-15 minutos de calentamiento para conseguir el tono muscular óptimo de los bailarines y poder realizar una actividad aeróbica constante. Tabla de pasos del folklore canario (saltonas, seguidillas, isa, folías, mazurca, polca, etc), posturas de cuerpo, brazos-manos. Calentamiento enfocado no sólo al contenido que se trabajará posteriormente, sino también para adquirir un bagaje artístico y cultural de la tradición insular.

Recursos Musicales: música folk de las islas.

5 minutos: **explicación oral teórica y técnica del baile**. En este caso, la Malagueña Canaria.

40 minutos: **explicación-ejecución** progresiva por parte del profesor de las distintas mudanzas de las coplas del baile. **Análisis-ejecución** de los movimientos. **Imitación y repetición** de las mudanzas por parte de los alumnos comprendiendo su “hacer”. **Audición** de la malagueña para comprender dónde se inicia el baile.

Recursos Musicales: *Malagueñas a la Madre*. Grupo: Los Sabandeños.

10 minutos: **estiramiento-relajación** (vuelta a la calma). Se pueden emplear los mismos ejercicios que se hicieron al inicio de la clase, u otros.

Recursos Musicales: músicas tradicionales canarias, u otras que nos permitan realizar el estiramiento y la relajación para volver a la calma.

3. CONCLUSIONES

Previo al sistema LOGSE la enseñanza de la danza tenía en cuenta el contenido básicamente y casi exclusivamente. Posteriormente, y con la implantación del sistema educativo citado se empezó a tener en cuenta no sólo el contenido sino también hábitos y conductas de los alumnos. El profesor tenía que considerar los procesos psicológicos de los alumnos para que éstos asimilaran los contenidos y la información transferida. Se tuvieron que aplicar modelos de enseñanza basados en teorías de aprendizaje propias al sistema educativo en el que se estaba inmerso. El profesor tuvo que aprender a re-conceptualizar su labor docente, con todo lo que ello implicaba, y se tuvo que convertir en un ser motivador de la “maquinaria” de la enseñanza, además de re-conductor del aprendizaje del alumno.

Se extrapolaron los lenguajes de la didáctica general para la danza, ordenándose y sistematizándose en la misma escala de valores que las enseñanzas obligatorias, consiguiéndose, por tanto, que la danza en general se reglara académicamente y por consiguiente, lograron obtener el reconocimiento social que hasta entonces había estaba en precario.

Cada sistema educativo aporta una “mirada” hacia la danza, en LOGSE, concretamente en la disciplina de folklore, aún se

seguía con la vieja tendencia de “montar los bailes” correspondientes a los fijados en cada curso; posteriormente la LOE promueve otra “mirada” del folklore, en la que no sólo se “montan los bailes” sino que se solicita algo más (pasos, indumentaria, instrumentación, costumbres, fiestas, etc.)

Se hace necesario un nuevo enfoque de la clase de folklore, no sólo destinado a repetir los bailes sin más, sino a interiorizar un gesto y su significado, un movimiento y su técnica, un contexto socio-cultural, así como la interpretación vinculada a los propios bailes y danzas. Es importante recuperar las tradiciones en su sentido más amplio y adecuarlas a contextos académicos reglados, comprendiendo además que la belleza de la música tradicional, de las danzas y bailes tradicionales se readapta, se recrea, y se enriquece adecuándose, como la propia esencia del folklore, a los tiempos. De esta forma conseguimos que el alumno que estudia el folklore de nuestro país (uno de los más ricos del mundo) reconozca, valore y disfrute de aquello que el profesor le transmite. Se cuenta con una ventaja: enseñamos arte y es difícil no disfrutar del y con el arte.

4. BIBLIOGRAFÍA

- ANTÚNEZ, S., Y OTROS (1992). *DEL PROYECTO EDUCATIVO A LA PROGRAMACIÓN DE AULA*. BARCELONA: GRAÓ.
- BELTRÁN, J. A. Y BERMEJO, V., PÉREZ, L. Y OTROS (2000). *INTERVENCIÓN PSICOPEDAGÓGICA Y CURRÍCULO ESCOLAR*. MADRID: PIRÁMIDE.
- CARO BAROJA, JULIO (1984). *EL ESTÍO FESTIVO*. MADRID: TAURUS.
- COBIELLA CUEVAS, LUIS (1947). *LA MÚSICA POPULAR EN LA ISLA DE LA PALMA*, EN *REVISTA DE HISTORIA* nº 80. LA LAGUNA.
- DE OSSUNA, MANUEL. *FIESTA DE LA FOLÍA*. SANTA CRUZ DE TENERIFE.
- FERNÁNDEZ HUERTA, J. (1973). *ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE*. EN MAILLO, A. (DIR). *ENCICLOPEDIA DE DIDÁCTICA APLICADA*. MADRID: LABOR.
- GARCÍA MATOS, MANUEL. *ANTOLOGÍA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA*. HISPAVOX.
- GLAS, GEORGE (1976). *DESCRIPCIÓN DE LAS ISLAS CANARIAS (1764)*. LA LAGUNA: INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS.
- LUZURIAGA, L. (1960). *DICCIONARIO DE PEDAGOGÍA*. BUENOS AIRES: LOSADA.
- MARCHESI, A. CARRETERO, M Y PALACIOS, J. (1985). *PSICOLOGÍA EVOLUTIVA*. MADRID: ALIANZA PSICOLOGÍA.
- M.E.C. (1987). *PROYECTO PARA LA REFORMA*. MADRID. SERVICIO DE PUBLICACIONES.
- (1989). *DISEÑO CURRICULAR BASE*. MADRID. DIRECCIÓN GENERAL DE RENOVACIÓN PEDAGÓGICA.
- (1990). *LEY ORGÁNICA DE ORDENACIÓN GENERAL DEL SISTEMA EDUCATIVO*. B.O.E.
- (2006). *LEY ORGÁNICA DE EDUCACIÓN*. B.O.E.
- MEDINA, A. (1988). *DIDÁCTICA E INTERACCIÓN EN EL AULA*. MADRID: CINCEL.
- PÉREZ VIDAL, JOSÉ (1983). *EL ARRORRÓ*. CABILDO INSULAR DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.
- PRECIADO, DIONISIO (1969). *FOLKLORE ESPAÑOL*. MADRID: ESTUDIUN
- RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, J. L. (1985). *CURRÍCULUM, ACTO DIDÁCTICO Y TEORÍA DEL TEXTO*. MADRID: ANAYA
- SÁENZ BARRIO, O. (1986). *EPISTEMOLOGÍA PEDAGÓGICA*. EN SÁENZ, O. (DIR). *PEDAGOGÍA GENERAL. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA EDUCACIÓN*. MADRID: ANAYA.
- (1998). *DIDÁCTICA GENERAL. UN ENFOQUE CURRICULAR*. ALCOY: MARFIL.
- VEGA, CARLOS (1960). *LA CIENCIA DEL FOLKLORE*. BUENOS AIRES: NOVA.
- ZABALA VIDIELLA, A. (1995). *LA PRÁCTICA EDUCATIVA. CÓMO ENSEÑAR*. BARCELONA: GRAÓ.

EL ESPACIO DE LA DANZA EN LA COMEDIA PALATINA DEL SIGLO DE ORO ESPAÑOL A TRAVÉS DE UN EJEMPLO CONCRETO: EL DESDÉN, CON EL DESDÉN DE AGUSTÍN MORETO

POR INMACULADA RUIZ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO

RESUMEN

El Desdén, con el desdén, obra teatral de Agustín Moreto escrita en 1654, es una comedia palatina española, en la que el papel que desempeña la danza no es casual, y su significado primigenio es muy concreto, pues la “*música intesa come ricaduta terrena dell’armonia celeste*” era la idea principal para enfatizar el significado del equilibrio y el buen gobierno que buscaban estas comedias. La función de la danza en la comedia palatina, sin embargo, era diferente a su significado, pues cumplía una función social ya que propiciaba la participación del espectador en el espectáculo, convirtiéndose éste de esta manera en parte activa y no contemplativa del mismo. De este modo, hasta el espacio escénico estará organizado de forma que propicie esta función social que es en sí todo el ceremonial del ritual cortesano.

Método: Análisis historicista de la puesta en escena.

Palabras claves: Felipe IV, Salón de Reinos, Teatro palatino, Agustín Moreto, Salón de la Virtud, Teatro Cortesano, Danza.

1. INTRODUCCIÓN

La danza ha formado parte de la historia de la humanidad desde el principio de los tiempos y ya desde su nacimiento sería muy difícil establecer una separación con el teatro, pues la danza, en sus orígenes, se asocia al ritual y el teatro nace de éste. La combinación de música, canto, danza e interpretación, ha sido una constante desde sus comienzos y para comprender su evolución se hace absolutamente necesario estudiarla conjuntamente a estas otras disciplinas, pues todas están unidas por un nexo común generador: el binomio ritual-ceremonial.

En el renacimiento italiano nace el *intermezzo*, la forma teatral que posteriormente dará origen, en la Francia del XVII, al *Ballet de cour* que junto con la *Court Masque* inglesa constituirán los dos estilos de teatro cortesano interdisciplinar más estudiados como origen del *Ballet*. Pero también la danza tuvo un papel fundamental, aunque menos estudiado, en la comedia áurea española y su referente más directo es la *comedia palatina*, antecedente directo de la llamadas *comedias ballet* que formaban parte del *Ballet de Cour*. *La princesa de Elide* de Moliere, representada el 8 de mayo de 1664 dentro del gran *Ballet de Cour* “*Los placeres de la isla encantada*”, y considerada la primera *comedia-ballet*¹, no es más que una adaptación de una *comedia palatina* española escrita por Agustín Moreto en 1654: *El desdén, con el desdén*.

El papel que desempeña la danza en esta comedia no es casual y su significado primigenio es muy concreto, pues la “*música*

¹ ESTEVAN CABRERAS, Nieves, *Ballet. Nacimiento de un arte*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L, 1993.

*intesa come ricaduta terrena dell'armonia celeste*²” era la idea principal para enfatizar el significado del equilibrio y el buen gobierno que buscaban estas comedias, realizando de este modo la hegemonía del monarca, y nada mejor que el orden y concierto de las coreografías para reflejar el, ya mencionado, equilibrio y armonía de la corte.

La función de la danza en la *comedia palatina*, sin embargo, era diferente a su significado, pues cumplía una función social, ya que propiciaba la participación del espectador en el espectáculo, convirtiéndose éste de esta manera en parte activa y no contemplativa del mismo, y su finalidad principal será dar comienzo, con el final de la comedia, a la fiesta cortesana y consecuente baile de máscaras. De este modo, hasta el espacio escénico estará organizado de forma que propicie esta función social que es en sí todo el ceremonial del ritual cortesano. Veamos pues, a través del ejemplo elegido, *El desdén, con el desdén*, el desarrollo simbólico y social que comprende en sí todos y cada uno de los elementos de la *comedia palatina* o *comedia ballet*.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

El desdén, con el desdén está escrita en la misma época en que Juan José de Austria acaba de recuperar Barcelona, que por un breve espacio de tiempo ha pertenecido a Francia, para el reino de España. Francisco Rico³ argumenta con muy buenos detalles que no es de extrañar que la ambientación de “*El desdén...*” se sitúe en el carnaval de Barcelona como un tributo a la actualidad que está viviendo Moreto en el momento de escribir su comedia, e incluso propone a Juan José de Austria, el nuevo virrey de la ciudad Condal como modelo vivo del Conde de Urgel ” *¿No es cierto incluso que la visión inicial del Conde de Urgel, príncipe “lleno de aplauso y honor”, cuyo “heroico valor”, cuyas “victorias” y “glorias” (5-12) canta toda Barcelona, se ajusta sorprendentemente al perfil del Juan José de Austria que había entrado triunfal en la ciudad para tornarse ídolo de sus habitantes⁴?*” También Enrico di Pastena⁵ apoya esta visión, aunque ninguno de los dos se atreve a aventurarse más allá de la mera hipótesis.

Sin embargo, si estudiamos el texto que nos ocupa desde otra perspectiva, podemos aventurar otras analogías inherentes al mismo y que pueden ir más allá de la mera hipótesis, pero para ello tenemos que centrarnos en la reconstrucción de su puesta en escena. Exceptuando ciertos títulos nobiliarios, todas las referencias que encontramos en el texto que nos ocupa, nos apuntan a una ambientación situada en el siglo XVII. También es sabido que Moreto trabajó al servicio de la corte⁶ y, teniendo en cuenta que la comedia se representó en los salones cortesanos de palacio⁷ no es de extrañar que ésta fuese un encargo de la corona para conmemorar la vuelta de Cataluña al seno español.

Desde este punto de vista, si nos centramos en los problemas de la corte española durante el periodo en que Moreto escribe *El desdén,...* nos encontramos con que la mayor preocupación del reino es la cuestión sucesoria.

Durante el periodo en que España recupera Cataluña, Felipe IV se halla casado en segundas nupcias con Mariana de Austria. De los siete hijos nacidos de su primer matrimonio con Isabel de Borbón, solamente vive Maria Teresa, quién será la futura consorte de Luis XIV de Francia. El que debía ser el heredero al trono, el príncipe de Asturias Baltasar Carlos, ha muerto en 1646 a los 17 años de edad y, ante la urgencia de un heredero al trono, Felipe IV se casa con su sobrina, Mariana de Austria, que estaba destinada a convertirse en la esposa de su hijo recientemente fallecido. Cuando Juan José de Austria toma Barcelona en 1652 nos encontramos con que Felipe IV solamente tiene dos hijas, Maria Teresa que cuenta con 14 años de edad y por lo tanto se halla en edad casadera, y Margarita, fruto de su reciente matrimonio con Mariana de Austria y que cuenta tan solo con un año de edad. El que será el futuro heredero al trono, Carlos II, no nacerá hasta 1661, así que en la época que nos ocupa, la pérdida de la hegemonía de los Habsburgo sobre la corona de España y la

² GARBERO ZORZI, Elvira, SPERENZI, Mario, *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici: modelli dei luoghi teatrali*, Firenze, Leo S. Olschki, 2001.

³ MORETO Agustín *El desdén, con el desdén*. Edición introducción y notas de **Francisco Rico**. Castalia. Madrid. Segunda edición corregida y aumentada. 2.004. p 38 . A partir de ahora citado como MORETO-RICO.

⁴ MORETO-RICO, o.p. pp 40-42.

⁵ MORETO Agustín *El desdén, con el desdén*. Edición de **Enrico di Pastena**. Estudio preliminar de **John E. Varey**. Crítica. Barcelona. 1999. p LX. A partir de ahora citado como MORETO-PASTENA.

sombra de los Borbones sobre ella nubla el reinado de los Austrias.

No sería muy desatinado pues, apuntar que cuándo Moreto escribe *El desdén*,... está pensando en Felipe IV, que vuelve a ser Conde de Barcelona tras expulsar a Luis XIII de Francia, que ha ostentado el título por un breve espacio de tiempo, y por tanto es lógico pensar también que, una vez instituido nuevamente Felipe IV como soberano de Barcelona, la comedia celebre la hegemonía del monarca y centre toda su trama en la cuestión sucesoria y la continuidad del reinado. Por tanto podríamos decir que Felipe IV es el Conde de Barcelona, padre de Diana, que aparece en *El desdén*,... y es posible y casi lógico pensar que el personaje de Diana se escribió pensando en Maria Teresa, la hija de Felipe IV que se encuentra en edad casadera en esos momentos. Esta hipótesis, por supuesto, ensombrecería la que apunta a Juan José de Austria como modelo vivo del Conde de Urgel, pretendiente de Diana, aunque no del todo, pues conocidas son las pretensiones de éste a casarse con su propia hermanastra, Margarita, para poder de este modo acceder al trono, y no sería de extrañar que sus intenciones anteriores fuesen casarse con Maria Teresa, aunque también son bien conocidas las negativas a este respecto por parte de Felipe IV. Si Moreto estaba a favor o no de que Juan José de Austria se convirtiese en rey a través del matrimonio con su hermanastra y lo tomase como modelo para el Conde de Urgel, es una hipótesis muy interesante que estaría por verificar, sin embargo la hipótesis de que Felipe IV sea el Conde de Barcelona que aparece en *El desdén*,... y Diana esté inspirada en su propia hija, Maria Teresa, es una opción más plausible si analizamos minuciosamente la simbología del lugar en que se representó nuestra comedia: el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro.

3. EL ESPACIO DE LA REPRESENTACIÓN

Es difícil determinar dónde se estrenó *El desdén*,..., pues no se conocen documentos que lo demuestren. Bien pudo ser en el Salón Dorado del Alcázar Real, pero teniendo presente que el año de estreno debió estar entre 1652-53, también pudo muy bien ser en el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. Este palacio se inaugura en 1633, a principios de 1635 el Salón de Reinos⁸ estaba casi acabado y vive su época dorada hasta 1644 con la muerte de Isabel de Borbón, cayendo prácticamente en desuso hasta principios de los 50, donde se recupera su antiguo esplendor con la nueva esposa de Felipe IV, Mariana de Austria. Por lo tanto, en la época en la que se estrena nuestra comedia, el Buen Retiro se encontraba en plena actividad siendo además más común su uso para diversiones, que el del Alcázar Real. En cualquier caso, se conocen representaciones tanto en el Salón Dorado del Alcázar⁹ como en el Salón de Reinos¹⁰ y esta última es la que utilizaremos para hacer la reconstrucción de la puesta en escena, pues ha sido la que hemos consultado en los Archivos Reales y sobre la que hemos realizado el presente estudio.

Para comenzar hay que matizar que la carta de pago encontrada en este legajo ha podido llevar a confusión porque en ella, fechada el 15 de agosto de 1686, se especifica que se pagasen 192 reales a la compañía de Rosendo López por haber representado en el Salón Dorado de palacio *El desdén*, con *el desdén*. El Salón Dorado, como bien es conocido, se encontraba en el Alcázar Real, pero sin embargo este documento se encuentra en las *Administraciones Patrimoniales Buen Retiro*. Ya Deleito y Piñuela apunta en *El rey se divierte*, que probablemente el Salón de Reinos¹¹ del palacio del Buen Retiro era también conocido con el nombre de Salón Dorado o Salón de Comedias. En 1635 el embajador de Florencia denomina el Salón de Reinos “*Salone principale per le commedie*” y Baccio del Bianco en 1655 en sus *Lettere* lo denomina Salón dorado¹². Teniendo presente que el techo estaba pintado al fresco con grutescos dorados, al igual que el Salón Dorado del Alcázar, y que en todo el palacio del Buen Retiro no había otro salón que reuniese las características necesarias para ser Salón de Comedias, no hay duda de que el Salón Dorado al que se refiere la carta de pago encontrada de *El desdén*,... es el Salón de Reinos.

⁶ Son pocos los datos que conocemos de la vida de Moreto, sin embargo sabemos que en 1648 se encontraba trabajando para la corte. **DELEITO Y PIÑUELA, José**, *El rey se divierte*. Alianza Editorial, S.A. Madrid. 2006. p 244.

⁷ No sabemos a ciencia cierta dónde se estrenó, pero se conocen representaciones de la misma en salones cortesanos. **SHERGOLD, N.D., y DAVID, Charles**, *Comedias en Madrid 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. Tamesis Book. Londres. 1989. A las representaciones recogidas en este volumen nos referiremos más tarde.

⁸ Para todo lo referente al Salón de Reinos vease **BROWN, Jonathan, ELLIOTT, J. H.**, *Un palacio para el Rey...* o.p. Capítulo 6.

⁹ **SUBIRAT, Rosita**, *Contribution à l'établissement du répertoire teatral à la cour de Philippe IV et de Charles II*, Bulletin Hispanique, LXXIX, 1977, pp. 401-479.

4. EL SALÓN DE LA VIRTUD DE FELIPE IV

*El teatro como edificio para el espectáculo es una ecuación indebida de una historiografía ideológica que no ve el transparentar de las ideas en los hechos, sino la prueba del hecho en las ideas*¹³. De hecho, en el momento de su nacimiento el teatro no era tanto un objeto específico como todo un símbolo. En un principio se perfila en la figura de un cuerpo concéntrico y central sobretodo para ser visible. Privado de función práctica y elevado a figura-símbolo de los significados, más que de los usos, que al edificio teatral es posible asociar. El teatro se nos presenta como símbolo de un proyecto elevado dentro de la ciudad que permite reconocerse en torno a un mismo núcleo cultural y ético. El teatro es el lugar de la virtud, aquel “*teatro para predicar*” del que habla Leonardo¹⁴. El teatro es el lugar en el que toda la comunidad se celebra a sí misma destacando a sus personajes más distinguidos, es un espacio de y para la celebración y la fiesta. El teatro como lugar de la virtud es el modelo que seguirán los salones del trono de los palacios italianos en el renacimiento, lugares destinados a predicar mediante analogía y narración las grandezas del príncipe.

El *Salón de Reinos* del palacio del Buen Retiro responde al modelo de *Salón de la virtud* de Felipe IV. Veamos ahora detenidamente tanto la poética como retórica de su disposición espacial, pues es el salón en el que se representó nuestra comedia.

Nos dice Ruffini¹⁵ que el objetivo lógico de la investigación sobre la puesta en escena no es tanto la verdad, sino la validez. Hemos de puntualizar, basándonos en estos principios, que el análisis aquí propuesto está basado casi por entero en la magnífica reconstrucción que sobre la decoración del Salón de Reinos hicieron John Elliott y Jonathan Brown. Mientras que para la reconstrucción del dispositivo escénico utilizaremos diferentes estudios que se irán citando a medida que se vaya usando, en los que aparecen datos confirmados mediante descripciones o crónicas de la época, para llenar las lagunas existentes nos basaremos en lo que pudo ser, haciendo un análisis comparativo con otros salones como el Salón Dorado del Real Alcázar, tratando siempre de buscar, si no la verdad, al menos, la validez. El palacio del Buen Retiro se construye en la década de los años 30 con Alonso Carbonel como maestro de obras y se crea como un marco en el que el rey pudiera actuar como gran protector de las artes. El rey protegería las artes y éstas le glorificarían y dentro de este marco los espectáculos contribuían a realzar la imagen del monarca en otras cortes¹⁶

También ejerce gran influencia en su construcción el pintor y arquitecto italiano Giovanni Battista Crescenzi. La disposición lineal de los salones era típica de los palacios italianos del S. XVI, pero carecía de precedentes en las casas reales de España. Obviamente, la traza de estos salones se debió a Crescenzi¹⁷. Y ya desde hace tiempo se viene sospechando la participación de Cosme Lotti en el diseño de sus jardines¹⁸. Cosme Lotti, ingeniero y escenógrafo florentino, llega a la corte en 1626 y aunque de sus años italianos poco se conoce, se sabe que trabajó en su juventud con Bernardo Buontalenti en los jardines de Boboli del palacio Pitti en Florencia.

El salón se hallaba en el ala norte del palacio. De planta rectangular mide, 34, 6 metros de largo por 10 metros de ancho, con una altura de 8 metros y una balconada de hierro rodeaba toda la sala. Esta balconada, donde se colocaban asientos, permitía a los cortesanos contemplar el espectáculo desde arriba, una idea que ya encontrábamos en el patio del palacio Pitti en Florencia. Veinte ventanales, diez en la parte superior y diez en la inferior distribuidos en grupos de cinco a cada uno de los lados largos del salón, dejaban entrar la luz. Dos puertas permitían su acceso, situadas cada una de ellas en el centro de los dos extremos de la sala. Los suelos estaban recubiertos de alfombras orientales y entre cada uno de los diez ventanales bajos, así como a ambos lados de cada una de las puertas se situaban mesas de jaspe. Un total de doce, y sobre cada una de ellas un león de plata rampante sostenía un escudo de armas de Aragón. El techo iba pintado al fresco con grutescos dorados y entre los lunetos de las ventanas estaban, y aún hoy están, pintados los escudos de los veinticuatro reinos de la monarquía española. Estos escudos son los que le dan el nombre al salón. Los elementos decorativos más importantes eran las

¹⁰ Archivo General de Palacio. *Administraciones patrimoniales Buen Retiro*. Caja 11.744.

¹¹ DELEITO Y PIÑUELA, José, *El rey se divierte...* o.p. p. 216.

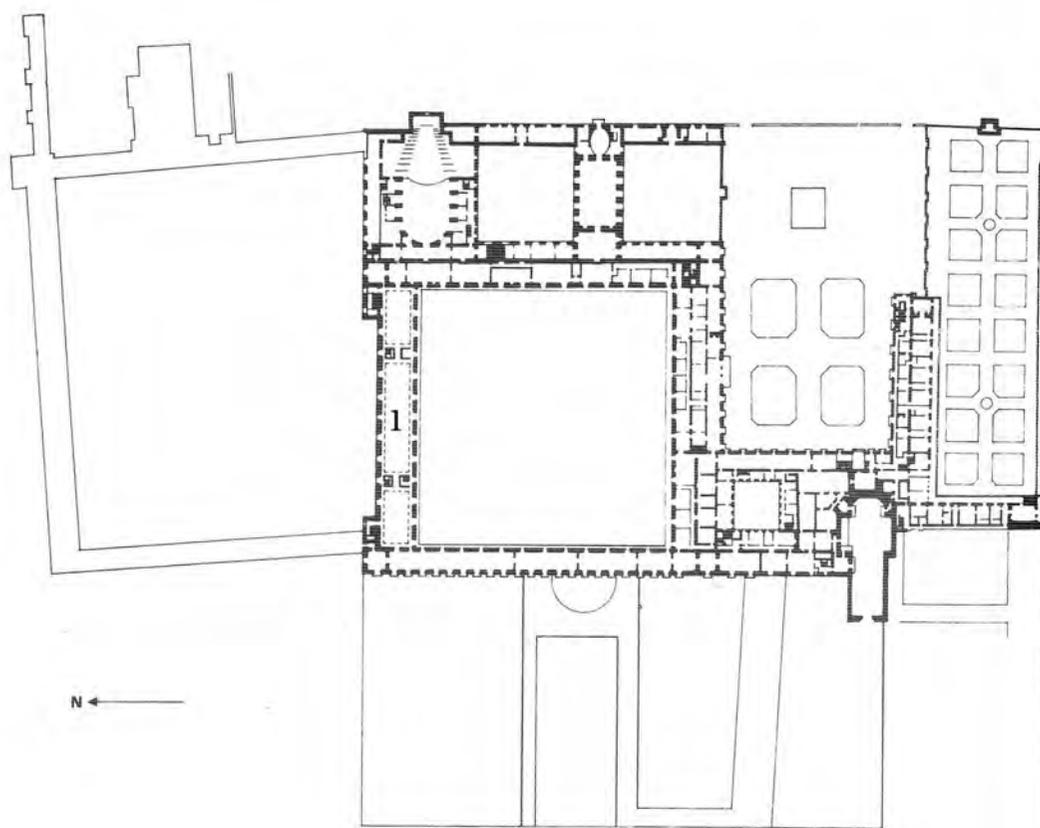
¹² BACCI, Mina, *Lettere inedite di Baccio del Bianco*, Paragone, 14, 1963, Lettere 74.

¹³ RUFFINI, F, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1983.

¹⁴ Sobre este tema vease RUFFINI, F, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio...* o.p. p 44.

¹⁵ RUFFINI, F, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio...* pp 194.

pinturas que colgaban de las paredes. Entre las ventanas a los lados, colgaban doce grandes escenas de batallas encargadas expresamente a tal fin, y que reproducían las grandes victorias logradas por Felipe IV. Encima de cada una de las ventanas inferiores se encontraban diez escenas de la vida de Hércules pintadas por Zurbarán . Cinco retratos ecuestres de la familia real pintados por Velázquez , situados a ambos lados de las dos puerta cuatro de ellos y un quinto sobre la puerta principal, completaban el resto de la decoración.

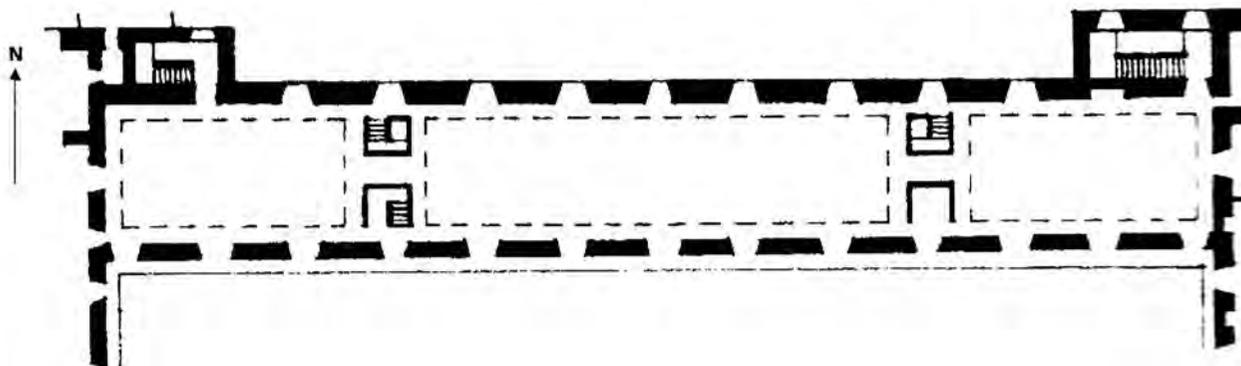


Plano del Palacio del Buen Retiro con las adiciones de 1634-40 (según Carlier) La sección que aparece marcada con el número 1 es el llamado Salón de Reinos.

¹⁶ BROWN, Jonathan, ELLIOTT, J. H. *Un palacio para el Rey...*o.p. p VII.

¹⁷ *Ibidem*, p. 88.

¹⁸ *Ibidem*, p. 77.



Plano del Salón de Reinos (según Carlier)

5. POÉTICA DEL ESPACIO: LA SIMBOLOGÍA

Dos principios regían la decoración del Salón de Reinos: analogía y narración, y de estos dos principios la serie de diez cuadros dedicada a Hércules se decantaba por el primero de ellos.

Para comenzar, Hércules era símbolo popular de la Virtud, y por lo tanto se relacionaba directamente con la simbología del salón, pues era tradicionalmente identificado con el sol, otro símbolo de la virtud. Sus doce pruebas fueron a veces comparadas con los 12 símbolos del zodiaco, por los cuales transitaba Hércules como el sol. También Felipe IV era el cuarto Felipe, al igual que el Sol era el cuarto en la jerarquía de los planetas, por lo que llegaría a ser conocido como “el Rey planeta”. La analogía entre Hércules y Felipe IV era rápidamente identificable.

Hércules además era símbolo de fortaleza y en el transcurso del siglo XVI, este Hércules virtuoso y heroico se constituyó como símbolo del príncipe. Este vínculo entre Hércules y el príncipe se vio reforzado por el gran número de soberanos que creían ser sus descendientes y lo cierto es que los reyes de España podían reclamar este derecho mejor que ningún otro, pues uno de sus trabajos más importantes, la captura de los rebaños del rey Gerión, se creía que había tenido lugar en las costa sur de España. Los sucesos tanto de la historia antigua como de la moderna se conjuraron para hacer de Hércules el símbolo lógico de los Habsburgo de España.

La serie completa de los trabajos de Hércules para el Salón de Reinos pintada por Zurbarán comprendía los siguientes lienzos: *Hércules y el toro de Creta*, *Lucha de Hércules con Anteo*, *Lucha de Hércules con el jabalí de Erimanto*, *Hércules desvía el curso del río Alfeo*, *Hércules y el Cancerbero*, *Hércules lucha con el león de Nemea*, *Hércules lucha con la hidra de Lerna*, *Hércules cierra el estrecho de Gibraltar*, *Hércules dando muerte al rey Gerión* y *Muerte de Hércules*. Todas ellas en el Museo del Prado en la actualidad.

El segundo de los principios que regía la decoración del *Salón de Reinos* era la narración, representada en la serie de pinturas de batallas conmemorativas de las victorias del rey. Doce fueron el número de victorias representadas, número que a su vez evocaba los doce trabajos de Hércules. En el muro norte del salón se encontraban: el cuadro perdido de la expulsión de los holandeses de la isla de San Martín de Eugenio Cajés, *El sitio de Rheinfelden*, de Vicente Carducho, *El socorro de Brisach*, de Jusepe Leonardo, *El socorro de la plaza de Constanza*, de Vicente Carducho, *La recuperación de la isla de Puerto Rico por don Juan de Haro*, de Eugenio Cajés y *La recuperación de la isla de San Cristóbal por don Fadrique de Toledo*, de Felix Castelo. En el muro sur se encontraban: *La recuperación de Bahía* de Juan Bautista Maíno, *El socorro de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz*, de Antonio de Pereda y Salgado, *La victoria de Fleurus*, de Vicente Carducho, *La rendición de Juliers*, de Jusepe Leonardo, *La rendición de Breda* de Diego Velásquez y *La*

defensa de Cádiz contra los Ingleses, obra de Zurbarán . Todos estos cuadros exceptuando el primero de ellos, se encuentran en el Museo del Prado en la actualidad.

Dos de estos cuadros de victorias sirvieron de tema a dos comedias, antes citadas, *El Brasil restituído* de Lope de Vega y *El sitio de Breda* de Calderón. La historia escrita y la historia contada debían ser dos formas de apología de las victorias del rey en su salón de la virtud.

Como ya hemos dicho, el objetivo de los cuadros de batallas era enaltecer el poder y la gloria del monarca, y para lograr este objetivo se tenían que relacionar con el resto del esquema decorativo. En el techo del salón se podían contemplar los veinticuatro escudos de armas de la corona Española dando inmediatamente al espectador la idea del gran número de reinos sujetos por vasallaje a ella.

Por supuesto este lugar concebido como apología al monarca, no podía estar completo sin su presencia, tanto física, presidiendo los festejos desde el trono, como pictórica. La cuestión de la sucesión y la continuidad de la dinastía de los Austrias no podía faltar en el Salón, de este modo en el muro oeste, se encontraban tres retratos ecuestres de Felipe IV, Isabel de Borbón y el príncipe Baltasar Carlos, y en el muro este los retratos ecuestre de Felipe III y la reina Margarita de Austria, todos obras de Velázquez y también en el museo del Prado.

El salón estaba indudablemente diseñado con el fin de hacer propaganda política del buen gobierno de Olivares en la corte de Felipe IV y los destinatarios de esta propaganda eran los aristócratas y las personas de cierto nivel social, ya que podían ser admitidos en el salón si lo deseaban. El Salón era uno de los grandes lugares de reunión de la corte y, aunque se uso para acontecimientos de estado en alguna ocasión, su uso principal fue la celebración de fiestas y espectáculos.

6. RETÓRICA DEL ESPACIO: EL DISPOSITIVO ESCÉNICO

Una idea de la distribución del dispositivo escénico podemos encontrarla en una descripción que Fulvio Testi, poeta y diplomático italiano, hace de una representación a la que fue invitado por el Conde Duque de Olivares en 1636¹⁹. Por ella sabemos que la habitación se hallaba ampliamente iluminada por antorchas y lámparas de plata. Los reyes se sentaron bajo un baldaquino, el rey a la derecha y la reina a la izquierda. Veinticuatro damas de honor se sentaron en el suelo repartidas en dos grupos distribuidos a ambos lados de los monarcas. Cuatro enanos y bufones se sentaron a los pies de los tronos. Del lado de la reina, fuera del baldaquino y separada por un biombo dorado de las indias, se sentaba la condesa de Olivares sobre cojines de terciopelo rojo, y apoyado en la pared, cerca de la puerta, tomaba asiento el Conde Duque sobre un taburete de terciopelo rojo que se encontraba tras una celosía dorada. Los hombres, fuese cual fuese su rango, se sentaban en bancos de madera dispuestos en la balconada superior, que se hallaban separados entre sí por divisiones hechas de madera, de modo que se creaban palcos. Testi describe una situación en la cual las damas, al ir a acomodarse en sus puestos y descubrir que no había sitio para todas, Olivares obligó a los caballeros a cederles sus asientos. Sin embargo no especifica donde se acomodaban las damas. En su descripción también habla de una escena baja pero bellísimamente construida siguiendo todas las reglas de la perspectiva por el pintor florentino Cosme Lotti.

Veamos ahora donde se sentaban las damas, aunque Testi en su descripción no dice nada a este respecto, si tenemos presente como se situaban las damas en el Salón Dorado²⁰ del Real Alcázar, y teniendo en cuenta que existía un etiqueta²¹ que regulaba la disposición de los espectadores en la sala, lo más probable es que las damas se sentasen, al igual que en el Alcázar, en bancos distribuidos en los lados largos del salón.

¹⁹ TESTI, Fulvio *Lettere*, 3 voll. (1609-1633, 1634-1637, 1638-1646), a cura di M.L. Doglio, Laterza, Bari 1967.

²⁰ FLÓREZ ASENSIO, María Asunción , *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, interpretes y obras* , Tesis Doctoral. Universidad complutense de Madrid. Departamento de Arte II (Moderno), Madrid, 2004.

²¹ Etiquetas de Palazzo, estilo y gouiermo de la Casa Real. A.G.P., Legº. 667.

Es ahora el turno de analizar la escena. Testi en su descripción, nos habla de una escena baja pero bellísimamente construida, sin embargo, hay que tener presente que la descripción de Testi es del 1636 y que nuestra comedia se representó como ya hemos dicho entre 1652-53.

Ya en el Salón Dorado del Real Alcázar existía una estructura de madera denominada Teatro Dorado²², que medía aproximadamente unos 8 m de embocadura por 6 m de profundidad y con una altura de 8 m. Este teatro de madera estaba dotado de la maquinaria o tramoya necesaria para permitir el movimiento de los bastidores que formaban el decorado. Según Maestre²³ se construyó un segundo Teatro Dorado para el Salón de Reinos del Buen Retiro, que albergaba un escenario gemelo al del Coliseo. Teniendo presente las medidas del Salón de Reinos 10 m de ancho y 8 de alto, el Teatro Dorado que medía 8 m de ancho por 8 m de alto, entraba perfectamente en la sala. Otra cuestión a debatir sería la situación de los músicos, pero a este respecto sólo se puede aventurar una hipótesis a partir del estudio de Ruffini, analizado ya anteriormente, sobre la sala del trono del Palacio Ducal de Urbino, donde sitúa a los músicos en dos torreones a ambos lados de la escena. Por lo que acabamos de ver sobre las medidas del Salón de Reinos, a cada lado del Teatro Dorado, quedaba un metro, por lo que hubiese sido perfectamente posible situar del mismo modo a los músicos.

En resumidas cuentas la disposición era la siguiente: los reyes junto a las damas de la reina y las personalidades destacadas se sentaban en un baldaquino dispuesto a tal fin cerca de la puerta principal de entrada, la puerta de la virtud, si recordamos las dos puertas de la analogía teatral de Filarete. La escena, es decir, el Teatro Dorado, se situaba frente al baldaquino real en el extremo opuesto de la sala. En los dos lados largos del salón se sentaban las damas en bancos dispuesto a tal fin y en la balconada superior se sentaban lo caballeros. Esta disposición nos deja todo el centro del salón libre para el desarrollo de las danzas.

El Salón de Reinos, como acabamos de ver, respondía tanto en su decoración como en su disposición escénica al modelo del Salón de la virtud de los palacios italianos, como lugar donde la bien regulada sociedad se reunía para celebrar la hegemonía del monarca. Como ya hemos dicho anteriormente, no había mejor lugar que este para representar *El desdén, con el desdén*, pues, a parte de los motivos ya alegados, los dos principios que regían el salón de la Virtud, sociedad en armonía y bien gobernada que celebra la hegemonía del príncipe, se encuentran intrínsecos en el texto de nuestra comedia en otro elementos fundamental de su dramaturgia: la ciudad.

7. EL TEATRO Y LA CIUDAD

“*Vedete l'aparato,/ quale or vi si dimostra;/ questa è Firenze vostra;/ un'altra volta sarà Roma o Pisa;/ cosa da smascellarsi per la risa*”²⁴ Este es uno de los versos iniciales con los que comienza *La mandrágora* de Machiavelli, un claro ejemplo de *commedia di città* renacentista italiana, que comenzaban situando la acción textualmente en la ciudad donde se desarrollaba escenográficamente. La finalidad de estas comedias era la de representar en el salón cortesano una alegoría sobre el buen gobierno y por ello situaban la acción en una determinada ciudad: Florencia en el caso de *La mandrágora*. La gente era atraída al salón cortesano principalmente por la idea ilusionística de contemplar su ciudad, fielmente reproducida mediante las leyes de la perspectiva escénica, en el reducido espacio del salón cortesano. La ciudad se reproduce escenográficamente dentro del salón cortesano, que a su vez pretende ser un reflejo de la ciudad. La comedia *di città* nace con la intención de desarrollar sobre la escena el virtuosismo de la recién descubierta perspectiva. La tabla conocida como *La città ideale*, expuesta en el *Galleria Nazionale delle Marche* ubicada en el Palacio Ducal de Urbino, atribuida a Luciano Laurana y considerada como paradigma representativo de la visión arquitectónica de Leon Battista Alberti, ha creado la hipótesis de que en realidad constituía un modelo de escena para la primera representación de *La Mandrágora*, representada en Florencia en el palacio

²² FLÓREZ ASENSIO, María Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII... op.*, p. 56.

²³ MAESTRE, R; *Escenotecnia de los "Salones Dorados"*, en *Espacios teatrales del barroco español*. XIII jornadas de Teatro Clásico, J M^a Díez Borque (ed.), Almagro 1991.

²⁴ (“Mirad el escenario;/Tal como os lo presentamos:/Ésta es vuestra Florencia;/Otra vez será Roma o Pisa;/La cuestión es para desternillarse de risa”) MACHIAVELLI, Niccolò, *Il principe. Commedie*, A cura di Giovanna Bonetti, Fratelli Fabbri Editori, 1968, Milano.

Medici en 1518 con motivo de las nupcias de Lorenzo Duca di Urbino, y reproducía, idealizada, la nueva plaza que habría debido surgir frente a la basílica de San Lorenzo, cuyo proyecto de fachada aparece en la iglesia situada junto el edificio central²⁵.

La ciudad es la imagen ideal, la ciudad eterna, que aquí, aparte que “significada”, viene indicada en el prólogo de la comedia²⁶. Los orígenes de la comedia *di città* hay que buscarlos en las tres escenas de Vitrubio: la trágica, la cómica y la satírica. Pero sin embargo, aquí nos centraremos más en la simbología que en su evolución.

“ Dame tu pena a entender, / señor, por recién venido. / Cuando te hallo en Barcelona / lleno de aplauso y honor, / donde tu heróico valor / todo su pueblo pregona²⁷; ... (3-8)” Estos son los versos iniciales de *El desdén, con el desdén*, y apenas unos versos más adelante volvemos a encontrar: “ Ya sabes que a Barcelona, / del ocio de mis estados, / me trajeron los cuidados / de la fama que pregona / de Diana la hermosura, desta corona heredera, en quien la dicha que espera, tanto príncipe procura, ... (45-53)” No hay duda, la protagonista de nuestra comedia es la ciudad de Barcelona, y en ella se sitúa la acción.

La temática de *El desdén...* que comprende en sí la ciudad de Barcelona, recoge el significado común de la sala y de la escena, que como dice Ruffini en su estudio sobre *La calandria*²⁸ se transforma en los binomios sala-ciudad, sala-teatro: escena-ciudad y ciertamente, escena-teatro. La escena en perspectiva representa un ambiente urbano idealizado que se representa en la Sala.

El lugar para la fiesta, en lo que respecta a tiempo-espacio ideal, es la ciudad, y por tanto su vínculo con la escena que representa la ciudad. Ciudad y teatro se miran en un espejo, la una en el otro, la ciudad se simboliza en el teatro; el teatro se proyecta en la ciudad. La ciudad, por tanto, se convierte en el tema principal del evento festivo para la auto-celebración de la corte. La escena se prolonga en la sala porque la escena es la sala y, viceversa, porque la sala es la escena²⁹. La corte mira la escena y se reconoce en ella, sabiendo que ella misma forma parte del espectáculo.

La escenografía representa el ambiente urbano de la ciudad, pero no tanto la ciudad en la que se desarrolla el espectáculo ni la ciudad lugar de la representación teatral, sino más bien la ciudad misma como espectáculo, en la cual se integra la representación teatral. La ciudad simboliza como el monarca toma posesión de cada cosa y pone orden en el espectáculo de mundo. Si el teatro es la ciudad y la ciudad pertenece al príncipe, por tanto también el teatro es del príncipe.

Ésta y no otra es la temática de *El desdén, con el desdén*, el orden de las cosas. Diana con su desdén peca contra natura y pone en peligro el orden natural y con él la continuidad dinástica. Su padre, el Conde de Barcelona, será el encargado de poner a su alcance al mayor número de pretendientes posible y facilitarles el camino para conseguir recuperar el orden y la armonía de la corte, es decir: la ciudad de Barcelona, que está representada simbólicamente en el aparato escenográfico y realmente en la corte que se encuentra en la sala y asiste a la representación para mirarse a sí misma y celebra la victoria de la recién recuperada ciudad, que vuelta a la corona española será de nuevo guiada por el buen gobierno de Felipe IV.

Las danzas en *El desdén, con el desdén*, son un símbolo más del buen gobierno de Felipe IV y por ello el monarca tomaba parte activa en ellas y también por ello se distribuía el espacio escénico dejándole un lugar privilegiado para su ejecución: el centro del *Salón de Reinos*: el salón que celebra la virtud de Felipe IV, el centro mismo de su palacio y por tanto el centro de su reinado, desde dónde el monarca ejecutaba con la misma precisión, concierto y armonía de una danza, su política de gobierno del imperio en el que nunca se ponía el sol.

²⁵ FABRI, Mario, GARBERO ZORZI, Elvira, PETROLI TOFANI, Anna Maria, *Il luogo teatrale a Firenze*, Catalogo della mostra, Electa Editrice, 1975, Milano.

²⁶ RUFFINI, F, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio...* o.p. p. 168.

²⁷ MORETO-RICO, o.p. p 63.

²⁸ RUFFINI, F, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio...* o. p. p. 139.

²⁹ Ibidem. p 169.

8. AGRADECIMIENTOS

Este artículo no hubiese sido posible sin la ayuda constante de mis dos directores de tesis Agustín Gómez Gómez de la UNIVERSIDAD DE MÁLAGA y Paola Ventrone de la UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO.

JEWELS DE BALANCHINE. LA JOYERÍA HECHA DANZA

Por INÉS ANTÓN DAYAS

LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE. MASTER EN ARTES ESCÉNICAS

RESUMEN

En contadas ocasiones las artes escénicas son tenidas en cuenta por los historiadores del arte para los que casi siempre han ocupado un papel secundario o inexistente. El Ballet *Jewels* (1967) de George Balanchine es un buen ejemplo para tratar la danza desde un punto de vista histórico-artístico. La idea de un ballet basado en gemas y piedras preciosas, se le debe al joyero Claude Arpels. Esmeraldas, Rubíes y Diamantes se ponen en escena para obtener un resultado que todavía en la actualidad está sometido a constantes revisiones. La danza y las joyas unen en este ballet diferentes culturas y épocas con mucha habilidad.

Palabras claves: Ballet, Balanchine, Indumentaria, Karinska, Joyas, Van Cleef and Arpels.

1. INTRODUCCIÓN

En el ámbito de la historia del arte, durante un tiempo fue, o ha sido, muy frecuente englobar la platería o la joyería en el apartado de las, mal llamadas, artes menores. Este es un aspecto que los historiadores y especialistas han intentado cambiar y ofrecerles la consideración adecuada a estas artes. De hecho, en la actualidad, son cada vez más los estudios que se relacionan con el tema lo cual ha ayudado a aumentar la consideración de estas artes decorativas. Algo similar y, desde mi punto de vista, más preocupante, ocurre con el campo de las artes escénicas en general y de la danza en particular. En contadas ocasiones estas artes son tenidas en cuenta por los historiadores del arte para los que casi siempre han ocupado un papel secundario, o inexistente. Parece que para un historiador hablar de danza es inmiscuirse en un tema que no le es propio, y para un bailarín que el historiador haga esto es intolerable, pues, para algunos de ellos, no se puede hablar de danza sin vivirla desde dentro.

Lo que pretende este artículo es dar a conocer una de las uniones artísticas más extravagantes y sofisticadas en la historia del arte. Como ya ocurriera a principios del siglo XX con la compañía de los *Ballets Russes* de Serge Diaghilev, el mundo del arte se puso en contacto con el de la danza, dando como resultado una de las más importantes aportaciones al mundo de la escenografía y la indumentaria. En muchas ocasiones se ha tratado este fenómeno como un hecho aislado en la historia, una colaboración puntual, pero otros ejemplos como este han ocurrido en otras ocasiones. En el caso que nos ocupa fueron la danza y la joyería las artes que se unieron y dieron como resultado otra de las colaboraciones que deben ser reseñadas en la historia de cualquiera de las dos disciplinas. La firma de joyas *Van Cleef & Arpels* y el coreógrafo George Balanchine fueron los artífices de la creación de uno de los ballets más interesantes y menos conocidos del siglo XX, *Jewels*, un ejemplo perfecto de lo multidisciplinar en el arte. Este artículo no es más que una recopilación de la dispersa información que existe en torno a esta creación artística para darla a conocer y permitirle que ocupe el lugar que merece.

RESUMEN

En contadas ocasiones las artes escénicas son tenidas en cuenta por los historiadores del arte para los que casi siempre han ocupado un papel secundario o inexistente. El Ballet *Jewels* (1967) de George Balanchine es un buen ejemplo para tratar la danza desde un punto de vista histórico-artístico. La idea de un ballet basado en gemas y piedras preciosas, se le debe al joyero Claude Arpels. Esmeraldas, Rubíes y Diamantes se ponen en escena para obtener un resultado que todavía en la actualidad está sometido a constantes revisiones. La danza y las joyas unen en este ballet diferentes culturas y épocas con mucha habilidad.

Palabras claves: Ballet, Balanchine, Indumentaria, Karinska, Joyas, Van Cleef and Arpels.

1. INTRODUCCIÓN

En el ámbito de la historia del arte, durante un tiempo fue, o ha sido, muy frecuente englobar la platería o la joyería en el apartado de las, mal llamadas, artes menores. Este es un aspecto que los historiadores y especialistas han intentado cambiar y ofrecerles la consideración adecuada a estas artes. De hecho, en la actualidad, son cada vez más los estudios que se relacionan con el tema lo cual ha ayudado a aumentar la consideración de estas artes decorativas. Algo similar y, desde mi punto de vista, más preocupante, ocurre con el campo de las artes escénicas en general y de la danza en particular. En contadas ocasiones estas artes son tenidas en cuenta por los historiadores del arte para los que casi siempre han ocupado un papel secundario, o inexistente. Parece que para un historiador hablar de danza es inmiscuirse en un tema que no le es propio, y para un bailarín que el historiador haga esto es intolerable, pues, para algunos de ellos, no se puede hablar de danza sin vivirla desde dentro.

Lo que pretende este artículo es dar a conocer una de las uniones artísticas más extravagantes y sofisticadas en la historia del arte. Como ya ocurriera a principios del siglo XX con la compañía de los *Ballets Russes* de Serge Diaghilev, el mundo del arte se puso en contacto con el de la danza, dando como resultado una de las más importantes aportaciones al mundo de la escenografía y la indumentaria. En muchas ocasiones se ha tratado este fenómeno como un hecho aislado en la historia, una colaboración puntual, pero otros ejemplos como este han ocurrido en otras ocasiones. En el caso que nos ocupa fueron la danza y la joyería las artes que se unieron y dieron como resultado otra de las colaboraciones que deben ser reseñadas en la historia de cualquiera de las dos disciplinas. La firma de joyas *Van Cleef & Arpels* y el coreógrafo George Balanchine fueron los artífices de la creación de uno de los ballets más interesantes y menos conocidos del siglo XX, *Jewels*, un ejemplo perfecto de lo multidisciplinar en el arte. Este artículo no es más que una recopilación de la dispersa información que existe en torno a esta creación artística para darla a conocer y permitirle que ocupe el lugar que merece.

2. HISTORIA

*El ballet no tiene nada que hacer con las joyas.
Simplemente los bailarines están vestidos como joyas.
Balanchine*

El Ballet *Jewels* se estrenó el 13 de Abril de 1967 y desde ese mismo momento se ha visto asociado a innumerables revisiones, estudios e incluso a la confusión. Cuando se expuso en cartel se trataba del primer ballet abstracto de larga duración, aunque en la actualidad se representa como tres ballets separados, bien diferenciados, con música diferente de diferentes compositores, aunque unidos

libremente bajo la idea general de las joyas y las piedras preciosas que son el *leitmotiv* de esta creación. De hecho el ballet no tenía un título concreto en el estreno pero tras haberlo visto el nombre general que se le dio fue *Jewels/Las Joyas*.

De acuerdo con el crítico Clive Barnes, la idea de un ballet basado en estas gemas y piedras preciosas, se le debe al joyero Claude Arpels, aunque también está bien documentado el hecho de que Balanchine ya había experimentado con joyas, anteriormente, en su ballet *Le Palais de Cristal* en 1947, creando un vestuario inspirado en algunas joyas. Para su nuevo ballet Balanchine decide centrarse en la belleza de las piedras acabadas y trabajadas en todo su esplendor, su color y su brillo, reflejado en la magnífica técnica de sus bailarines y la indumentaria que llevaban. Balanchine compartía con Arpels el gusto por las piedras pulidas y lustrosas, por ello, tras una invitación del joyero, el coreógrafo visitó la exposición de sus piezas lo que le permitió un contacto más directo y personal con las mismas. Existe incluso una anécdota al respecto en la cual se cuenta que la bailarina Suzanne Farrell, vestida con la indumentaria para salir a escena, permaneció en una especie de vitrina o escaparate, mientras Balanchine y Arpels le arrojaban puñados de piedras preciosas a la vez que ella era fotografiada. Sólo así ellos pudieron ver después una aproximación al resultado de la indumentaria adornada con las joyas. El resto de la compañía se unió a la prueba en el momento que el joyero los invitó a comprobar por sí mismos el excelente trabajo de sus piezas. Al parecer este fue el pequeño empujón que le faltaba a Balanchine para terminar de inspirarse y comenzar a trabajar en su obra. Muy pronto bailarines y joyas se fueron mezclando libremente. Así se consiguió la perfecta unión entre el producto de Arpels y el ballet de Balanchine hasta el punto de que en el estreno, el propio gemólogo asistió como muestra de garantía y aceptación del trabajo¹.

3. EL BALLE

La duda continúa en lo que el ballet quiere expresar. En cada una de sus tres partes evoca diferentes modos y maneras de bailar y transporta al público a diferentes momentos de la historia del ballet. *Jewels* creaba una muestra más que aceptable de los variados estilos de Balanchine, mostrando a la audiencia las dimensiones de su trabajo coreográfico.

La primera parte, las **Esmeraldas**, evocan París y en concreto la fluida y flotante coreografía de la época Romántica con la grandeza y majestuosidad del trabajo coreográfico francés, conocido como *Danse d'école*. Para Balanchine, las Esmeraldas eran “Francia y su elegancia, sus trajes y sus perfumes”, además simbolizan la renovación y la esperanza. Esta parte se baila con la música de *Pelléas et Mélisande* y *Shylock* de Gabriel Fauré, dos obras compuestas en 1890, coincidiendo con el final de la Edad de Oro del ballet en París, pero en el punto máximo del Ballet Imperial Ruso liderado por el maestro francés Marius Petipa. Con la música de Fauré las bailarinas fluyen y se mueven con delicados pasos y gráciles *bourrées*. Esta pieza se abre con un *pas de deux* interpretado por la primera pareja solista que se entremezcla a su paso con los tejidos en constante vuelo del cuerpo de bailarines. Tras ello, cada una de las bailarinas solistas realiza su variación, la segunda más sinuosa y espectacular que la anterior. En la siguiente parte, el *pas de trois*, los bailarines llenan el espacio con un brío especial, realizando sorprendentes movimientos corporales y manteniendo en todo momento su sentido del decoro. Los bailarines desaparecen del escenario para dejar paso al segundo *pas de deux* donde la pareja principal se mueve de un lado a otro dibujando unos suaves círculos. Su danza va cruzando el escenario con un marcado y suave movimiento de brazos y piernas. Una pareja que se mueve en actitud regia, enjoyados gracias a la indumentaria. El final de las Esmeraldas devuelve a los bailarines al escenario para un final suave y delicado en el movimiento.

Mientras que las Esmeraldas recuerdan el siglo XIX francés, los **Rubíes** nos trasladan a la época del Jazz en América y simbolizan la intensidad amorosa y el deseo. Para esta parte del ballet, Balanchine escogió la composición *Capriccio para piano y orquesta* de Igor

¹ Clive Barnes, *The New York Times*. 14 Abril 1967. El mismo crítico afirmó en 1970 en otra de sus artículos sobre este ballet que *Jewels* era como “desayuno, comida y cena en Tiffany’s”.

Stravinsky (1929), una pieza que evoca los complicados ritmos del jazz americano y los mezcla con los experimentos tonales del siglo XX y los compositores vanguardistas. La coreografía es inesperada y confunde positivamente al público utilizando pies flexionados, movimientos de cadera, formas angulares y movimientos que no cesan. Los bailarines hacen cabriolas como si fuesen caballos, se persiguen entre sí en cuidados flirteos como si se tratase de niños que juegan, con un sentido del humor muy poco convencional en el ballet más clásico. Los Rubíes están coreografiados por una pareja solista y una bailarina principal que interactúa con los grupos de bailarines. El trabajo físico es intachable en esta pieza con los bailarines conduciéndose entre sí, piernas deslizándose en el aire y los torsos moviéndose con mucha agilidad, cambiando constantemente de posición lo que aporta una visión perfecta y luminosa de las joyas que visten el escenario.

La última joya representada en esta trilogía son los **Diamantes**, símbolo de perfección, de pureza, de luz y de vida. Estos diamantes son un viaje al pasado, al Ballet Imperial Ruso y a las más famosas y reconocidas piezas coreografiadas por el gran Marius Petipa. El clasicismo de este maestro estaba marcado por una técnica muy complicada en la ejecución, especialmente para las bailarinas, vestidas a la última moda del ballet: una falda que no sólo mostraba las rodillas, sino que, en el siglo XX, el tutú clásico ya se había transformado al tutú llamado “de galleta”, por su forma redonda, que permitía la exposición completa de las piernas de la bailarina y su interminable repertorio de complejos movimientos. Los Diamantes comienzan con un vals danzado por un cuerpo de baile de doce mujeres y dos solistas. Un conjunto de bailarines que demuestran su fluidez y delicadeza tejiendo complicadas formas en el espacio. Lo siguiente es un *pas de deux* realizado por la pareja principal, donde Balanchine demuestra el control que posee sobre sus bailarines y la especial atención que ambos ponen en los detalles de la ejecución. Cada posición y cada movimiento, desde el simple caminar al principio hasta los más complicados movimientos de la pareja, están medidos y son un trabajo de gran complicación. La pieza termina con una gran gestualidad, donde el bailarín se apoya sobre la rodilla besando a la bailarina en la mano. Pero, esto es solo el final de un *pas de deux*. El final de los Diamantes es el más espectacular de todos. Una Polonesa final que sirve, no sólo como final de esta pieza, sino como final apoteósico de todo un ballet². El escenario se llena con la compañía al completo que se mueve en espiral creando un remolino entre todos con un complicado diseño en el movimiento y la ejecución³. (Fig I).

En definitiva, tal y como lo describen las críticas de danza, a pesar de tratarse de números que se pueden representar por separado, *Jewels* consigue un *crescendo* de energía, desde el inicio fluido y calmado de los Rubíes, hasta la Polonesa final de los Diamantes. Pero lo verdaderamente interesante, como apuntaba Claudia La Rocco, “uno de los placeres de un arte no-narrativo como este ballet es que el espectador puede formarse su propia idea de aquello que está viendo. Los significados dependen de cómo se ha bailado o se ha preparado el trabajo, y eso se encuentra en constante flujo”.

4. BARBARA KARINSKA, MAESTRA DE LA INDUMENTARIA

Barbara Karinska había empezado su carrera con los más reconocidos e importantes artistas, pero también diseñadores relacionados con el mundo de la danza, como Dalí, Matisse y Chagall. Se convirtió en la modista del New York City Ballet donde adquirió la fama que tuvo, no sólo en el ámbito de la danza, sino también en el teatro, hasta su muerte en 1983. Era la única, según muchos, capaz de trasladar cualquier esquema, dibujo o bosquejo a las telas de sus creaciones, consiguiendo cualquier cosa que se le propusiera, y además consiguiendo una calidad inigualable.

Los vestidos de este ballet fueron el resultado de las suntuosas creaciones de la colaboradora habitual de Balanchine. Ella creó

² Al principio se habló incluso de un cuarto y último número de Zafiros con música de Schoenberg, pero la idea de Balanchine no llegó a buen puerto pues, el color azul de los Zafiros planteaba grandes problemas a la hora de trasladarlo, como luces, al escenario.

³ La explicación técnica corresponde al *BalletMet Columbus* y su versión del ballet en el Ohio Theatre el 2 de Octubre de 2003.



Fig.I. George Balanchine con las bailarinas de *Jewels*. Fecha desconocida.

un look distinto para cada uno de los tres actos que se correspondían con la inspiración coreográfica de Balanchine. La indumentaria de Karinska plasmaba todo el brillo de las joyas y el color de las mismas, pero todo de una forma muy minimalista con unos tutús sencillos. La idea fundamental era centrar la vista en ellas, que estaban dispuestas de diferentes maneras en cada uno de los trajes. Igualmente, los diseños de escenografía eran muy minimalistas, pues se centraban sobretodo en proyectar la luz del color de la propia joya. (Fig. II).



Fig.II. George Balanchine y Barbara Karinska observando el trabajo realizado. Fecha desconocida.

Un tutú debe ser un instrumento de esplendor visual para la audiencia, proporcionando placer y seguridad a la hora de bailar. La elección del vestuario de ballet para el bailarín es un tema fundamental. Un tutú debe capturar la esencia del ballet clásico, realzando y reflejando la belleza del bailarín. B. Karinska.

El tutú de crepe largo, favorito de Balanchine, era usado con frecuencia. Con sus múltiples capas de tules sin atar, este traje se movía y flotaba cuando los bailarines saltaban. Sin embargo presentaba un problema para el público y es que no podían ver las piernas de las bailarinas y el trabajo que éstas realizaban. Acortar la falda del tutú era una solución y un reto, permitiendo así ver las piernas de los bailarines completamente. Este tutú, más que cualquier otro, ha venido a simbolizar nuestra noción del ballet clásico.

Atribuyo el cincuenta por ciento del éxito de mis ballets clásicos a los trajes que Karinska ha creado. G. Balanchine

Encontramos una indumentaria romántica con faldas de tul a media pierna para las Esmeraldas; faldas *evasé* tanto para ellas como para ellos en los Rubíes; y el clásico tutú de plato del Ballet Imperial Ruso, para los Diamantes. Los trajes fueron como delicadas y hábiles piezas de arte hasta el punto de ser exhibidas como tal en museos y algunos teatros en ocasiones muy concretas. Incluso Arpels se impresionó con el trabajo de la modista por encontrar los mejores adornos que permitieran mostrar fielmente el verdadero brillo de las genuinas joyas. Adicionalmente, el meticuloso y concienzudo trabajo de Karinska está avalado por una indumentaria que resiste sin problemas el sudor, la humedad y los esfuerzos que se realizan al bailar con ellos. Sus diseños, el excelente trabajo de costura y la elección de los tejidos hacen a sus prendas duraderas, bailables y verdaderas ilustradoras de los cuerpos de los bailarines que merecen su máximo respeto. Cuando se le preguntaba a Karinska por sus casi extravagantes detalles, ella contestaba: “Yo coso para chicos y chicas que hacen a mis prendas danzar; sus cuerpos merecen mis trajes”.

Las bailarinas llevaban joyas en el pelo, en el escote del tutú y alrededor de la cintura, creando unas figuras muy especiales. Se trataba de una indumentaria muy elegante que se conoce como vestido-joya, aunque en este caso más especial todavía, si cabe, ya que en el ámbito de la danza es menos común encontrar este tipo de vestuario. De este modo las bailarinas sólo necesitaban una tiara o diadema para completar el atuendo.

En las Esmeraldas la indumentaria fue creada en colores verdes como esta piedra. Los bailarines masculinos aparecían en escena con una parte inferior de color blanco neutro y la parte superior cuajada de joyas. Todo un pecherín de esmeraldas y otras piedras preciosas que cubría al completo el terciopelo. Las bailarinas femeninas, como ya se apuntaba, aparecían en escena con tutú de corte romántico, por debajo de la rodilla y un cuerpo de cuello barca acabado a modo de almenas en la parte baja con las esmeraldas sobre los hombros, algunas pequeñas aplicaciones más de estas piedras preciosas sobre el pecho y una esmeralda de tamaño mayor en cada una de las terminaciones. Como único complemento adicional las bailarinas llevan una tiara de oro y piedras preciosas. El caso de los Rubíes es muy similar. El bailarín centra de nuevo toda la atención en la camisa, decorada con los propios Rubíes en el cuello y el pecho y algunos otros en el remate inferior del cuerpo. Las bailarinas visten esta vez un imponente vestido rojo que hace que la escena sea muy llamativa, llevando los rubíes adheridos a la parte alta del vestido, sujetándolo al cuello a modo de gran collar; junto a ello, al igual que los hombres, en la parte baja de la falda también aparecen las piedras decorando de un modo muy sutil y elegante. De nuevo el único complemento que presentan las bailarinas es una tiara muy similar en forma y dimensiones a las anteriores, pero en esta ocasión realizada en oro y rubíes. Para acabar el grupo de los Diamantes, continúa con la línea estética de los dos primeros números. El color blanco es el que predomina en esta ocasión en todo el cuerpo de baile. Ellos lucen una vez más una camisa o chaqueta con decoración en el pecherín de estas piedras y otras que completan la decoración junto a la pasamanería y demás apliques. Ellas lucen el típico tutú clásico de varias

capas de tul, con un cuerpo decorado, como era de esperar, de diamantes. También las bailarinas aparecen tocadas en la cabeza en esta ocasión con una diadema más discreta que las anteriores, haciendo así destacar la sobriedad y la elegancia de la joya, de la coreografía y del estilo más clásico del ballet. Por supuesto la indumentaria a lo largo de los años y las diferentes versiones se ha intentando mantener lo más fiel posible a la original de Barbara Karinska, aunque es obvio que se han producido variaciones, este análisis se aproxima bastante al primitivo vestuario.

5. VAN CLEEF & ARPELS, UN SIGLO DE HISTORIA

Como sabemos, desde antiguo y con diferentes intenciones, el hombre ha sentido la necesidad de adornar su cuerpo. El estudio de la historia de la ornamentación humana constituye un valioso documento de la propia historia de la humanidad, en este caso a través de sus costumbres. Tras la revolución industrial y las nuevas ideas aplicadas a las artes en general y a la joyería en particular, en el siglo XX el Art Decó se implantó de forma general, época en la que se produjeron joyas en las que predominaba el valor de los materiales, principalmente. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial todas las artes sufrieron un retroceso y la época de posguerra no mejoró mucho el panorama. De hecho, en este periodo, en la joyería, se tiende a defender que la auténtica joya es aquella que representa las formas tradicionales y que es una inversión en materiales de valor, ideas que se generalizaron entre las grandes firmas. La joya como arte no empezó a desarrollarse hasta mediados de los años 50, como una vía de expresión personal tanto para el creador como para la persona que la lucía. El desarrollo industrial y económico de los años 60 provocó la democratización de los bienes de consumo, que coincide con una sociedad acomodada y de ese modo se da una redefinición de la función social de la joya. Esta breve introducción nos ayuda a entender mejor el periodo en el que se centra la historia de esta mítica firma de joyería.

Estelle Arpels y Alfred Van Cleef inauguraron su primera joyería en el 22 de la Place Vendôme. Los tres hermanos de Estelle, Charles, Julien et Louis se asociaron rápidamente a ellos pues eran hábiles conocedores de las piedras preciosas y su trabajo artesanal. Una empresa que, aunque familiar, cubría todos los ámbitos necesarios, pues no sólo provenían de una familia que les había inculcado todos los secretos de las gemas y piedras preciosas, sino que también eran hábiles en temas económicos y publicitarios, luego la empresa saldría a flote en poco tiempo.

Una familia con un especial gusto por el arte en general y por el ballet en particular. Julien y Claude pasaban fantásticas veladas en la ópera Garnier de París disfrutando de las composiciones de los grandes maestros coreógrafos y visualizando obras de *Les Ballets Russes*, como *El pájaro de Fuego* o *Apollon Musagète*, entre otras. De este modo su pasión por la danza les llevó a que ésta se convirtiera en una de las grandes fuentes de inspiración creadora de la firma. Encontraron en ella aspectos como la sofisticación o la elegancia que para ellos eran perfectamente aplicables a sus principios de trabajo de las piedras. Esto exigió grandes innovaciones técnicas, las joyas recreaban el movimiento con una infinita ligereza del metal y la piedra, pero siempre manteniendo el principio fundamental de la firma: que nunca se muestren las marcas del trabajo del artesano en ellas. Llegaron a inventar una técnica de engaste inédita hasta ese momento, conocida como “El engaste misterioso” desarrollando un proceso extremadamente sofisticado para los cerramientos y el montaje de las piezas.

En 1940 *Van Cleef & Arpels* creó una primera colección de joyas compuesta, esencialmente, por broches inspirados en la danza. Estas piezas representaban bailarinas en múltiples posiciones propias de esta disciplina. El trabajo corrió a cargo de Louis Arpels, el diseñador Maurice Duvalet y el joyero Jean Rubel. Los tres formaron un grupo de artesanos exquisitos capaces de crear la figura de

La Camargo (célebre bailarina francesa del siglo XVIII), mediante diamantes, rubíes y esmeraldas; o una *Anna Pavlova* (musa de los *Ballets Russes*), de similares características. No fueron conscientes en aquel momento que sus creaciones, aun muchos años después, continuarían siendo unas de las piezas más buscadas y apreciadas por los coleccionistas. En aquel momento se convirtieron en un punto de referencia de los neoyorquinos para conocer la exquisitez y el gusto francés de la época. A finales de los años 40 la colección de las bailarinas llegó a Francia y en París las adaptaron a su propio gusto.

Los brazos y las piernas de estas bailarinas estaban creados en platino pulido con una silueta simulando siempre el movimiento, con rubíes en la cintura y coronada por una diadema de zafiros. El busto compuesto por diamantes y su indumentaria formada por piedras de diferentes tamaños montadas de manera que evocan el propio movimiento y disposición de las telas de los tutús. La talla de las piedras, los colores rosados, blancos y verdes dan como resultado una pieza irrepetible. La bailarina *Pulcinella*, por ejemplo, es un clip de oro blanco con diamantes rosas, grises y blancos y una cara formada por un diamante de corte rosado.

En 1942 la marca de joyas abrió una nueva boutique en la 5ª Avenida de Nueva York. Después de la guerra volverán a vivir un periodo de esplendor gracias a la energía de ese Nuevo Mundo y de una Europa próspera.

Cuarenta años después, para celebrar el aniversario de la primera puesta en escena del ballet en Nueva York, la firma *Van Cleef & Arpels* volvió a crear una colección conocida como *Ballet Précieux*. Ochenta piezas, principalmente broches, inspiradas en la belleza de la danza representando tanto bailarinas, como hadas e incluso libélulas, tal y como se articuló en origen esta gran colección. Así la firma volvió a colaborar en la reposición de este gran ballet por parte del *Royal Opera House* de Londres, no sólo con estas piezas, sino también en los diseños de la indumentaria recreados a partir de los míticos tutús de Barbara Karinska⁴. (Fig. III).



Fig. III. *La Camargo. Ballet Précieux. Van Cleef and Arpels. 1940.*

Otro ejemplo claro de que este no fue un ballet cualquiera ni una colaboración al margen, se encuentra en las piezas creadas por Vivian Alexander en honor a Balanchine con motivo del centenario de su nacimiento. Se trata de una colección de tres modelos de carteras de mano de forma ovoide, decoradas cada una de ellas como cada uno de los actos del ballet (Esmeraldas, Rubíes y Diamantes). Esta es, en definitiva, la recopilación de información que se ha realizado para el estudio. Se ha pretendido ensalzar esta unión de ambas artes como algo especial e insólito para la historia de las Artes decorativas y de la danza. Debemos tener en cuenta la peculiaridad de este arte. La danza nunca es igual, mientras que la indumentaria y la escenografía, son los testimonios perennes que tenemos todavía, para poder establecer un estudio de la situación. Por suerte el caso que nos ocupa es relativamente reciente en el tiempo, y la coreografía no nos

⁴ No sólo se han reelaborado los diseños de la genial Karinska en una sola ocasión. De hecho una de las reinterpretaciones más aclamadas en los últimos años fue realizada por el diseñador Christian Lacroix para el Ballet de la Ópera de París.

es desconocida, pero esa es la idea general en la que pretende concluir este breve estudio. El arte de la danza y de la joyería unidos, hacen que el uno se inspire en el otro sin restarse importancia mutuamente, sino más bien al contrario, ensalzándose y aumentando su valor como manifestación artística. Se puede entender, incluso, como un acercamiento, una democratización de ambas. Acercar la danza a un público mediante las joyas, y aproximar a estas al mundo de la danza, no sólo como un complemento o un adorno, sino como bailarinas. La danza y las joyas unen en este ballet diferentes culturas y épocas con mucha habilidad. No es fácil aunar a la Rusia Imperial, con una Europa vanguardista y una ciudad de Estados Unidos tan enérgica, pero Balanchine lo consigue. Diferentes caras, diferentes facetas, como una joya, unidas en un ballet.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.A.V.V. (1985): *PÁGINAS DE LA HISTORIA DEL BALLET RUSO Y SOVIÉTICO*. MADRID. FUNDACIÓN
- A.A.V.V. (1992): *VAN CLEEF & ARPELS [CAT. EXP.]* PARIS-MUSSÉES.
- ABAD CARLÉS, A. (2004): *HISTORIA DEL BALLET Y DE LA DANZA MODERNA*. MADRID. ALIANZA.
- BOUCIER, P (1981).: *HISTORIA DE LA DANZA EN OCCIDENTE*. BARCELONA. BLUME.
- PETIT, M. (2005): *VAN CLEEF & ARPELS: REFLETS D'ÉTERNITÉ*. PARIS. CERCLE D'ART.

7. OTROS RECURSOS

- <http://www.balletmet.org/Notes/Jewels.html> [Consulta 31/01/2010]
- <http://www.balletmet.org/Notes/Jewels.html> [Consulta 31/01/2010]
- http://www.thewordbook.com/Barbara_Karinska [Consulta 31/01/2010]
- <http://www.danzaballet.com/security.php?codigo=L21vZHVszXMucGhwP25hbWU9TmV3cyZmaWxlPWYdGljbGUmcw==> [Consulta 27/01/2010]
- <http://tututoday.com/how-to-make-a-tutu-intro/tutu-construction-overview/>[Consulta 2/02/2010]
- <http://www.vancleef-arpels.com/en/van-cleef.html#/memory/> [Consulta 25/01/2010]
- <http://www.danzaballet.com/security.php?codigo=L21vZHVszXMucGhwP25hbWU9TmV3cyZmaWxlPWYdGljbGUmcw==> [Consulta 27/01/2010]
- <http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=20601088&sid=aWucaP4> [Consulta 31/01/2010]
- <http://www.vivianalexander.com/p/jewels-ballet-purse.html> [Consulta 30/01/2010]

DANZA CONTEMPORÁNEA Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

POR LOURDES ALMAHANO MARTÍN

BAILARINA TITULADA EN GRADO SUPERIOR DE DANZA CONTEMPORÁNEA POR PEDAGOGÍA

RESUMEN

Con la presente investigación se pretende indagar en el mundo de las nuevas tecnologías dentro de la danza contemporánea, más concretamente en el uso del video-danza. En otras palabras investigar otras formas de expresión, otras vías de comunicación que la danza ha sabido aprovechar y utilizar gracias a los avances tecnológicos en los que la sociedad se ha visto inmersa a lo largo del siglo XX y parte del XXI. El proyecto intenta descubrir los cambios que se han producido en un universo tan ecléctico como es el de la danza contemporánea gracias a las innovaciones tecnológicas y a la búsqueda de otros puntos de vista, de otra forma de comunicación.

Palabras claves: Nuevas tecnologías, danza contemporánea, video-danza, innovación del lenguaje, artes visuales.

1. INTRODUCCIÓN / JUSTIFICACIÓN

Hemos de ser conscientes que la ciencia y la tecnología han avanzado más en el siglo XX y en la pequeña parte que llevamos del XXI que durante toda la historia de la humanidad. Incluso desde la segunda mitad del siglo anterior hasta nuestros días el movimiento se ha acelerado.

Desde que por primera vez a finales de los 60 se mostraran iconos y ventanas en una pantalla controlada por un ratón, hasta los potentes ordenadores que tenemos hoy en día, se ha producido un imparable avance de las nuevas tecnologías. Ha sido un cambio constante y continuo, y en muchos casos la sociedad no es capaz de asimilar a tanta velocidad todas las manifestaciones artísticas que podríamos tener a nuestro alcance. El arte está inmerso en la sociedad, el arte es una forma de expresión, de comunicación, que por tanto está sumida y no es ajena a un contexto. Las nuevas tecnologías han invadido la sociedad en este corto periodo de tiempo y han revolucionado toda manifestación artística. Las artes escénicas son un reflejo inmediato de este fenómeno. En esta evolución, la danza busca continuamente nuevas formas de relación y comunicación para adecuarse a las formas de vida de nuestra sociedad. Grandes cambios en la ciencia, la tecnología y el devenir histórico propician una constante transformación, y la danza no es la excepción.

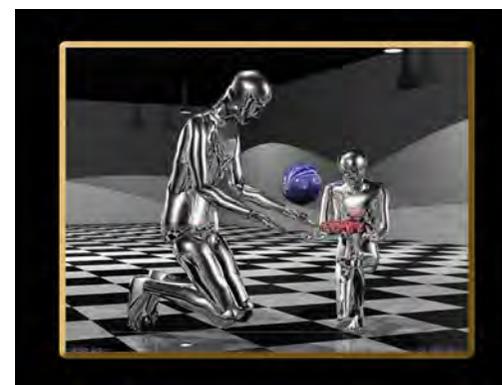
La danza va desarrollando, de forma natural, una estrecha relación con las nuevas tecnologías. Por un lado, como herramienta de difusión ha causado una magnífica aceleración en los procesos de intercambio de información, así como un desarrollo de la creatividad en las presentaciones de videos de promoción. Por otro, encontramos la integración de las tecnologías audiovisuales dentro de los espectáculos. Y, finalmente, la creación de un nuevo género: el video-danza. Algo tan extendido en nuestra sociedad como es el terreno de las nuevas tecnologías no se queda atrás en el mundo de la danza. Una herramienta que podríamos decir es multifuncional y que a estas alturas del siglo XXI debemos conocer, comprender e incluir en la danza tal y como lo hacemos en otras esferas de nuestra vida.

2. MÉTODOS

El arte visual, en el que se incluye la danza, así como la tecnología audiovisual, comparte la imagen como vía de comunicación. Es por ello que se parta del campo de las ciencias de la comunicación y de las ciencias sociales para buscar una explicación que justifique un porqué de la comunicación que sigue moviendo a la unión de los campos citados. Nos encontramos ante un arte que une varias disciplinas, en concreto nuevas tecnologías y danza. El propósito desde el principio consiste en descubrir el camino entre ambos campos, danza y tecnología, para comprender cómo se han ido desarrollando, y llegar a analizar, valorar y entender su estado actual. En la metodología por tanto ha tenido importancia equiparada entre fuentes bibliográficas y fuentes videográficas y por Internet en torno a los dos campos que nos concierne. Es un método cualitativo donde la metodología además de las líneas de investigación propias de las ciencias sociales, se verá enriquecida por la incorporación de la información aportada a través de las nuevas tecnologías que desde el principio se han señalado como prioritarias.

- Danza y tecnología

La danza contemporánea surge a principios del siglo XX, en plena efervescencia del cambio de siglo. Es un comienzo del cuestionamiento de valores, y de la búsqueda de nuevas formas. “Es una forma de expresión corporal originada por la transposición que hace el bailarín, mediante una formulación personal, de un hecho, una idea, una sensación o sentimiento” (Baril, 1987b, p.13) .Se convierte en un modo de ser para el hombre que quiere hablar utilizando su cuerpo. Es ecléctica e integradora, versátil y abierta a otras influencias de las que se irá enriqueciendo, abarcando otras disciplinas como la de las nuevas tecnologías. En definitiva, es una nueva forma de expresión que surge en medio de grandes cambios. Se convierte en una necesidad de expresión impulsada por todo lo concerniente a la sociedad. Y es que la danza como arte no nace al margen de condiciones sociales, el arte es un reflejo social. “La realidad está ahí para quien la quiera. Es necesario que lo real sea reconstruido por nosotros.” (Schleiner, Leandro & Condon, 2002, citados en Tribe & Jana, 2006, p. 82). Es una necesidad de expresión que actualmente tiene infinitas posibilidades con los nuevos avances y las nuevas tecnologías. El público ya no es considerado como simple espectador pasivo observador. En este sentido, las nuevas tecnologías se centran en los procesos de comunicación, en la creación de nuevos entornos comunicativos y expresivos que facilitan a los receptores la posibilidad de desarrollar nuevas experiencias formativas, expresivas y educativas.



- Precursores y evolución

Danza y tecnología son dos disciplinas que encajan perfectamente y que han buscado investigar caminos conjuntos para el tratamiento de nuevas formas escénicas o formas de expresión. La idea de tecnología se pone en relación al movimiento desde el momento en que se ejerce un control autoconsciente de las operaciones que se pueden realizar a través de él. Con el postmodernismo, desde la década de los 60, comienzan a proliferar posturas radicales en el terreno de la experimentación en todas las artes. Así la danza comienza a realizar sus primeras incursiones en el mundo de las nuevas tecnologías. A continuación se resaltan cinco puntos importantes, de figuras e instituciones que a lo largo de la historia han propiciado y ayudado a esta unión entre danza y tecnología:

- **Loie Fuller:** No se pueden olvidar sus trabajos pioneros de principios de siglo XX, situada en un espacio de apertura, precursora de movimientos vanguardistas y del surgimiento del modernismo en la danza, siempre con un trabajo híbrido entre las artes

escénicas, el teatro y la danza. Su gran aportación fue el tratamiento de la luz, cerrando así un largo proceso de desarrollo de la electricidad, llevándola a la escena. Exploraba con el tacto y el movimiento de enormes telas en las que incidían la luz, emulando figuras con sus movimientos. Se presenta como una pionera en formas de trabajo complejo en la danza, y permite la apertura a la relación posible entre danza y tecnología. Una forma de pensar la danza como lenguaje abierto, ecléctico, híbrido, técnico, fusionado... una forma de reflexionar la corporeidad en la puesta en escena que abre fronteras. Inaugura así la reflexión entre danza y tecnología.



• **Merce Cunningham:** Figura destacada por muchas razones, pero también por ser pionero en la utilización de las nuevas tecnologías en la danza: Muy unido al músico contemporáneo John Cage, con el que realizó numerosas obras como *Glasshouse Performance*, hizo una reflexión profunda del tiempo, el espacio, y el azar. Es una época de experimentaciones en todas las artes, y la danza estaba entrando en un mundo híbrido que se nutría de diferentes disciplinas, enfocando la atención al tratamiento de la imagen en movimiento y las posibilidades de interacción con los cuerpos mediatizados y digitalizados. Ya a comienzos de los 80 se produce un desarrollo de las técnicas y edición de imágenes en el ámbito del video arte, influyendo a su vez en los modos de producción de danza. “Lo que debe hacerse al utilizar las nuevas tecnologías en la danza es tratar de experimentar con los movimientos, ampliar su gama”, según Cunningham (citado en Chacón, 2000a). Cunningham desarrolló en 1980 una serie de softwares de edición de movimiento corporal. En palabras del propio Cunningham (citado en Chacón, 2000b), “la tecnología descubre movimientos que parecen casi imposibles”. Cunningham dejó abierto el camino a posteriores bailarines e intérpretes en la reflexión sobre el cuerpo, el movimiento, los soportes, la tecnología...



• **Black Mountain College:** En esta misma línea de trabajo e idea artística, se encuentra la institución Black Mountain Collage, donde concretamente se formó la Merce Cunningham Dance Company (1953). Institución educativa liberal y experimental fundada en 1935, en Carolina del Norte, fue una de las escuelas más progresistas de Estados Unidos. Apenas sobrepasó los veinte años de vida, pero su influencia en el desarrollo artístico ha sido muy significativa. Fue el centro donde se gestaron muchos de los artistas que formarán la vanguardia artística americana de los años sesenta. En el currículo se potenciaba las artes visuales y escénicas, y el teatro, la música y las bellas artes se consideraban parte integral de la vida escolar. Se fue creando así un lugar de trabajo híbrido, donde la experimentación se instala como una de las claves fundamentales.



• **Judson Church:** Acercándonos ahora a los Post Modernos de los años 60 como Trisha Brown, Yvonne Rainer, Steve Paxton y el grupo de la Judson Church, se establecen otras formas de trabajo y otro tipo de experimentación más directa con la cotidianidad y la recuperación de concepto de Arte-Vida, con una intencionalidad política de trabajar con las personas y no para las

personas. “Alrededor de tal centro se iban a juntar un gran número de artistas que van a convertirse en los abanderados de la nueva estética coreográfica” (Abad, 2004, p. 335). Estos nuevos artistas propondrían una nueva liberación. Se orientaron hacia la investigación de nuevos terrenos en el movimiento cotidiano y como podían ser plasmados en el escenario, el virtuosismo técnico se diluía, y la mezcla con otras artes, donde se incluía la tecnología se hacía evidente.

• **9 Evenings: Theatre and Engineering:** Se trata de un proyecto ambicioso, realizado en la década de los 60 por un grupo de artistas e ingenieros, interesados en estrechar la relación entre estas dos áreas. Constó de obras y performances realizadas por personajes relevantes para la danza post-moderna americana, así como para el desarrollo de las artes visuales y la música de aquella época. Muchos de ellos provenían de la ya nombrada Judson Church. Entre ellos encontramos: Lucinda Childs, Robert Rauschenberg,

John Cage, David Tudor y Steve Paxton, además de una serie de ingenieros, que se encargaban del despliegue técnico de los montajes en el marco del EAT¹. Fue justamente esta alianza entre arte y tecnología la que permitió generar un cambio en la percepción de las nuevas experiencias en el arte de la performance de aquella época. Es un nuevo punto de mira como se reflejado en el anuncio del festival: *“Oirás al cuerpo emitir sus propios sonidos, verás sin luz. Serás testigo de una entrevista de sordo-mudos. Verás bailarines flotando en el aire. Para aquellos que del público que estén dispuestos a transformarse en más que espectadores. Tú también puedes realmente flotar. Es arte e ingeniería y un poco de teatro. Es importante que tú participes.”* (citado en McColl, s.f.)



Variations VII by John Cage

- El arte del vídeo / Vídeo-danza

“La video danza no es una retransmisión del baile tal como la ve el coreógrafo. Es una prolongación de su obra, un nuevo objeto” (Cohen, citado en Pérez, 1991a, p. 105)

“Queríamos cambiar el espacio en relación con la danza: Para conseguirlo, creamos un escenario totalmente nuevo para los bailarines” (Sanborn, citado en Pérez, 1991b, p. 105)

“Creo que la video danza es un género que ha nacido del deseo de mostrar imágenes de danza con medios rápidos y baratos. Éste ha sido el detonante. El video ha transformado las imágenes y la coreografía, como un químico que experimenta algo y se da cuenta de que hay matices y colores en los que no pensaba.” (Gallota, citado en Pérez, 1991c, p. 104)

“Algunos lo llaman video-danza. Otros lo llaman danza filmada. Yo prefiero llamar a mis trabajos “danzas multimedia”. Empecé a trabajar en la danza con Merce Cunningham, primero con el cine y después con el vídeo. Yo procuro que la cámara sea activa, que mantenga una estrecha relación con la danza, una cámara muy móvil, que cambia el espacio y la perspectiva muy rápidamente, de manera muy dramática y sin forzar un corte. Mi prolongada colaboración con Cunningham ha influido en que vea la música y la danza como elementos distintos y separados. Todos los trabajos que hice con Cunningham se grabaron en silencio. La música se añadió después.” (Atlas, citado en Pérez, 1991d, p. 103)

El ordenador, el arsenal informático, es un medio resistente, capaz de poder recibir intenciones artísticas y de soportar procedimientos artísticos. De este modo se puede decir que el tratamiento informático del arte es el experimento de la utilización informática, como medio en el que conformar procesos e imprimir huellas artísticas. La mayor parte de la resistencia hacia el arte asistido por ordenador se

¹ Experimentos en arte y tecnología: grupo conformado por ingenieros y artistas, fundado en 1966 por Billy Klüver, Robert Rauschenberg, Robert Withman y Fred Waldhauer.

funda en la equívoca asunción que intenta ver en las máquinas un usurpador del artista como creador. Pero el poder creador sigue estando en el pensamiento, ya que el ordenador solo funciona de acuerdo con sus instrucciones.

El arte del video nace cuando un grupo de autores, vinculados a las vanguardias de los años sesenta, comienza a utilizar la nueva tecnología de la imagen electrónica con fines artísticos. El video reivindica al igual que todas las vanguardias del siglo, la innovación del lenguaje y la experimentación formal, más allá de los convencionalismos dominantes.

3.VIDEO-DANZA

Son muchas las denominaciones que nos podemos encontrar para referirnos al video-danza, dependiendo a veces de simples cuestiones geográficas y culturales. Así podemos encontrarnos con denominaciones como “video-creación”, “video-arte” o “danza para la cámara”, entre otras.

El video-danza surge gracias a la revolución de las nuevas herramientas tecnológicas, a mediados del siglo XX. Una de las innovaciones que propició la expansión del video-danza fue la aparición de las cámaras de vídeo portátiles, las PortaPack, en los años 60. La cuestión es que la tecnología empieza a ser más accesible a todos y permite la proliferación de trabajos de video creación, con los que se irán familiarizando poco a poco las compañías de danza, más concretamente de danza contemporánea. Centrándonos en definir el concepto, podemos decir que el video-danza es un trabajo donde se unen disciplinas diferentes como artes visuales, audiovisuales y por otro lado danza, y coreografía. El uso de la cámara, los ordenadores y los programas de edición permiten el tratamiento de la imagen corporal, es decir intervenir en los cuerpos y lugares, su alteración temporal y espacial, intervenir en los movimientos, buscar planos imposibles o alterar la imagen... Ofrece la posibilidad de establecer otra visión, una visión imposible de representar en la escena e imposible de captar por el ojo humano si no es a través de una pantalla. “El vídeo hace que se desborden los límites espaciales del escenario”. (Pérez, 1991e, p. 96). Por lo tanto ofrece otra posibilidad de expresión que las compañías de danza contemporánea no han dudado en aprovechar.

La novedad que trajo al campo de la estética el video-danza, giró entorno a la producción de una nueva mirada sobre la representación, lo cual hizo tambalear las viejas nociones y estructuras. Pero lo importante en sí, es que la técnica ya no es algo supletorio, ni accidental de la obra, sino que lo tecnológico se convierte en imprescindible, y será la esencia de la obra. El video se convierte en portador de una doble función, por un lado es el mismo objeto de arte, y por otro, a su vez, es el vehículo de difusión.

La danza y la cámara se relacionan en tres aspectos básicos: espacio, tiempo y movimiento. La tecnología en este ámbito aparece atractiva e interesante en el sentido de que capacita el abrir nuevas posibilidades estéticas y nuevas relaciones con el espectador, quién retoma de nuevo un protagonismo, dejando de ser un contemplador para ser un espectador activo. El vídeo permite nuevas figuras narrativas para la danza como la elipsis espacio-temporal o planos detalles y encuadres que ofrecen experimentar con la capacidad expresiva del bailarín. La noción clásica de danza, como arte en escena implica la existencia de un espectador, que desde un punto concreto en el espacio, tiene una visión totalizadora de lo que es el espectáculo. La herramienta que el coreógrafo tiene para concentrar la atención del espectador es casi exclusivamente el movimiento, además de elementos escenográficos y el diseño de luces que interactúa con el bailarín. Lo interesante es la nueva puesta en escena del cuerpo a partir del vídeo como el marco que restringe, que elige, que connota,... la mirada del espectador. Mientras que el video hace que el cuerpo pierda su dimensión volumétrica, por otro lado le añade la dimensión de lo físicamente imposible: la cámara lenta, las distorsiones, las reversas, la anulación de las leyes físicas del escenario dan

como resultado esta nueva dimensión. Con el vídeo se realiza así, una especie de coreografía paralela, complementaria, pues el video ya no es un simple espectador. Los emplazamientos, puntos de vistas y cambios de plano no obedecen al único fin de visualizar y reproducir fielmente el espectáculo que se transmite, como sí realizaba la televisión, o como se realiza al grabar un espectáculo simplemente desde el punto de vista de un espectador. El video-danza posibilita una nueva percepción, permitiendo que la imagen determine el movimiento del cuerpo, lo que provoca que, en cierto modo, el realizador del video se convierta en el coreógrafo de la danza. Presenta una nueva mirada a la danza, la del rectángulo que es capaz de modificarla.

La aparición del video de creación, y sobre todo de la colaboración que emprenden músicos, coreógrafos, bailarines, pintores y realizadores, favorece la instauración de una práctica artística que surge de la combinación entre la danza e imagen electrónica. Todos ellos tienen en común la militancia en las vanguardias. De ahí que se innoven los recursos expresivos, que aparezcan nuevos estilos y que, al hilo de la nueva danza contemporánea, nazca también una nueva forma de realizar producciones audiovisuales. Entre los nuevos recursos expresivos que contribuirán a cambiar las formas de representar la danza, están:

- a) La alteración del espacio escénico en que se desarrolla, con la posibilidad de introducir decorados ficticios y electrónicos, con la facilidad de multiplicarlo y para presentar simultáneamente diferentes espacios escénicos.
- b) La diferenciación y separación entre decorados y bailarines, gracias al *chroma*, principio que dentro del video de creación comenzó a aplicar Paik (1932), uno de los pioneros en la utilización del arte del video. Se rompe así con la frontalidad de la representación y de la visión.
- c) La fragmentación del espacio y de los cuerpos gracias a los equipos de posproducción.
- d) La manipulación del tiempo, su alteración para el montaje y edición de imágenes.

El coreano Nam June Paik fue uno de los pioneros en este campo, que desde un primer momento tuvo un gran interés por la danza y el movimiento del cuerpo. Con la obra *Global Groove* (1973) utilizó casi todos los recursos que serán posteriormente desarrollados por otros realizadores. Era una danza abstraída del espacio escénico. Uno imagina la danza en un escenario pero cuando hay una cámara, se está delante de ella y es muy diferente. El ritmo de la cámara y el ritmo de la danza pueden actuar de manera muy distinta a lo que sucede en un escenario. (Cunningham, citado en Pérez, 1991f, p. 102)

La cámara comienza, poco a poco a tomar parte de la coreografía. El espectáculo ya no es una simple danza filmada. La cámara no se limita a ser arte de la mirada, a elegir un punto de vista, sino que penetra en la atmósfera de los cuerpos, los acompaña, los espera y vibra con ellos, participa de esa emoción que los mueve.

Los movimientos calculados de la cámara crean una coreografía paralela y desvelan dimensiones, aspectos insospechados de la danza. La cámara se impregna de la danza, se impregna de los cuerpos, de su respiración y de su pulso, del ritmo y del espacio de los bailarines. La imagen empieza a ser coreografía. Cuando la propia imagen electrónica crea su campo visual se produce el tránsito de los cuerpos y de la coreografía desde el espacio físico de cualquier escenario al espacio imaginario de la imagen, ese espacio que solo existe en la cámara y en la edición o montaje. La imagen electrónica se sobrepone al cuerpo, se desprende de la materia representada en diferentes grados de abstracción. Las imágenes se tornan flexibles al ritmo de la música o del propio movimiento. El montaje crea el espacio y el tiempo de la imagen, así pues el realizador se convierte en coreógrafo. Se funden dos artes visuales: la danza y la imagen electrónica. Ya no se trata de representar la danza, de reproducir la representación, sino de crear una coreografía electrónica, inexistente en el escenario pero que se basa en la fusión de danza e imagen.

El video-danza es un trabajo profundo de colaboración con el coreógrafo y el bailarín, según Cahen (citado en Pérez, 1991g). Como bien afirma este autor (citado en Pérez, 1991g, p. 105), “la videodanza no es una retransmisión del baile tal como la ve el coreógrafo. Es una prolongación de su obra, un nuevo objeto.”

Son muchos los coreógrafos contemporáneos que han explorado en estas formas de composición abriendo una gran cantidad de posibilidades de entender, pensar, construir y reconsiderar las nociones de cuerpo, movimiento, técnica, espacio... Son muchas las opciones de utilización de las nuevas tecnologías, por un lado dentro de la propia escena, las nuevas tecnologías de la imagen y del sonido transforman la experiencia teatral y pueden llevar al espectador fuera de la caja negra. Pero también ha creado otra forma de expresión fuera de la escena como se ha expuesto: video-danza. Algunas de estas compañías son revolucionarias como La la la Human Steps (años 80) y otras continuadoras hasta la época actual donde las nuevas tecnologías están incorporadas de una forma casi natural en la mayoría de las compañías de danza contemporánea (DV8, Win Vandekeybus, Philippe Decouflé...).

4. CONCLUSIONES / DISCUSIÓN

Se debe romper con una reticente creencia de que los medios tecnológicos son antagónicos a las artes escénicas y al arte en general. Tal como defendía Cunningham (citado en Chacón, 2000c), el ordenador, aunque parezca artificial, no lo es más que una partitura para el músico, y que por medio del ordenador el artista no deja de interpretar lo que realmente quiere expresar. Lo que debemos buscar es una flexibilidad de los conceptos, para conseguir una idea más abarcadora, más amplia, de la escena o de las producciones artísticas, que es lo que buscan las compañías que se acogen y aprovechan las oportunidades que brinda la tecnología. Y es que una tecnología bien utilizada y justificada, no se convierte en ningún momento en adorno, sino todo lo contrario, se convierte en esencial, en un soporte necesario, sin el cual no se puede desarrollar la idea artística.

Las nuevas tecnologías y la danza han ido avanzando juntas impulsadas por el devenir social e histórico. Tras el acercamiento a esta unión entre danza y tecnología se comprueba que la posibilidad tecnológica en la danza se convierte realmente en una forma de expresión artística, en un nuevo lenguaje, tal como defiende Brea (2002), una forma de “pensar la técnica como un lenguaje” (p.113), que modifica la estructura, creando diferentes sentidos y reflexiones. Es una innovación del lenguaje que enriquece al de la danza propiamente, creando una nueva forma de expresión. La tecnología está inmersa en la sociedad, y la danza contemporánea no ha dudado en incorporarla como una necesidad expresiva que se abre a infinitas posibilidades. Descubrimos que son varios los factores que animan a esta unión, pero en general podemos resumirlo en que el arte es un reflejo social y por tanto la danza se va adherir a estas nuevas herramientas presentes en la sociedad. Con todas estas posibilidades el material de una obra, de una coreografía, puede ser tratado, pensado, de otra forma. Es así que diferentes compañías han adaptado para la cámara obras pensadas para la escena. Es aquí donde la tecnología posibilita tratar ese material de forma diferente. El desarrollo de las nuevas tecnologías se ha extendido a todos los campos de la cultura y el arte. Concretamente en el campo de la danza contemporánea, podemos observar una diversidad de experiencias que abarcan desde una disciplina específica con un simple recurso de iluminación (desde los pioneros trabajos de Loie Fuller), hasta como un soporte de la obra en sí. Es una nueva forma de concebir, percibir, hacer, interpretar la danza. Una nueva forma, en la que video-danza ha adquirido una verdadera importancia como soporte artístico dentro de la esfera dancística contemporánea. No solo como producción artística en sí, sino también como recurso integrado en la propia escena. Las nuevas tecnologías forman parte de nuestra vida y constituyen una posibilidad, una opción de expresión y comunicación. La danza contemporánea ha incorporado como nadie las nuevas tecnologías por

ese concepto mismo de contemporaneidad. Concepto que no sólo está unido a la incorporación de las nuevas tecnologías, sino también a la investigación en sí misma y a la idea de búsqueda constante, así como de innovación. La danza contemporánea incluye como forma metodológica la investigación en la acción. Es una apuesta innovadora. Una necesidad simultánea de actuar e investigar, de innovar, de estar en contacto continuo con la sociedad, para interactuar, para comunicarse, para crear, para transformar, ideas fundamentales en un artista, en un creador/a.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD C., A. (2004) EL POSTMODERNISMO. *HISTORIA DEL BALLET Y DE LA DANZA MODERNA*. (p.235). MADRID: MÚSICA-ALIANZA
- BARIL, J. (1987) INTRODUCCIÓN. *LA DANZA MODERNA*. (p.13). BARCELONA: PAIDÓS.
- BREA, J.L. (2002). ALGUNOS PENSAMIENTOS SUELTOS ACERCA DE ARTE Y TÉCNICA. *LA ERA POSTMEDIA. ACCIÓN COMUNICATIVA, PRÁCTICAS (POST) ARTÍSTICAS Y DISPOSITIVOS NEOMEDIALES*. (p.113) SALAMANCA: CONSORCIO DE SALAMANCA.
- CHACÓN, F. (2000A, 22 DE NOVIEMBRE). “LA TECNOLOGÍA DESCUBRE MOVIMIENTOS CASI IMPOSIBLES”, ASEGURA MERCE CUNNINGHAM. *EL MUNDO*. OBTENIDO EL 15 DE DICIEMBRE DE 2008, DESDE [HTTP://WWW.ELMUNDO.ES/2000/11/22/CULTURA/22N0129.HTML](http://www.elmundo.es/2000/11/22/CULTURA/22N0129.html)
- CHACÓN, F. (2000B, 22 DE NOVIEMBRE). “LA TECNOLOGÍA DESCUBRE MOVIMIENTOS CASI IMPOSIBLES”, ASEGURA MERCE CUNNINGHAM. *EL MUNDO*. OBTENIDO EL 15 DE DICIEMBRE DE 2008, DESDE [HTTP://WWW.ELMUNDO.ES/2000/11/22/CULTURA/22N0129.HTML](http://www.elmundo.es/2000/11/22/CULTURA/22N0129.html)
- CHACÓN, F. (2000C, 22 DE NOVIEMBRE). “LA TECNOLOGÍA DESCUBRE MOVIMIENTOS CASI IMPOSIBLES”, ASEGURA MERCE CUNNINGHAM *EL MUNDO*. OBTENIDO EL 15 DE DICIEMBRE DE 2008, DESDE [HTTP://WWW.ELMUNDO.ES/2000/11/22/CULTURA/22N0129.HTML](http://www.elmundo.es/2000/11/22/CULTURA/22N0129.html)
- MCCOLL C., J. L. (S.F.) 9 EVENINGS: THEATER AND ENGINEERING. DEL MOVIMIENTO A LA PANTALLA. CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y MEMORIA / ARTES ESCÉNICAS. EXTRAÍDO EL 15 DE DICIEMBRE DE 2008 DESDE [HTTP://POSTDANCE.FILES.WORDPRESSCOM/2008/05/9/EVENINGS.PDF](http://POSTDANCE.FILES.WORDPRESSCOM/2008/05/9/EVENINGS.PDF)
- PÉREZ O., J.R. (1991A). VIDEO-DANZA. *EL ARTE DEL VIDEO: INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL VÍDEO EXPERIMENTAL*. (p.105). MADRID/BARCELONA: RTVE / SERBAL.
- PÉREZ O., J.R. (1991B). VIDEO-DANZA. *EL ARTE DEL VIDEO: INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL VÍDEO EXPERIMENTAL*. (p.105). MADRID/BARCELONA: RTVE / SERBAL.
- PÉREZ O., J.R. (1991C). VIDEO-DANZA. *EL ARTE DEL VIDEO: INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL VÍDEO EXPERIMENTAL*. (p.104) MADRID/BARCELONA: RTVE / SERBAL.
- PÉREZ ORNIA, J.R. (1991D). VIDEO-DANZA. *EL ARTE DEL VIDEO: INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL VÍDEO EXPERIMENTAL*. (p.103).MADRID/BARCELONA: RTVE / SERBAL.
- PÉREZ O., J.R. (1991E). LA CAJA ESCÉNICA. *EL ARTE DEL VIDEO: INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL VÍDEO EXPERIMENTAL*. (p.96) MADRID/BARCELONA: RTVE / SERBAL.
- PÉREZ O., J.R. (1991F). VIDEO-DANZA. *EL ARTE DEL VIDEO: INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL VÍDEO EXPERIMENTAL*. (p.102). MADRID/BARCELONA: RTVE / SERBAL.
- PÉREZ O., J.R. (1991G). VIDEO-DANZA. *EL ARTE DEL VIDEO: INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL VÍDEO EXPERIMENTAL*. (p.105). MADRID/BARCELONA: RTVE / SERBAL.
- TRIBE, M.& JANA, R. (2006) VELVET-STRIKE. *ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS*. (p.82). BARCELONA: TASCHEN

LAS BANDAS SONORAS A LO LARGO DE LA HISTORIA DEL CINE

POR MARÍA DEL CARMEN ARAGÚ CRUZ Y FRANCISCO MIGUEL HARO SÁNCHEZ

PROFESORA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE MÁLAGA Y PROFESOR SUPERIOR DE LA BANDA MUNICIPAL DE MÚSICA DE MÁLAGA

1. INTRODUCCIÓN

¿Tendría la misma emoción ver cabalgando a Indiana Jones sin oír de fondo la marcha de Raiders? ¿Y una batalla de los Caballeros de la Mesa Redonda del Rey Arturo en la película “Excalibur” sin ir acompañada de “Fortuna Imperatrix Mundi” del Carmina Burana de Carl Orff? ¿Provocaría el mismo efecto emocional la aparición de las naves del imperio en la saga de la Guerra de las Galaxias sin escuchar al mismo tiempo la Marcha Imperial?

Seguramente no. Rotundamente: **NO**.

Como estos se podrían poner infinidad de ejemplos. Pero, ¿ha sido siempre así? ¿Ha tenido la música siempre la misma importancia en el cine? Los tres ejemplos anteriores están referidos a cine fantástico y de aventuras, ¿sería igual en cualquier tipo de cine? Dramas, Comedias, Cine del Oeste, Cine de Animación, Romántico, etc.

Hubo una época en la historia del cine en que la música servía para evitar los silencios o para evitar el desagradable ruido del proyector, pero poco a poco la música ha ido ganando su sitio dentro del cine y hoy en día no se concibe una buena película sin un buen montaje, un buen guión, una buena fotografía y una buena banda sonora.

En este artículo se pretende hacer una reflexión sobre la importancia de la música en el cine que se hace en la actualidad y la que ha tenido a lo largo de la historia desde su invención allá por el final del siglo XIX.

2. HISTORIA

Seguramente hay muchas personas que piensan que la música de cine comenzó con la aparición del sonido dentro del cine, sin embargo, cuando éste aún era mudo ya había acompañamientos musicales a las imágenes que se iban sucediendo en la pantalla, bien por medio de una pequeña orquesta, de un piano o de un gramófono.

No obstante, esta música no se ponía para acompañar la acción, sino para paliar, en la medida de lo posible, el ruido producido por las bobinas del reproductor.

Al poco tiempo empieza a plantearse el escoger los temas musicales en función de lo que está pasando en la pantalla, y, así, empiezan a utilizarse temas de los grandes maestros de la música, Chopin, Beethoven..., aún no se crea música específica para el cine. Es en 1.908 en el que se crea la primera banda sonora original de la Historia del Cine, concebida para dar expresividad a determinados momentos de la película. En estos años, autores “clásicos” como Camile Saint-Saens y Mihail Ippolitov-Ivanov crean piezas especialmente para películas, comenzando oficialmente la historia paralela de la música y el cine.

Avanzando en la década de los años 10, se van produciendo cada vez más películas con fondo musical creados para ellas, pero es

a mitad de la década, en 1.915, cuando se da un punto de inflexión con la producción de la película “El nacimiento de una Nación”, cuya música fue compuesta por J.K. Briel, ya que a partir de este momento se generalizan las composiciones para películas y cada estudio cuenta con sus propios compositores.

La importancia que la música iba a tener en el cine se vislumbra ya en la primera película sonora de la historia: “El cantante de Jazz” de 1.927, y al año siguiente, en la película “Luces de Nueva York” el sonido se graba ya en la propia cinta, pasando el silencio a ser un recurso narrativo más.

La década de los 30 se caracteriza por una mayor profesionalización de la música de cine. La música pasará de ser un acompañamiento constante a un empleo más selectivo para enfatizar ciertos momentos. En esta época, en las películas dramáticas se usaba la música únicamente cuando lo exigía el guión, siempre que pudiera explicarse por la presencia de una orquesta, fonógrafo o radio que estuviera especificado en el guión.

A partir de esta década, los estudios tenían departamentos musicales completos, con una plantilla de compositores, adaptadores, arreglistas y directores de orquesta. Al principio la música estaba poco sincronizada con las imágenes, pero en 1.933, con la película “King kong”, Max Steiner demostró lo que se puede llegar a hacer con una partitura original totalmente sincronizada con las imágenes. En la década de los 40 empiezan a crear música para el cine compositores de distintas áreas: llegan de los musicales de Broadway, de las salas de conciertos y ópera, de la radio, compositores de música “clásica”...

En los 50 llegan además compositores de música de jazz y de la llamada música ligera. En esta década se vivió en Hollywood el boom del cine musical, llevando a la fama a actores–cantantes–bailarines, en las que el protagonismo absoluto de la música tapaba las carencias artísticas que la película pudiera tener.

A mediados de esta década, el público empieza tener en cuenta la música de las películas, comenzando entonces los estudios cinematográficos a rentabilizar dicha música, animando a sus compositores a escribir temas vendibles, melodías y canciones que pudieran editarse en disco. A todo esto contribuyó también la mejora técnica de los sistemas de grabación sonora.

La década de los 60 es una época de renovación de compositores, se retiran algunos y llega savia nueva. Se pone de moda la música del western con compositores como E. Morricone y E. Bernstein.

Los 70 es una época de crisis compositiva, ya que se obviaba bastante la música instrumental en favor de múltiples canciones que la mayoría de las veces nada tienen que ver con la película, pero venden más y de este modo los estudios consiguen ahorrar el dinero que le constaría un compositor.

Pero de esta crisis sale un compositor que usa una gran orquestación y que hace verdaderas obras sinfónicas: John Williams. A él se debe gran parte de la mejor música de cine hecha en las últimas tres décadas.

En los años 80 llega la revolución al mundo del cine con el empleo de la música hecha con sintetizadores, que aunque ya se había usado antes, es en estos años donde adquiere su mayor auge con compositores como Vangelis, Maurice Jarre... No obstante, la música orquestal sigue en alza con Williams y J. Goldsmith a la cabeza.

A principios de la década de los 90 se produce una recuperación de las canciones no compuestas exclusivamente para una película, en una carrera comercial que no sólo sirva de promoción para la cinta, sino también para que aumenten los ingresos de la productora. Algunas bandas sonoras se convierten, pues, en recopilaciones de grandes canciones, que se escuchan a lo largo de la película, que llegan a lo más alto de las listas de éxitos de las emisoras de radios especializadas y que en algunos casos tapan una mediocre producción

cinematográfica.

No obstante, la música original compuesta para una película no decae, muy al contrario surgen nuevos y buenos compositores que, junto a los ya existentes, compusieron verdaderas maravillas. Partituras tremendamente sinfónicas y que no tienen nada que envidiar a las obras de muchos de los grandes maestros de todos los tiempos.

En definitiva, hoy en día nadie puede concebir una película sin una banda sonora, sin una música que acompañe y se adapte a las imágenes que estamos viendo.

Y aunque a lo largo de la historia algunos directores de cine casi despreciaron este elemento cinematográfico, muchos otros no dudaron en utilizarlo para dotar de una mayor calidad a sus producciones.

3. REFLEXIONES

La música en el cine comenzó simplemente como una eficaz solución para eludir el silencio y ha culminado en un elemento valorable y cuantificable en calidad al mismo nivel que el montaje, la fotografía o el guión.

Es difícil analizar de forma independiente el concepto de música en el cine. Entre dos artes, la cinematográfica y la musical, la música para el cine, o música de cine ha tenido diferentes vehículos de utilización con no demasiada fortuna la mayoría de las veces.

El recorrido de la historia del cine es paralelo al de la utilización de la música. Al principio como elemento ajeno a la propia cinta y con funciones de acompañamiento exclusivo, hasta llegar a nuestros días como parte de una industria independiente que en muchos casos se rentabiliza de manera independiente al propio film. La industria de las bandas sonoras integrada plenamente en la producción discográfica es indisociable a la industria cinematográfica de cuyas fuentes bebe, y que en muchos casos alcanza un éxito independiente a ella.

Pese a todo surge la pregunta: ¿Cómo sería el cine de hoy en día si jamás se hubiera incorporado la música a él? ¿Tendría la misma difusión que tiene hoy? ¿Se habrían filmado tantas películas como hay hoy o serían bastante menos? ¿Actuarían de la misma forma los actores y actrices si no hubiera música en algunas escenas?

La banda sonora forma parte de la película como algo inseparable a ella, y aunque en un momento dado podamos oírla por separada en un equipo de música, si hemos visto la película, imaginaremos las imágenes asociadas a esa música en dicha película. Lo que está claro es que algunas de las grandes producciones en la historia del cine no serían lo que son sin la música que las acompaña. Quizá no habrían impactado en el público como lo han hecho, o quizá se habrían rodado de otra forma.

A lo largo del breve desarrollo de la historia de la música en el cine expuesto anteriormente hemos podido comprobar como el cine se ha beneficiado en muchos aspectos de la música: en principio como amortiguador del ruido del reproductor, luego para rellenar los silencios, posteriormente para enfatizar ciertos momentos de la narración visual, después pasó a ser una fuente de ingreso para las productoras..., pero ¿Y la música? ¿Se ha beneficiado de su relación con el cine?

En las primeras producciones con música en directo, ya sean orquestas, pianos, grupos reducidos de instrumentistas, en las que se interpretaban obras de grandes maestros, hay una parte de beneficio y otra que podíamos decir de perjuicio. De beneficio desde el momento en que la música se va difundiendo en salas de proyección para un público que quizás ya conocía este tipo de música, o quizás este era su primer contacto con la música “clásica” y a partir de aquí empezó a conocerla. Y perjuicio en el sentido de que tal vez el marco no era el apropiado para difundir esta música, tanto por la sonoridad de la sala, como por la instrumentación de las piezas que puede

ser que no se tuviera la plantilla adecuada para interpretarlas, así como, se supone que las obras no se interpretarían en su totalidad y se adaptarían a lo que se estaba proyectando en cada momento.

Posteriormente, autores de renombre también dieron a conocer su música en películas a la cual pusieron la banda sonora, y esto también fue en beneficio de la música de la época: Camile Saint-Saens (El asesinato del duque Guisa), Dimitri Shostakovich (El acorazado Potemkin), Eric Satie (Entr'acte), Sergei Prokofiev (Alexander Nevski)...

En los años 30 la música de cine da trabajo a un grupo importante de compositores, arreglistas, directores de orquesta... que pudieron expresar su música en las películas de la época, surgiendo grandes bandas sonoras que hoy en día se pueden considerar clásicas y algunas (como "Lo que el viento se llevó), puede estar a la altura de algunas obras de los grandes compositores de la historia.

A mediados del siglo XX la música de cine sigue dando piezas de calidad que como se ha expuesto en el párrafo anterior hay algunas que son verdaderas obras de arte (Casablanca, Los diez mandamientos, Ben-Hur, Exodo, Los siete magníficos, El Cid, West side story, La gran evasión, Zorba el griego, Dos hombres y un destino,...). Algunas de las películas nombradas, aparte de música sinfónica, incorporaron en su banda sonora canciones que han pasado a la historia (Dos hombres y un destino) y en otras toda su banda sonora son canciones que seguirán en los discos más vendidos durante mucho tiempo (El graduado).

Nos vamos acercando a la música de cine que se hace en la actualidad, de la que sacamos una gran variedad de piezas que a continuación comentamos.

A partir de mediados de los 70, hay una gran cantidad de películas en las que las bandas sonoras se convierten en superventas, son películas en las que el baile está presente y/o influenciado por los solistas o grupos musicales que intervienen en ella, van dirigidas a un público joven: "Fiebre del Sábado Noche" (Bee Gee's), "Grease" (J.T. y O.N.J.), "Por fin es Viernes" (Donna Summer), "Xanadú" (E.L.O. y O.N.J.), "Fama" (Irene Carra), "Dirty Dancing"... son bandas sonoras que marcaron el estilo de una generación y que en las pistas de baile de la época eran de lo que más se escuchaba; fueron grandes éxitos de taquilla aunque quizás algunas eran cintas algo mediocres, pero que las bandas sonoras auparon a lo más alto.

Otro tipo de bandas sonoras eran y son las de una sola canción, es decir, de la banda sonora sólo se recuerda una canción, la cual, al oírla, se relaciona automáticamente con la película: "Ghost" (Melodía encadenada), "Oficial y Caballero" (Up were we belong), "Titanic" (Here, there and everywhere), "Pretty woman" (Pretty woman), "La máscara del zorro" (I want to spend my life loving you), "Los tres mosqueteros" (All for one)...

También tenemos en estos años bandas sonoras de éxito en las que la música está hecha con sintetizadores: "Carros de fuego" (Vángelis), "Mátrix" (en la que se combina con la música acústica)...

Y finalmente tenemos ese tipo de banda sonora, sinfónica a veces, instrumental otras, en las que la música que se hace bien podría convertirse (de hecho hay muchas ocasiones en que lo hace) en música de conciertos, bandas sonoras de películas como: La saga de "La guerra de la galaxias", "Superman", "La lista de Schindler", "Robin Hood", "Memorias de África", "El señor de los anillos", "La misión", "Harry Potter", La saga de "Indiana Jones"...

Una fábrica de grandes éxitos, tanto en películas como en bandas sonoras, son las de dibujos animados, y en las que normalmente son canciones pegadizas (a veces originales para la película y otras no) que se identifica rápidamente con la película; normalmente las de canciones originales son las de la factoría Disney: "Aladín", "La bella y la bestia", "Tarzán", "El rey león"... Son grandes bandas sonoras, de grandes compositores y cantantes que a veces (como en el caso de Tarzán) proceden de la música pop: Phill Collins. En otras

producciones de dibujos animados se usan canciones de éxito no originales: Shrek (1ª y 2ª parte)...

En definitiva, la música a lo largo de la historia del cine ha ido creciendo y en la actualidad las bandas sonoras son, seguramente, uno de los tipos de música más escuchados en el mundo, ya sea de música ligera, música orquestal, música electrónica, canciones conocidas o de nueva creación. Es un mercado abierto y en el que tanto la música se beneficia del cine (se da a conocer en las salas de proyecciones, se inspira en las imágenes de éste...) como el cine de la música (aparte de todo lo dicho ya anteriormente, una buena banda sonora también le da buena publicidad a la película).

4. CONCLUSIONES

A raíz de todo lo expuesto anteriormente se ha llegado a las siguientes conclusiones:

Hoy día es impensable una película sin su correspondiente banda sonora. Pero no una música que ocupe toda la cinta y le quite protagonismo a las imágenes. Una música que subraye ciertos momentos especiales de la película, que enfatice momentos dramáticos, tristes, alegres... Y, por supuesto, que tome el protagonismo cuando tenga que tomarlo y que respete los silencios, que a veces dicen más que la mejor música o que la mejor frase.

El cine está considerado como el séptimo arte, por lo que igual que en cualquier arte hay obras buenas, menos buenas, malas y por supuesto obras de arte. Pero, ¿qué hay que tener en cuenta para que una película sea una obra de arte?

En muchos foros, el cine está considerado como arte total. ¿Por qué arte total? Pues porque engloba varias modalidades de arte, cada una de ellas independiente pero que unidas pueden dar lugar a una obra de arte.

Estas modalidades son, en primer lugar, la literatura. Un buen guión cinematográfico puede ser una magnífica obra literaria, de hecho, muchos guiones están basados en grandes obras literarias.

En segundo lugar, arte visual. Una buena fotografía, un buen discurso visual, pueden estar a la altura de cualquier exposición tanto de pinturas como de fotografías de cualquier museo.

En tercer lugar, arte musical. Como ya se ha referido en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, hay bandas sonoras que pueden estar a la altura de composiciones de los grandes maestros de todos los tiempos.

Con todo esto, una obra de arte en el aspecto literario, unida a una obra de arte en el aspecto visual y unida a una obra de arte en el aspecto musical, pueden dar lugar a una obra de arte total.

Haciendo un pequeño inciso en estas conclusiones, volvemos la vista atrás y nos vamos a mediados/finales del siglo XIX. Concretamente a la época de R. Wagner. En sus óperas él buscaba la obra de arte total: un buen guión, una buena puesta en escena y una buena música. Entonces (aunque esto entraría en el apartado de reflexiones), si Wagner hubiera nacido un siglo más tarde, podríamos decir que habría sido director de cine, pero un director muy particular, ya que él habría escrito sus guiones, él habría grabado las imágenes, él habría compuesto la banda sonora y seguramente él también habría grabado su música. Pero esto no son más que suposiciones.

Siguiendo con las conclusiones también podríamos decir que la música en el cine se ha convertido en una industria paralela a éste, ya que hay todo un mercado de bandas sonoras en el que las productoras ingresan un dinero extra que contribuye, en parte, a seguir financiando películas para el disfrute de los amantes del séptimo arte: el CINE.

5. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, M. DE (2003). TOMAR LA CULTURA POPULAR EN SERIO. *REVISTA INTERNACIONAL DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, PUBLICIDAD Y ESTUDIOS CULTURALES*, 2, 147-158
- CHION, M. (1998). *LA AUDIOVISIÓN*. BARCELONA: PAIDÓS.
- CHION, M. (1997). *LA MÚSICA EN EL CINE*. BARCELONA: PAIDÓS.
- HANSLICK, P. (1987). *DE LO BELLO EN LA MÚSICA*. MILÁN: RICORDI.
- LULL, J. (1997). *MEDIOS, COMUNICACIÓN, CULTURA. APROXIMACIÓN GLOBAL*. BUENOS AIRES: AMORRORTU.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2002). *HISTORIA DEL CINE. TEORÍA Y GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS, FOTOGRAFÍA Y TELEVISIÓN*. MADRID: ALIANZA EDITORIAL.
- VARIOS. (2001-2009). *GUÍAS PARA VER Y ANALIZAR CINE*. BARCELONA: OCTAEDRO.