

# CAIRON

Revista de Ciencias de la Danza



17

Universidad de Alcalá

Nº 8, 2004

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

# CAIRON

**Revista de Ciencias de la Danza**



Universidad  
de Alcalá

Servicio de publicaciones  
2004

**Director**

Delfín Colomé

**Consejo de Redacción**

Xoán Carreira

Jaime Conde-Salazar

**Secretaría de Redacción**

María José Manzaneque

**Consejo Editorial**

Lynn Garafola (Nueva York, EE.UU)

Claudia Celi (Roma, Italia)

Javier Suárez-Pajares (Madrid, España)

Janet Adshead-Landsdale (Surrey, Gran Bretaña)

Marta Carrasco (Sevilla, España)

Nélida Mones (Barcelona, España)

José Antonio Sánchez (Madrid, España)

*CAIRON, Revista de Ciencias de la Danza* está abierta a cualquier sugerencia, comentario, contribución o propuesta en la dirección

Aula de Danza  
Universidad de Alcalá  
C/ Basilio s/n  
28801 Alcalá de Henares  
Tel. 918834646

e-mail: [mariajose.manzaneque@danza.fgua.es](mailto:mariajose.manzaneque@danza.fgua.es)

© Servicio de Publicaciones  
Universidad de Alcalá

I.S.S.N.: 1135-9137  
Depósito legal: M-858-1996  
Imprime: Ulzama Digital

\* Los textos firmados son de la exclusiva responsabilidad del firmante y no constituyen necesariamente opinión de la editorial, consejo de redacción o dirección de la revista.

*a Estrella*

# ÍNDICE

<b>El impacto de las representaciones de la compañía de <i>Ballets Russes</i> de Diaghilev en Barcelona (1917-1918) .....</b>	<b>7</b>
CONXITA MOLFULLEDA	
<b>Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler a través de su filmografía.....</b>	<b>43</b>
LOLA SEGARRA	
<b>Le stagioni italiane di Paolo Taglioni .....</b>	<b>75</b>
CLAUDIA CELI Y ANDREA TOSCHI	
<b>La danza Butoh. Un hombre moderno en crisis .....</b>	<b>89</b>
SUSANA DEL PINO	
<b>La apropiación de lo extraño: el género andaluz y la escuela de baile agitanado en el París del Romanticismo (1833-1865).....</b>	<b>101</b>
GERHARD STEINGRESS	
RESEÑAS	
<b>Ninotchka Bennahum. <i>Antonia Mercè, La Argentina. Flamenco and the Spanish Avant Garde.</i> .....</b>	<b>135</b>
LOLA SEGARRA	
<b>André Lepecki, (Ed.). <i>Of the presence of the body</i>.....</b>	<b>141</b>
JAIME CONDE-SALAZAR	



# EL IMPACTO DE LAS REPRESENTACIONES DE LA COMPAÑÍA DE *LES BALLETS RUSSES* DE DIAGHILEV EN BARCELONA (1917-1918)

CONXITA MOLFULLEDA

Este estudio pretende analizar como vivió la crítica y el público del Gran Teatro del Liceo las actuaciones de los *Ballets Russes* de Diaghilev en la Ciudad Condal durante las tres primeras temporadas: 1917 (junio y diciembre) y 1918 (junio). A este fin, hemos realizado una amplia labor de hemeroteca. Con el análisis de las publicaciones *El Poble Català*, *La Publicidad*, *La Vanguardia*, *La Veu de Catalunya* y las revistas satíricas *Papitu* y *L'Esquella de la Torratxa*, podemos llegar a comprender cual fue la repercusión que tuvo la presencia de la Compañía de Diaghilev como fenómeno dinamizador del ambiente artístico de la época.

Para plasmar un panorama ecuánime, estas publicaciones se han escogido de manera tal que todas las tendencias estén representadas para que el espectro sea lo más políromo posible. El periódico *El Poble Català* era la expresión del catalanismo moderado, *La Publicidad*, la voz del republicanismo catalán y las tendencias conservadoras están reflejadas en los periódicos *La Vanguardia* y *La Veu de Catalunya*, órgano éste de expresión de la Liga Regionalista de Prat de la Riba. También hemos creído oportuno, como contrapunto humorístico, exhumar los comentarios aparecidos en las revistas satíricas *Papitu* y *L'Esquella de la Torratxa*, ambas muy apreciadas por el público catalán de principios de siglo.

Para aproximarnos a nivel teórico al fenómeno *Ballets Russes* de Diaghilev en Cataluña, ha sido necesario remontarnos a las obras publicadas en la década de los años cuarenta del siglo pasado por destacados personajes como Alfons Puig Claramunt<sup>1</sup> y Sebastián Gasch<sup>2</sup>, a la corta mención de Consol Villaubi en el libro de Paul Bourcier<sup>3</sup> o el capítulo que escribe Xosé Aviñoa en el libro *Història de la Dansa a Catalunya*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> PUIG CLARAMUNT, Alfonso. *Ballet y baile español*. Barcelona: Montaner y Simón, 1944

<sup>2</sup> GASCH, Sebastián / PRUNA, Pedro. *De la danza*. Barcelona: Editorial Barna, 1946

<sup>3</sup> VILLAUBÍ, Consol. "La danza en España" en el libro de BOURCIER, Paul. *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Editorial Blume, 1981, pp. 272-273

<sup>4</sup> AVIÑO A, Xosé. "Les Institucions. La dansa al segle XX" en el libro de AA.VV. *Història de la dansa a Catalunya*. Barcelona: Caixa de Barcelona, 1987, pp. 193-196

También es muy interesante la aportación del pintor Joan Josep Tharrats<sup>5</sup> en su libro sobre la relación de Picasso y otros artistas catalanes con el ballet. Hemos de mencionar también que a raíz del Congreso "España y los *Ballets Russes*", celebrado en Granada en el año 1989 en el marco del 38º Festival Internacional de Música y Danza, se publicaron valiosos estudios que han permitido revivir y analizar la presencia de los Ballets de Diaghilev en la España del primer cuarto del siglo XX<sup>6</sup>.

A este respecto, queremos constatar que tanto la bibliografía sobre la danza producida en España como la traducida al español es muy escasa<sup>7</sup>. Este hecho quizás es debido a la importante laguna existente «entre el mundo de los que bailan y el de los que leen que, en nuestro país, parecen habitar galaxias diferentes», tal como apunta Mercedes Rico en el prólogo del libro del crítico y estudioso de la danza Delfin Colomé<sup>8</sup>.

### *Los Ballets Russes de Diaghilev*

Serge Diaghilev es el eje sobre el que gravita el fenómeno *Ballets Russes* que surge en la Europa de las primeras vanguardias artísticas. En efecto, después de fundar en 1898 la revista "Mir Iskusstva" (El Mundo del Arte)<sup>9</sup> en su Rusia natal, Diaghilev irrumpe en la escena parisiense en 1906<sup>10</sup> con una exposición de Arte Ruso en el Salón de Otoño mostrando obras de artistas como Roerich, Larionov o Gontcharova los cuales colaborarían posteriormente en sus ballets. También produjo espectáculos de ópera, pero este tipo de representación no le convencía. Diaghilev vislumbraba un espectáculo mucho más dinámico, con danzas interpretadas por un grupo de bailarines incomparables y con unos juegos escénicos nunca presenciados que satisficieran su aguda

<sup>5</sup> THARRATS, Joan Josep. *Picasso i els artistes catalans en el ballet*. Barcelona, Edicions del Cotal, 1982.

<sup>6</sup> AA.VV. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Ed. Yvan Nommick - Antonio Álvarez Cañibano. Granada: Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000. Nótese el gran lapsus de tiempo transcurrido entre el Congreso (1989) y la publicación citada.

<sup>7</sup> De las dos grandes monografías sobre Diaghilev y los *Ballets Russes* (BUCKLE, Richard, *Diaghilev*. New York: Atheneum, 1979 y GARAFOLA, Lynn, *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press, 1989) indicar que tan sólo se ha traducido al castellano la de Richard Buckle, Madrid: Siruela, 1991.

<sup>8</sup> COLOMÉ, Delfin. *El indiscreto encanto de la Danza*. Madrid: Editorial Turner, 1989, p.14

<sup>9</sup> Revista que, como indica Lynn Garafola, estuvo a la vanguardia del movimiento que exigía un cambio artístico, no sólo en el campo artístico sino también en el literario. GARAFOLA, Lynn, op.cit., p. X

<sup>10</sup> Diaghilev, después de la Revolución de 1905, abandonó Rusia ante la imposibilidad de vislumbrar un cambio de orientación de la burocracia artística de su país, trasladándose a la ciudad de París. GARAFOLA, Lynn, op.cit., p. X

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes*...

necesidad de deslumbrar al público más exigente y en Fokine supo encontrar al coreógrafo que lo llevaría a cabo. De hecho, tal como nos indica Sebastià Gasch<sup>11</sup>, las artes predilectas de Diaghilev eran la pintura y la música. La danza será, para él, el medio apropiado para poner en escena la partitura de un músico y la obra de un pintor. Éste será pues el inicio de sus producciones coreográficas donde tendrán cabida los pintores de vanguardia como Josep Maria Sert, Pablo Picasso, André Derain, Henri Matisse, Georges Braque, Pere Pruna, Joan Miró, Max Ernst, etc. y los compositores Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Serguéi Prokófiev, Francis Poulenc, Georges Auric, Erik Satie, Manuel de Falla, etc.

La primera actuación de los *Ballets Russes* de Diaghilev tuvo lugar durante la primavera de 1909 en el Théâtre du Châtelet de París siendo los principales intérpretes Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Bronislava Nijinska, Michel Fokine, Ida Rubinstein y el excepcional bailarín Vaslav Nijinsky, quien revolucionará el mundo masculino de la danza. Como afirma el balletómano Alfons Puig, Nijinsky es el monstruo de la elevación y la extensión, que destruye el monopolio femenino instaurado desde la Taglioni<sup>12</sup>. Diaghilev, que había descubierto a Nijinsky en el Teatro Maryinsky de San Petersburgo, se caracterizó por contratar, siempre que le fue posible, a los mejores con tal de presentar al público el espectáculo más insólito y a la vez lujoso y delicado. Sentía una aversión natural por el considerado “buen gusto”. Según él, un refinamiento impuesto mata el arte, lo comprime, lo aniquila. Su definición de arte era la de «*un acto libre y desinteresado que toma vida en el alma del artista*»<sup>13</sup>.

En Rusia, como en España, la danza es una manifestación eminentemente salida del pueblo en donde radica la autenticidad de su expresión. El mérito, y el éxito de la escuela clásica rusa es el de saber ser unos perfectos adaptadores y fusionadores de distintas escuelas europeas. Con el trabajo en Rusia de coreógrafos italianos como Carlo Blasis y Enrico Cechetti, y numerosas primeras bailarinas como Virginia Zucchi, Carlota Brianza y Pierina Legnani; o los coreógrafos franceses Charles Louis Didelot, Jules Perrot, Arthur Saint-Leon, y sobretodo gracias a Marius Petipa, autor de coreografías como “*El lago de los cisnes*” con Lev Ivanov, “*El cascanueces*” o “*La bella durmiente del bosque*”, éstos consiguieron la perfección técnica de los bailarines rusos y que, con ello, el ballet clásico ruso ocupase un lugar preeminente a finales del siglo XIX. Este tecnicismo depurado, ideado sólo para la élite social rusa, provocó no obstante la desnaturalización de la danza, o como dice Garaudy, la hizo caer en la esclerosis académica<sup>14</sup>. De todas maneras «*Rusia no había de tardar mucho tiempo en ope-*

<sup>11</sup> GASCH, Sebastián / PRUNA, Pedro. op. cit. p. 174

<sup>12</sup> PUIG CLARAMUNT, Alfonso, op.cit. p.14-15

<sup>13</sup> THARRATS, Joan Josep. op.cit. p.17

<sup>14</sup> GARAUDY, Roger. *Danser sa vie*. Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 42

rar el renacimiento del "ballet" en Europa»<sup>15</sup>. El protagonista de este renacer será Diaghilev, quien, junto con el bailarín y coreógrafo Michel Fokine<sup>16</sup>, llevarán al occidente europeo las danzas rusas entroncadas con el clasicismo. Ellos retomarán el ballet de acción, donde todos los elementos de la producción son importantes: danza, música, decorados y vestuario, tal como había ya preconizado en la práctica y plasmado sobre el papel el innovador Jean-Georges Noverre en sus *Lettres sur la Danse* de 1760<sup>17</sup>. Las producciones de Diaghilev se servirán de la técnica pero se contrapondrán a la danza clásica en su forma finisecular. Según Garafola, la renovación, la vanguardia artística será la piedra angular, la *raison d'être* de la compañía y la secesión coreográfica de Michel Fokine partiendo de su necesidad de expresar una manera moderna de entender la belleza y de una personal visión poética, convertirá a los *Ballets Russes* en el progenitor del ballet moderno. Como dice Lynn Garafola: *"Had the Ballets Russes not existed, the history of twentieth-century ballet would have been very different"*<sup>18</sup>.

### *Situación del ballet clásico en Cataluña a principios del siglo XX*

En el Gran Teatro del Liceo, lugar donde hemos de concentrar nuestra mirada si pensamos en el ballet clásico en Cataluña, hay que destacar dos figuras: el bailarín y maestro coreógrafo Ricardo Moragas y la bailarina Rosita Mauri. Ellos hicieron que el panorama del ballet clásico despertara entusiasmo durante la segunda mitad del siglo XIX en tierras catalanas. Ambos, no obstante, abandonaron los escenarios barceloneses: el primero con destino Madrid (1881) para ponerse a cargo de la dirección coreográfica del Teatro Real y la Mauri con destino a la Ópera de París (1877), donde ingresó como primera bailarina absoluta. El camino abierto por ellos será continuado por la bailarina y sempiterna maestra vitalicia del Liceo Pauleta Pàmies, pero sin alcanzar los niveles cualitativos de sus predecesores.

Internacionalmente, el final de siglo XIX era un momento de éxito para el ballet folclórico español con figuras como la Lola de Valencia<sup>19</sup>, sin olvidar tampoco el éxito europeo de la "Escuela Bolera". Este fenómeno, fusión entre la danza clásica y los bailes populares españoles, denominado por Alfons Puig "españolismo románti-

<sup>15</sup> GASCH, Sebastián / PRUNA, Pedro. *op.cit.*, p. 146

<sup>16</sup> Fokine fue reafirmado en su concepción de la danza por Isadora Duncan, siendo ella también quien despertó a Diaghilev a la exigencia de la renovación de este arte. GARAUDY, Roger. *op.cit.*, p. 74

<sup>17</sup> GARAUDY, Roger. *op.cit.*, p. 37

<sup>18</sup> GARAFOLA, Lynn, *op.cit.*, p. vii-xi). Trad. *"De no haber existido los Ballets Russes, la historia del ballet del siglo XX, habría sido muy distinta"*.

<sup>19</sup> Bailarina pintada en diversas ocasiones el pintor Edouard Manet.

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes*...

co", arranca ya en el siglo XVII y tuvo en Cataluña intérpretes destacados en Joan Alsina, Marià Camprubi, el maestro Coronas o los ya mencionados Moragas, Mauri y Pàmies<sup>20</sup>.

A pesar de la pérdida en los escenarios catalanes de las dos figuras estelares ya mencionadas y de la bomba arrojada sobre el patio de butacas del Liceo en 1893, las temporadas de ballet se sucedieron en este marco barcelonés hasta 1898 fecha en que, según Puig se cerró una época en la que el baile era más, o quizás, tan querido como el "bel canto" italiano<sup>21</sup>. Este progresivo desinterés fue debido, entre otras causas, a la fiebre wagneriana que vivía Barcelona y a la poca presencia de baile en sus óperas. La danza clásica caerá pues en una pendiente de decadencia y su escenario, a principios del siglo XX, será trasladado a las salas de baile picaresco, del descrédito moral del *music-hall*, viendo el triunfo de personajes como la "Bella Otero" o la "Bella Chelito". Según Alfons Puig, incluso los intelectuales llegan a olvidar esta manifestación como materia artística admirando a figuras como Tórtola Valencia<sup>22</sup>, bailarina nacida de las teorías libertarias de Isadora Duncan<sup>23</sup>. Este periodo de ocaso del ballet clásico no se superará en Barcelona hasta la llegada de los *Ballets Russes* de Diaghilev.

### *Expectación ante la llegada de los Ballets Russes en Barcelona*

Los *Ballets Russes* llegan a España por el puerto de Cádiz en el mes de mayo de 1916, en una determinada coyuntura histórica: la Primera Guerra Mundial<sup>24</sup>. A Barcelona, en cambio, llegaron un año después, en junio de 1917<sup>25</sup> gracias al afán del empresario del Gran Teatro del Liceo, señor Volpini<sup>26</sup>, a quien el público del Liceo le

<sup>20</sup> AA.VV. *Història de la Dansa a Catalunya*. Barcelona: Caixa de Barcelona, 1987, p. 42-69

<sup>21</sup> PUIG CLARAMUNT, Alfonso, op.cit. p. 94-95

<sup>22</sup> Sobre Tórtola Valencia, se ha publicado en esta misma revista un interesante artículo de Victoria Cavia Naya "Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España", *CAIRON, Revista de Ciencias de la Danza*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, n° 7, pp. 7-27

<sup>23</sup> Isadora Duncan (1878-1927) a pesar de tener una formación de bailarina clásica, se orientó a la danza libre. Según Sebastián GASCH (*De la danza*, 1946 p.154) «El género por ella cultivado, [...] es un género inferior que no merece el nombre de danza». Esta opinión despectiva de Gasch sobre el arte de la Duncan, no es compartida por otros estudiosos como Roger GARAUDY, el cual, por ejemplo, le dedica un elogioso apartado como "pionera de la danza moderna" en su libro (*Danser sa vie*, op.cit. p. 59-75).

<sup>24</sup> ACKER, Yolanda F. "Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918) en *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, op.cit.,

<sup>25</sup> Con anterioridad, los *Ballets Russes* habían actuado ya en Madrid, San Sebastián y Bilbao.

<sup>26</sup> Varios periódicos son los que manifiestan su agradecimiento a Volpini por haber contratado a esta prestigiosa compañía. El ballet clásico pasaba por momentos críticos al inicio de la centuria como ya se ha

debe la contemplación de este novedoso espectáculo. Por otra parte, la situación político-cultural de Cataluña durante los primeros años del siglo XX, como apunta Xosé Aviñoa<sup>27</sup>, no era la más favorable para estimular la vida coreográfica, presente sólo en los bailables de algunas óperas.

¿Cómo encajó pues el público de la burguesía catalana reunida en el Liceo, la innovación que significaba los “*Ballets Russes*”?

Por ejemplo, vemos como el periódico *La Publicidad*<sup>28</sup> se congratula, en un amplio artículo ilustrado, de la próxima llegada de los ballets de Diaghilev con un festivo “Eureka”, ¡lo conseguimos! . Ramón Escarrà, autor del artículo, dice que si en el siglo XIX se llegó a la madurez del drama musical con la aportación de Richard Wagner, en el siglo XX se llega a la madurez del drama musical gracias a los *Ballets Russes* de Diaghilev. Éstos han conseguido que la danza se independice de la ópera y sea una expresión artística con personalidad y validez propia, presentándonos un espectáculo «*ideal de la norma estética nacida de la unión del gesto con la música*».

Por su parte, el periódico *La Veu de Catalunya*<sup>29</sup> reproduce en portada el mismo día del debut de los ballets en el Gran Teatro del Liceo, una interesante conversación sostenida a este propósito con Adrià Gual<sup>30</sup>. Gual está expectante ante el espectáculo que ofrecerán la *troupe* Diaghilev. Espera aprender mucho de sus propuestas escénicas y aconseja que se vaya a contemplar los *Ballets Russes* sin reserva y sin caer en el pecado de «*cosa a la moda*». A esta conversación le siguieron otros tres artículos de la

---

expuesto y la situación económica del Gran Teatro del Liceo no permitía asumir según qué riesgos. Incluso la revista satírica *Papitu* le concede “con humor” un diploma de honor. “Ecos”. *El Poble Català*, n° 4436, Barcelona, 16 de junio de 1917, p. 2: “Els teatres davant dels Tribunals” PAPITU, 27 junio 1917, p. 1275.

<sup>27</sup> AVIÑOÀ, Xosé. “Les Institucions. La dansa al segle XX” en op.cit. p. 192-195

<sup>28</sup> ESCARRÀ, Ramón. Sección “Hojas Musicales de la Publicidad, n° 41. Los Bailes Rusos” *La Publicidad*, 21 junio 1917, p. 3-4.

<sup>29</sup> “Els ballets russos. Parlant amb en Gual”. *La Veu de Catalunya*, 23 junio 1917, edició vespertina, portada

<sup>30</sup> Adrià Gual (1872-1943) dramaturgo español en lengua catalana, director de escena, pedagogo, pintor y cartelista. Fue una personalidad fundamental para la evolución del teatro catalán hacia la modernidad y en su labor como director teatral presentó en el Teatre Íntim, creado por él, obras de Goethe, Lesage, Molière, Ibsen, Guimerà y otros, aparte de sus propias creaciones que oscilan entre modernismo y naturalismo. Gual, como director escénico supo intuir los nuevos caminos de la creación escénica, los cuales introdujo en el ámbito catalán, gracias, entre otros factores, a los renovadores aires *Fin de siècle* parisinos que tuvo la oportunidad de conocer. Como pedagogo fundó la Escuela Catalana de Arte Dramático que se convirtió posteriormente en el Instituto del Teatro. Adrià Gual tuvo también un papel primordial en el desarrollo del cine primitivo en Cataluña siendo miembro fundador de los Espectacles y Audicions Graner y la Barcinógrafa.

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes*...

mano de Adrià Gual, de los cuales nos ocuparemos al analizar el desarrollo de las actuaciones del ballet.

Este sonado debut atrajo la presencia en Barcelona de Pablo Ruiz Picasso como recogen los periódicos *La Veu de Catalunya*<sup>31</sup> y *El Poble Català*<sup>32</sup>. Su visita no era de extrañar pues el pintor estaba vinculado artística y sentimentalmente a la Compañía de Diaghilev. De todos es conocida su autoría en los decorados y vestuario del polémico ballet *Parade*<sup>33</sup> que se acababa de estrenar en París, y por otra parte, su relación con la bailarina Olga Koklova, con la que terminaría casándose pocos meses después en una iglesia ortodoxa de París<sup>34</sup>.

### *Primera temporada, Junio 1917*

Con un lleno hasta la bandera acogió el Liceo<sup>35</sup> la llegada de los *Ballets Russes*. La crónica de *La Vanguardia*<sup>36</sup> del día después del estreno, nos habla de un espectáculo «nuevo y refinadamente artístico». La reacción del público ante la primera representación de *Les Silfides, Carnaval, El príncipe Igor y Scheherazade*<sup>37</sup>, fue de expectación. Los aplausos no fueron entusiastas hasta la puesta en escena de los dos últimos. *Scheherazade*, «la obra más perfecta en la nueva modalidad de las cuatro», según Fausto, fue la que se llevó la ovación más clamorosa. El cronista destaca la gran valía del bailarín Vaslav Nijinsky hablando de sus prodigiosos saltos, al igual que califica de “gran salto” la distancia que separa la danza como manifestación primaria en la Antigüedad y este soplo de aire nuevo y vigoroso que nos trae la Compañía de Diaghilev.

<sup>31</sup> «Página Artística de la Veu. Crónica» *La Veu de Catalunya*, 10 de junio de 1917, p. 5

<sup>32</sup> El periódico *El Poble Català* recoge, por su parte, la calurosa recepción con la que varios personajes del mundo artístico catalán como Brossa, Riera, Raventós, etc. agasajaron a Picasso en el restaurant Lyon d'Or clausurando el acto con entusiasmo cantando todos juntos *La Marseillaise* y *Els Segadors*. “Ecos”, *El Poble Català*, n° 4435, Barcelona, 15 junio 1917, portada.

<sup>33</sup> *Parade*, no obstante, no se representó en el Liceo de Barcelona hasta el 10 de Noviembre de 1917.

<sup>34</sup> THARRATS, Joan Josep. op.cit. p. 78

<sup>35</sup> Este lleno del Liceo fue acompañado de la puesta en marcha de una instalación para renovar el aire, que dado lo avanzado de la estación (junio), fue muy agradecida por el público. Esta innovación técnica fue recogida por varias publicaciones: “Gaceta Musical. Liceo”, *La Publicidad*, 21 junio 1917, p. 10; P. “De Barcelona. Liceo. Debut de los bailes rusos”, *La Publicidad*, 24 junio 1917, p. 7; “Els “Balls Russos” al Liceu”, *La Veu de Catalunya*, 24 junio 1917, p. 5

<sup>36</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). “Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos”. *La Vanguardia*, 24 junio 1917, p.14

<sup>37</sup> En el apéndice final están detallados todos los ballets que la Compañía de Diaghilev puso en escena en el Gran Teatro del Liceo, única sala de Barcelona en la que actuaron. Nos remitimos pues a este apéndice para cualquier consulta sobre la programación y ficha técnica de éstos.

Su admiración por estos artistas de nuevo cuño es tal que se atreve a afirmar que de haberles conocido Luis XIV –gran amante del baile-, les hubiera nombrado «doctores». Estos ballets nos ofrecen, según Fausto, un arte refinado dotando al bailarín de una gran libertad. Destaca la revolución de la música en estos ballets, siendo el coreógrafo quien hace evolucionar a los bailarines al son de la música, haciendo de sus movimientos un reflejo de la melodía. Por su parte, la fascinante “*mise en scene*” satisface los distintos gustos y culturas. De maravilla, califica el comentarista este nuevo espectáculo de los ballets rusos, «*muy superior a la ópera, entendida según el gastado convencionalismo italiano*». El coreógrafo Fokine es alabado en su manera de entender el arte de la coreografía, rompiendo la impertérrita simetría y haciendo que sus bailarines evolucionen plasmando el dibujo orquestal. Asimismo, el vestuario es valorado en su riqueza de color, no siéndolo en cambio el decorado. Resalta la música de *Scheherazade* compuesta ex profeso por Rimsky-Korsakov partiendo de los cuentos de “*Las mil y una noches*”<sup>38</sup> y la pantomima de interpretación admirable en *Carnaval*. De *Las Silfides*, aún destacando su coreografía, dice no estar fuera de los parámetros del viejo ballet y en cuanto a *El príncipe Igor* dice no ser más que un conjunto de bailables de un drama lírico.

Distinta opinión merece *El príncipe Igor* para el periódico *La Publicidad*<sup>39</sup> que adjetiva la pieza como obra maestra del género en la que el pueblo ruso está representado «*con toda su fogosidad y su rudeza*», siendo la partitura de Borodine glosada musicalmente de manera vibrante.

Una acogida entusiasta es la que dispensan casi todos los medios consultados al drama coreográfico *Scheherazade*. Con una música colorista, de tonos enérgicos, constituye, según *La Publicidad*<sup>40</sup> «*uno de los mayores timbres de gloria de la compañía rusa*». Con la nueva forma de expresión y expansión de la coreografía de Fokine<sup>41</sup>, con los decorados y vestuarios de Léon Bakst<sup>42</sup>, la obra del músico ha «*adquirido un valor, una significación mil veces superior*» que la que había sugerido la simple audición sinfónica ya conocida por el público barcelonés. A este resultado contribuye todo

<sup>38</sup> Composición musical ya conocida en su versión concierto por el público barcelonés.

<sup>39</sup> “Hojas musicales de la Publicidad” nº 43, *La Publicidad*, 28 de junio 1917, P.3-4

<sup>40</sup> “Hojas musicales de la Publicidad” nº 43, *La Publicidad*, 28 de junio 1917, P.3-4

<sup>41</sup> El hecho de la nueva concepción de la danza que significaron los ballets rusos es una opinión generalizada, donde «la decadencia del Romanticismo había conducido a la danza hacia los falsos y cómodos esplendores del *music-hall*», Tharrats, Joan Josep, op.cit. p. 11

<sup>42</sup> El pintor-diseñador Léon Bakst junto con Alexander Benois, cuya amistad con Diaghilev se remonta a inicios de la década de 1890, colaboraron con él en la revista *Mir Iskusstva*, en los Teatros Imperiales y finalmente en los *Ballets Russes*. Sus creaciones crearon el estilo inicial de la compañía en ballets como *Cleopatra*, *Las Silfides*, *Scheherazade* y *Petrouchka*. GARAFOLA, Lynn, op.cit. p. X).

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes*...

el conjunto de baile, aunque destaquen las actuaciones de Nijinsky y de Lydia Lopokova.

Por otra parte, la innovación artística que implica los ballets de Diaghilev, atrajo al Liceo a un sector de público de literatos y artistas atraídos por su modernidad, tal como recoge Florián en su artículo de *El Poble Català*<sup>43</sup>.



Fig. 1. Las declaraciones de Alberto Thomas

Aparece dibujada la figura del militar ruso Alexéi Alexéievich Brusiloff quien dirigió la ofensiva del VIII Cuerpo del ejército ruso contra los alemanes. Está claro el paralelismo físico entre el militar y Serge Diaguilev, uno ataca al mando de las tropas militares, el otro irrumpe al mando de la *troupe* de bailarines. Periódico *La Publicidad*, 26 de junio de 1917, p.5

<sup>43</sup> FLORIAN. "Els ballets russos al Liceu. La funció inaugural"; *El Poble Català*, n° 4445, 25 junio 1917, portada

Dentro de los estrenos presentados en esta primera temporada, los ballets *Las Sílides* de Chopin, *Carnaval* y *Les Papillons*<sup>44</sup> de Robert Schumann, todas ellas composiciones pianísticas, reciben un comentario unánimamente crítico por su excesiva instrumentación. El cronista de *La Veu de Catalunya*<sup>45</sup> dice, por ejemplo, no reconocer la partitura de Chopin en *Las Sílides* y a propósito de *Carnaval*, el redactor de *La Publicidad*<sup>46</sup> llega a interrogarse a este respecto si no hubiese sido mejor acompañar la acción sólo con el piano. En *Les Papillons*, no obstante, son alabados por diversos medios el buen gusto en el vestuario de Léon Bakst<sup>47</sup> y la decoración impresionista en los decorados de Doboujinski<sup>48</sup>.

El estreno del segundo día *El sol de la noche*, «impresionista», según Fausto<sup>49</sup>, «exótico», según *El Poble Català*<sup>50</sup>, sorprende por su tono de modernismo exagerado, concebido con el deliberado propósito de “épater”, según *La Vanguardia*, no está respaldado por una verdadera realización, aún remarcando el buen tono musical de Rimsky-Korsakov. El vestuario de este ballet, obra de Larionov, recibirá por parte del cronista de *La Publicidad*<sup>51</sup> una crítica muy halagadora, considerándolo «la más exuberante nota de color que pudiera imaginarse».

Durante esta primera temporada en Barcelona, las “Hojas Musicales de La Publicidad”<sup>52</sup> reproducen una entrevista de Margarita Nelken del diario madrileño “*El Día*” a Nijinsky. En esta entrevista se nos presenta un Nijinsky orgulloso ante la inminente publicación de su revolucionario libro sobre la teoría de la danza y un Nijinsky coreó-

---

<sup>44</sup> Tanto *Carnaval* como *Les Papillons* son consideradas obras de carácter dramático, próximo a la pantomima.

<sup>45</sup> U. “Els Balls russos al Liceu”. *La Veu de Catalunya*, 25 junio 1917, ed. mañana, portada

<sup>46</sup> “Hojas musicales de la Publicidad” n° 43, *La Publicidad*, 28 de junio 1917, P.3-4

<sup>47</sup> P. “De Barcelona. Liceo. Segunda de los bailes rusos. *La Publicidad*, 25 junio 1917, p.11; FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana).. “Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos” *La Vanguardia*, 25 junio 1917, p.4; P. “De Barcelona. Liceo. Segunda de los bailes rusos. *La Publicidad*, 25 junio 1917, p.11

<sup>48</sup> C.L. (pseudónimo de Climent Lozano). “La Música. Liceu- Ballets russos”. *El Poble Català*, n° 4447, 27 junio 1917, portada; P. “De Barcelona. Liceo. Segunda de los bailes rusos. *La Publicidad*, 25 junio 1917, p.11

<sup>49</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). “Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos” *La Vanguardia*, 25 junio 1917, p.4

<sup>50</sup> C.L. (pseudónimo de Climent Lozano). “La Música. Liceu- Ballets russos”. *El Poble Català*, n° 4447, 27 junio 1917, portada

<sup>51</sup> P. “De Barcelona. Liceo. Segunda de los bailes rusos. *La Publicidad*, 25 junio 1917, p.11

<sup>52</sup> “Hojas Musicales de La Publicidad” n° 42, *La Publicidad*, 26 junio 1917, p. 3-4

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes*...

grafo<sup>53</sup> que dice desentrañar el espíritu de una música de manera que, luego, el ballet no parezca «pegado a ella, sino impulsado por ella».

Tres días después del debut de los *Ballets Russes*, en el periódico *La Veu de Catalunya*<sup>54</sup> aparece el primero de los tres artículos firmados por Adrià Gual a raíz de la presencia de la Compañía de danza de Diaghilev. Según su criterio, los *Ballets Russes* «no pueden ser considerados como una innovación, sino como un acierto». Su opinión se basa en la confusión del público entre un buen criterio de acoplamiento de *Ballets Russes* y la anarquía de “bellísimos” a la que están acostumbrados los asistentes al Gran Teatro del Liceo. Gual considera muy acertada la combinación de los dos aspectos que, según él, caracterizan estos ballets: la propia índole bárbara de los bailarines rusos, de carácter fuerte y la combinación de las raíces de la farándula italiana mezclada con la influencia francesa. Los ballets con este acoplamiento tan bien conseguido despiertan «“encanto” y “sorpresa”, dos emociones que elevan el espíritu, excitándolo al juego de una cierta contemplación depuradora». Lamenta, eso sí, el efecto *tournee*, que hace que decorados y vestuario lleguen “fatigados” haciendo que su arte pierda sugestión.

El acontecimiento coreográfico del Liceo, no escapa tampoco a la revista satírica *L'Esquella de la Torratxa*<sup>55</sup>. Este artículo firmado por Paradox, nos pone de relieve que aunque el estreno tuviera lugar el día de la verbena de San Juan, es tanto el interés que han despertado que «desde la gran dama a la modistilla del cuarto piso, desde el señor de frac al mozuelo que veía el espectáculo haciendo de «claque», todos tenían puestos los ojos en Nijinsky, pero el alma en la coca de Sant Joan»<sup>56</sup>. En esos años de inicios del siglo XX, muchas eran las influencias provenientes de la lejana Rusia. A raíz de la presencia de los *Ballets Russes* y a modo de ejemplo, Xenius, colaborador de *La Veu de Catalunya*<sup>57</sup>, nos hace un bello glosario “poético”. Dice así: «Rusia es una Sirena. Dos veces Cataluña la encontró en su navegar». Con estas declaraciones, Xenius se está refiriendo a una primera visita de la “Capilla Rusa”, formación coral que revolucionó el mundo del canto y de la poética afectando a finales del siglo XIX

<sup>53</sup> Aparte de esta mención, ninguna otra publicación se hace eco de la vertiente coreográfica de Nijinsky que defienden autores como Lincoln Kirstein (*The book of the dance*)

<sup>54</sup> GUAL, Adrià. “A propòsit del Ballets russos. Impressions”. *La Veu de Catalunya*, edició vespertina, 26 junio 1917, portada

<sup>55</sup> PARADOX (pseudónimo de Mario Aguilar). “Crònica. Balls Russos”. *L'Esquella de la Torratxa*, nº 2009, 28 junio 1917, p. 482

<sup>56</sup> La noche del 23 de junio, verbena de San Joan, fiesta en que se celebra al aire libre la llegada del solsticio de verano, es una de las fiestas mayoritariamente celebrada en Cataluña, donde no debe faltar la hoguera, el baile y “la coca”, dulce tradicional.

<sup>57</sup> XENIUS (pseudónimo de Eugeni d'Ors i Rovira). “Glosari, BL Ballet Rus”. *La Veu de Catalunya*, ed. vespertina, 26 junio 1917, portada

tanto al Orfeó Català como al mismo poeta Joan Maragall; la segunda, es la llegada de los ballets de Diaghilev, que han revolucionado el mundo de la danza. Se teme que esta llegada produzca un fenómeno similar y que, como dice la revista *L'Esquella de la Torratxa*<sup>58</sup>, la Pauleta se dedicaría a formar nuevos Nijinsky que en «*la Ópera de París se diría Puigniski y sería en público ruso y catalán en privado*»<sup>59</sup>.

Con pleno en la sala, a pesar de la ausencia de Nijinsky, se estrenó el día 26 de junio, *Sadko*, ballet calificado de «*fantasía submarina*» por *La Vanguardia*<sup>60</sup>. La coreografía efectista de Adolf Bolm, la música interesante de Rimsky-Korsakov<sup>61</sup> y los deslumbrantes trajes de Natalia Gontcharova, no fueron elementos suficientes para aprobar este ballet que no representa innovación alguna según la opinión de *La Vanguardia*<sup>62</sup>, la *La Veü de Catalunya*<sup>63</sup> o *El Poble Català*<sup>64</sup>.

Mejor acogida tuvieron *Las mujeres de buen humor*, obra basada en la comedia homónima de Goldoni con música del famoso compositor italiano Scarlatti y coreografía de Léonide Massine que entretuvo al público. El cronista de *La Vanguardia*<sup>65</sup> destaca sobretodo la interpretación de los bailarines coincidiendo con la opinión de *El Poble Català*<sup>66</sup> en que este ballet tiene el «*encanto de cosa alada y exquisita*». Los comentarios no son tan elogiosos, en cambio para los decorados de Bakst, ni principalmente para la inadecuada adaptación que Tomassini había hecho de la música de Scarlatti, según *La Veü de Catalunya*<sup>67</sup>, aspecto que reafirma la crítica musical de *El Poble Català*<sup>68</sup> al poner de relieve que Tomassini le había dado un impropio aire grotesco al carácter clavicembalista de la composición de Scarlatti. Esta adaptación musi-

<sup>58</sup> PARADOX. (pseudónimo de Mario Aguilar). "Crónica. Balls Russos". *L'Esquella de la Torratxa*, nº 2009, 28 junio 1917, p. 482

<sup>59</sup> Se refiere a la Pauleta Pàmies, profesora de ballet del Liceo.

<sup>60</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). "Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos" *La Vanguardia*, 27 junio 1917, p.11

<sup>61</sup> El comentarista musical del periódico *El Poble Català*, opina también que lo único salvable de la obra es la música de Rimsky-Korsakov. C.L. (pseudónimo de Climent Lozano). "Els ballets russos. La música de Sadko y "Las mujeres de buen humor". *El Poble Català*, nº 4448, 28 junio 1917, portada

<sup>62</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). "Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos" *La Vanguardia*, 27 junio 1917, p.11

<sup>63</sup> U. "Liceu. Balls russos". *La Veü de Catalunya*, edición mañana, 28 junio 1917, p. 4

<sup>64</sup> S. de S. "Els ballets russos. Tercera funció". *El Poble Català*, nº 4448, 28 junio 1917, portada

<sup>65</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). "Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos" *La Vanguardia*, 27 junio 1917, p.11

<sup>66</sup> S. de S. "Els ballets russos. Tercera funció". *El Poble Català*, nº 4448, 28 junio 1917, portada

<sup>67</sup> U. "Liceu. Balls russos". *La Veü de Catalunya*, edición mañana, 28 junio 1917, p. 4

<sup>68</sup> C.L. (pseudónimo de Climent Lozano). "Els ballets russos. La música de Sadko y "Las mujeres de buen humor". *El Poble Català*, nº 4448, 28 junio 1917, portada

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes*...

cal es, en cambio, alabada por *La Publicidad*<sup>69</sup>, quienes sostienen que esta transcripción de Tomassini consigue darle a la acción «*todo el color de la ópera antigua*».

En fecha 28 de junio el periódico *La Publicidad*<sup>70</sup>, dedica íntegramente por tercera vez sus hojas musicales ilustradas a los *Ballets Russes* y en esta ocasión hacen una valoración global de sus actuaciones<sup>71</sup>. En conjunto destaca la crítica elogiosa a la danza manifestando «*un respetuoso entusiasmo por su trabajo que hace desaparecer del mismo toda idea de oficio para elevarlo a la categoría de arte, de culto artístico*». El articulista se congratula de que el arte de la danza, que había sido menospreciado, se ha visto ennoblecido y dignificado por los bailarines rusos. Remarcando la brillante interpretación de Nijinsky, Gavrílov y las féminas Lopokova y Tchernicheva, destaca «*esa absoluta unidad de conjunto, diestramente dirigida y encauzada, es una de las cualidades sobresalientes de la troupe "rusa"*».

En esta primera temporada de la compañía de Diaghilev, fue remarcable el hecho de la ausencia inesperada los días 26 y 28 de junio de 1917<sup>72</sup> de Nijinsky, «*el rey de los danzantes*». Este hecho, fue recogido, entre otros, por los periódicos *La Publicidad*<sup>73</sup> y *La Vanguardia*<sup>74</sup>. Efectivamente Nijinsky junto con su mujer Romola, había abandonado la compañía el 26 de junio por desavenencias con Diaghilev. Detenido por la justicia española por incumplimiento de contrato y puesto inmediatamente en libertad gracias a la intervención de la Casa Real y la actuación del entonces abogado Francesc Cambó, Nijinsky cedió antes las presiones legales y la petición del desesperado empresario Volpini<sup>75</sup>, actuando de nuevo las dos últimas noches de la temporada<sup>76</sup>.

El estreno del día 28 de junio, *Cleopatra*, es recibido con una ferviente crítica aduladora por las distintas publicaciones<sup>77</sup>, a pesar de que, según *La Vanguardia*, «*al ver a*

<sup>69</sup> "Hojas Musicales de La Publicidad" nº 43, *La Publicidad*, 28 junio 1917, p. 3-4

<sup>70</sup> "Hojas Musicales de La Publicidad" nº 43, *La Publicidad*, 28 junio 1917, p. 3-4

<sup>71</sup> Esta valoración global aparece cuando aún no han finalizado las actuaciones de su primera temporada, cosa que se produciría el 30 de junio de 1917

<sup>72</sup> Nijinsky no reaparecerá en escena en el Gran Teatro del Liceo hasta el viernes 29 de junio de 1917, bailando su creación *El espectro de la rosa*.

<sup>73</sup> "Hojas Musicales de La Publicidad" nº 43, *La Publicidad*, 28 junio 1917, p. 4. *La Publicidad*, 29 junio 1917, portada

<sup>74</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). "Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos" *La Vanguardia*, 29 junio 1917, p.11

<sup>75</sup> Nijinsky dijo acceder a las peticiones de Volpini si se le dejaba expresar públicamente sus razones. De todas maneras, ninguna de las publicaciones consultadas comenta que hiciese estas anunciadas declaraciones. El empresario del Liceo le suplicó ya que temía que la incomparecencia de Nijinsky significase la ruina económica del Liceo.

<sup>76</sup> THARRATS, Joan Josep. op.cit. p. 77

<sup>77</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). "Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos" *La Vanguardia*, 29 junio 1917, p.11; "Hojas Musicales de La Publicidad" nº 43, *La Publicidad*, 28 junio

los artistas casi desnudos el público apenas aplaudió»<sup>78</sup>. Tanto la coreografía de Fokine como la reconstrucción arqueológica de Léon Bakst es aplaudida por toda la crítica. Distinta opinión merece la pieza musical firmada por diversos autores<sup>79</sup>, siendo el preludio de Tanejeff el menos compacto, mientras que las partes elaboradas por Rimsky-Korsakov y Glazounov reciben las mejores críticas<sup>80</sup>. El "rol" de primer bailarín debía haberlo desempeñado Nijinsky, pero ante su ausencia, le sustituyó Alexandre Gavrilov quien convenció al público más que el propio Nijinsky<sup>81</sup>, quien la interpretó el 30 de junio, última sesión de la temporada<sup>82</sup>.

Reaparece pues Nijinsky el día 29 de junio con su creación *El espectro de la rosa*. Esta escena rápida, interpretación coreográfica de la conocida "Invitación al vals" de Weber es recibida como una obra de poco contenido, donde se resalta únicamente el magnífico dúo danzado de Nijinsky y la Lopokova<sup>83</sup>.

En el día de la despedida de los *Ballets Russes*, *La Vanguardia*<sup>84</sup> lamenta la presentación del ballet inspirado en el famoso cuadro de Velázquez *Las Meninas*, «y que estaba mejor para no representarse nunca». Para el crítico no hay ningún componente del ballet que merezca un comentario positivo. Según Fausto la música de Fauré esta «fuera de lugar», el vestuario diseñado por nuestro compatriota Josep Maria Sert, queriendo ser «épatant» es exagerado, y finalmente ni la coreografía de Massine ni los decorados de Socrate merecen ser salvados de la quema. Para *El Poble Català*<sup>85</sup> es también la obra «más floja» de todas las presenciadas, calificando de «miriñaques

1917, p. 3-4; P. "De Barcelona. Bailes rusos. Cleopatra". *La Publicidad*, 29 junio 1917, p. 10; U. "Liceu. Balls russos". *La Veu de Catalunya*, edición vespertina, 29 junio 1917, p. 2

<sup>78</sup> Fausto, desde una posición moralista, está defendiendo aquí los escrúpulos del público femenino del Liceo.

<sup>79</sup> En la música de *Cleopatra* intervienen diversos compositores: Tanejeff, Rimsky-Korsakov, Glazounov, Tchérépnine, Mussorgski, Glinka y Arenski. Ver ficha técnica programación

<sup>80</sup> U. "Liceu. Balls russos". *La Veu de Catalunya*, edición vespertina, 29 junio 1917, p. 2

<sup>81</sup> Y como dice el cronista de *La Vanguardia*, «es de justicia decirlo». FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). "Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos" *La Vanguardia*, 1 julio 1917, p.5

<sup>82</sup> Esta fecha, 30 de junio de 1917, en Barcelona, fue la última vez que Diaghilev vió bailar a Nijinsky. A pesar de sus mutuas desavenencias, Nijinsky se fue con toda la compañía a actuar a Sudamérica y fue en este continente donde cerró su trayectoria profesional como bailarín. Diaghilev, que tenía un pánico terrible a viajar en barco, -pánico agravado además por las circunstancias bélicas-, no se unió a la expedición. BUCKLE, Richard. *Diaguilev*. Madrid: Ediciones Siruela, 1991 (1º ed. 1979) p. 369, 372

<sup>83</sup> "Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos". *La Vanguardia*, 30 junio 1917, p.4; C.L. (pseudónimo de Climent Lozano). "Ecos. Els ballets russos". *El Poble Català*, nº 4451, 1 julio 1917, p. 2

<sup>84</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). "Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos" *La Vanguardia*, 1 julio 1917, p.5

<sup>85</sup> C.L. (pseudónimo de Climent Lozano). "Ecos. Els ballets russos". *El Poble Català*, nº 4451, 1 julio 1917, p. 2

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes*...

*exageradissimos*» el vestuario de “Las Meninas”. Aún más categórica es la opinión de *La Veu de Catalunya*<sup>86</sup> que afirma no merecer ni la categoría de danza.

Finalizada la primera temporada de los ballets, la opinión general de la prensa es muy elogiosa destacando la gran belleza del conjunto<sup>87</sup> y el tremendo éxito artístico y pecuniario<sup>88</sup> que ha significado la presencia de la Compañía de Diaghilev en el Liceo de Barcelona<sup>89</sup>. Por otra parte casi todos los medios consultados<sup>90</sup> se lamentan de no haber podido disfrutar de obras que estaban anunciadas en cartel - *Petrouchka* y *L'après-midi d'un faune*<sup>91</sup> - y otras que, aunque no previstas en esta primera temporada, como son *El pájaro de fuego* o el controvertido ballet *Parade*<sup>92</sup>, se confía en ver

<sup>86</sup> U. “Liceu. Balls russos”. *La Veu de Catalunya*, ed. mañana, 2 julio 1917, portada

<sup>87</sup> De todas maneras, (*La Veu de Catalunya*, ed. mañana, 2 julio 1917, portada) no deja de hacer un comentario crítico a los elementos de “atrezzo” de poca calidad, efecto colateral, como decía Adrià Gual, de contemplar un espectáculo de “*tournée*”.

<sup>88</sup> Este éxito es derivado del pleno absoluto durante las seis representaciones. En cuanto al precio de las localidades, las informaciones son contradictorias. Mientras que el periódico *La Publicidad* del 21 de junio de 1917 nos habla de precios de “baratura”, *La Veu de Catalunya* del 2 de julio nos habla de los precios excepcionalmente caros de las mismas.

<sup>89</sup> U. “Liceu. Balls russos”. *La Veu de Catalunya*, ed. mañana, 2 julio 1917, portada; FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). “Música y teatros. Liceo. Los bailes rusos” *La Vanguardia*, 1 julio 1917, p.5

<sup>90</sup> “Ecos”. *El Poble Català* n° 4448, 28 junio 1917, portada; Ecos”. *El Poble Català*, n° 4450, 30 junio 1917, portada; *El Poble Català*, n° 4450, 30 junio 1917, portada; U. “Liceu. Balls russos”. *La Veu de Catalunya*, ed. mañana, 2 julio 1917, portada; “Ecos”.

<sup>91</sup> A pesar del anuncio del periódico *La Publicidad* (“Hojas musicales de *La Publicidad*” n° 43, 28 de junio 1917, p. 3-4) acompañando la reseña con el argumento de estos estrenos, hemos de aclarar que *Petrouchka* no se representó en Barcelona hasta el mes de noviembre del mismo año 1917, durante la segunda temporada de la compañía Diaghilev en Barcelona. Más tiempo se tuvo que esperar para ver representado *L'après-midi d'un faune* en el Gran Teatro del Liceo, exactamente hasta el año 1924. En el mismo artículo se reseñaba el argumento del ballet *La princesa encantada*, ballet que nunca se llegó a poner en escena. Al parecer, como publica el diario *La Publicidad* del día 29 de junio, p. 10, la no-programación de *Petrouchka* y *L'après-midi d'un faune* puede ser debida a la inesperada ausencia de Nijinsky. Ramón Escarrà, colaborador habitual de *La Publicidad* (quien había escrito sobre estas obras en las páginas de este periódico días antes de la llegada a Barcelona de la Compañía), lamenta que las circunstancias no hayan permitido contemplar *Petrouchka* y *L'après-midi d'un faune* e insiste, incomprensiblemente, en hacer una nueva reseña de las mismas en *La Publicidad*, 5 julio 1917, p.4

<sup>92</sup> Hemos de tener en cuenta que *Parade* acababa de ser presentada a Madrid el 19 de junio del mismo año con la presencia del rey Alfons XIII y por su expresa voluntad. Acker, Yolanda F. “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)”. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. op.cit.. p. 239 y Tharrats, Joan Josep. op.cit. p. 72

próximamente. Otro ruego a la empresa y clamor general por parte de la crítica es pedir una mejor atención a la orquesta<sup>93</sup>.

No queremos cerrar esta primera temporada sin presentar los dos artículos restantes de Adrià Gual en *La Veu de Catalunya*. En el primero de ellos<sup>94</sup>, a la vista de los decorados de los *Ballets Russes*, el dramaturgo reclama la creación de una escuela de la moderna teatralidad, donde puedan formarse escenógrafos de alto nivel artístico y técnico. En su segundo artículo<sup>95</sup> hace una glosa de la personalidad de Diaghilev, como hombre excepcional, gracias al cual, el acoplamiento de voluntades y la afinación de objetivos alcanza la expresión artística «del más elevado buen gusto».



Fig. 2. Gran Teatro del Liceo. Baños rusos

Juego irónico. Los baños rusos, al igual que los ballets rusos se habían puesto de moda. Vemos cómo el público acude al Gran teatro del Liceo ataviada con su ropa de baño para ir a ver a los *Ballets Russes*.

Peròdico *La Publicidad*, 24 de junio de 1917, portada

<sup>93</sup> Diversos son los medios de prensa que se hacen eco del poco tiempo que la orquesta había tenido para los ensayos, lo cual, se trasluce, sin ningún género de dudas, en la calidad de la interpretación musical.

<sup>94</sup> GUAL, Adrià. "A propòsit dels Ballets russos. Les presentacions escèniques". Pàgina artística de *La Veu de Catalunya*, N° 394, 2 julio 1917

<sup>95</sup> GUAL, Adrià.. "Serge de Diaghilew". Pàgina artística de *La Veu de Catalunya*, N° 395, 8 julio 1917, p. 5

*Segunda temporada, Noviembre 1917*

La revista humorística *Papitu*<sup>96</sup> califica de «plat de golafre»<sup>97</sup> la nueva temporada de los *Ballets Russes* frente a la pobreza artística que refleja la cartelera barcelonesa en esos momentos, agradeciéndole en el siguiente número de la misma revista<sup>98</sup> al empresario Volpini su esfuerzo en traer de nuevo este espectáculo de calidad de los «*Balls o Banys russos*»<sup>99</sup> y deseándole «*salut i peles que's cotisen més que les lires*»<sup>100</sup>.

Como hubiera sucedido en París, aunque en menor escala, el efecto "*Ballets Russes*" afecta también a la moda como es el caso de la "Peluquería Ideal" que anuncia peinados y postizos de arte con motivo de la próxima reaparición de la compañía en el Gran Teatro del Liceo<sup>101</sup>.

La nueva temporada del Liceo se abre pues con la reaparición de los *Ballets Russes*. El único estreno del primer día es *El pájaro de fuego* de Stravinsky, partitura también ya conocida por el público barcelonés en versión de concierto sinfónico. Como dice Fausto en *La Vanguardia*<sup>102</sup>, al oír de nuevo esta composición en la dimensión para la que fue creada, el ballet, se convierte en «*clara y sencilla*», adquiriendo una belleza tal que a nadie puede pasársele desapercibida<sup>103</sup>. Otra ovación recibe también el coreógrafo Fokine por haber conseguido que los bailarines estén «*impregnados de las ondas sonoras*» haciendo que el ritmo de la danza se vea envuelto en ellas. Para Fausto fue un nuevo éxito que el público del Liceo recibió con una gran ovación.

Discrepante es la opinión del cronista de sociedad de *La Publicidad*<sup>104</sup>, en cuanto se refiere a este primer día de actuación. El hecho de coincidir con la inauguración de temporada del Gran Teatro del Liceo, provocó, según este periódico, que los intereses

<sup>96</sup> Secció "Espectacles". *Papitu*, 24 octubre 1917, p. 1491

<sup>97</sup> El sentido que el autor del artículo da "Plat de golafre" podríamos traducirlo como de "manjar exquisito"

<sup>98</sup> Secció "Teatres". *Papitu*, 31 octubre 1917, p. 1515

<sup>99</sup> El paralelismo entre la moda de los "banys" (baños) con los "balls" (bailes) rusos era un juego habitual en la época. Ver la viñeta relativa (fig. 2)

<sup>100</sup> Traducción: "Salud y pesetas que se cotizan más que las liras". De hecho, están haciendo un juego irónico con la nacionalidad del empresario Volpini, italiano, y el hecho de que las liras no estaban muy cotizadas por estar Italia inmersa en la Primera Guerra Mundial.

<sup>101</sup> "Sección Notas locales". *La Vanguardia*, 5 noviembre 1917, p. 3

<sup>102</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). "Música y Teatros. Liceo. Inauguración de la Temporada. Bailes rusos". *La Vanguardia*, 6 noviembre 1917, p. 14

<sup>103</sup> La primera audición de esta pieza se había podido escuchar en el Palau de la Música Catalana sin demasiada aceptación calificándola de extravagante debido a un exceso de polifonía y modernidad incomprensible.

<sup>104</sup> D.F. "De Barcelona. Abre sus puertas el Liceo". *La Publicidad*, 6 noviembre 1917, p. 11

del público no estuvieran centrados en lo que sucedía en el escenario sino en los distintos palcos y lugares de encuentro del Teatro<sup>105</sup>. Las conversaciones “mundanas” de «*el todo Barcelona*» no se consiguieron acallar hasta la puesta en escena de la tercera representación del día, las enérgicas danzas de *El príncipe Igor*, tal como nos comenta el autor de la columna de la “Función inaugural”<sup>106</sup>. Triste espectáculo pues el ofrecido por el público del Liceo, que demuestra un mínimo interés por el espectáculo cultural frente a un mayor interés por mostrar su estatus y discutir sobre el estado de sus finanzas<sup>107</sup>.



Fig. nº 3. Ballets Russos Municipals. «La rata pinyada de fuego»

*El pájaro de fuego* (ballet de la compañía de Diaguilev), a modo de murciélago –“rata pinyada” en catalán- dirige sus rayos haciendo bailar a sus ratonzuelos (concejales) al son de la música del flautista de Hamelin. Es una clara alusión a las elecciones municipales recién celebradas en aquel momento.

Revista *L'Esquella de la Torratxa*, secció “Esquellots”, nº 2029, 16 de noviembre de 1917

<sup>105</sup> El Gran Teatro del Liceo no era para la burguesía catalana sólo un lugar donde contemplar espectáculos, sino el principal núcleo de contacto entre las familias influyentes de la ciudad.

<sup>106</sup> P. “De Barcelona. Abre sus puertas el Liceo. Función inaugural”. *La Publicidad*, 6 noviembre 1917, p. 11

<sup>107</sup> El mismo comentarista de *La Publicidad*, “P”, nos detalla el alto estatus económico reflejado en el gran número de coches que esperaban a la salida del Teatro, fruto de los buenos ingresos que la Primera Guerra Mundial y la neutralidad española proporcionaban a muchos propietarios de industrias textiles catalanas.

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes*...

En la crónica de la segunda representación de la temporada, el periódico *La Vanguardia*<sup>108</sup>, no hace ningún elogio al nuevo ballet *Thamar*. La música de Balakirev es «poca cosa» y la coreografía del gran maestro Fokine «no es digna de este gran artista de la danza». De error califica *La Veu de Catalunya*<sup>109</sup> haber colocado la representación de *Thamar* de Balakirev justo después de la segunda representación de *El pájaro de fuego*, pues al confrontar la música brillante de ésta frente a la composición de Balakirev, ésta última «no tiene gran fundamento».

Por cuanto respecta a *Narciso*<sup>110</sup>, un bello poema mitológico estrenado el 8 de noviembre, fue un éxito en todos sus aspectos: música (Tchérepnine) con «momentos verdaderamente inspirados», coreografía (Fokine) «magistral en sus combinaciones estatuarias», decorados y vestuarios (Léon Bakst) y cómo no el baile: Gavrilov en el papel de Narciso y la Sokolova en el papel de una bacante. También para *La Veu de Catalunya*<sup>111</sup>, es una obra «cautivadora» a pesar de que el tema sea árido, según este periódico.

Distinta opinión ostenta el articulista de *La Publicidad*<sup>112</sup> con respecto a *Narciso*, criticando la música irregular de Tchérepnine, que, aunque justa y vigorosa en ciertos momentos, contiene «sensibles deslices hacia la vulgaridad» y los decorados y vestuarios de Léon Bakst por ser su solución «menos felizmente resuelta».

*Parade*, esta escena burlesca en la que unos payasos llaman la atención del público a la puerta de un teatro de feria, es un ballet con decorados y vestuarios diseñados por Picasso, según idea original de Jean Cocteau y música de Erik, que se había estrenado con mucha polémica en París el 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet, fue puesto en escena en Barcelona en una única ocasión, el 10 de noviembre de 1917. Expectante y entusiasta se muestra el periódico *El Poble Català*<sup>113</sup> el día de su estreno, obra que define como *un hito en la historia de las manifestaciones de arte escénico* antes de la sempiterna temporada de ópera con los “Rigolettos” de rigor. A pesar de hacerse eco de las violentas discusiones que levantó en París y a la espera de la reacción local, no da demasiado crédito a la opinión que de esta obra pueda hacer el público barcelonés cuando nos expresa «De todas maneras no hace falta juzgar el valor artístico de una obra de avant-garde por la sanción de un público tan diverso como el

<sup>108</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). “Música y Teatros.Liceo. Bailes rusos. Thamar”, *La Vanguardia*, 8 noviembre 1917, p. 15

<sup>109</sup> U. “Liceu. Ballest russos”. *La Veu de Catalunya*, edición mañana, 10 noviembre 1917, p. 5

<sup>110</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). “Música y Teatros.Liceo. Bailes rusos. Narciso”, *La Vanguardia*, 9 noviembre 1917, p. 13

<sup>111</sup> U. “Liceu. Ballets russos”. *La Veu de Catalunya*, edición mañana, 12 noviembre 1917, p. 9

<sup>112</sup> “Liceo. Bailes Rusos. Estreno de “Narciso””, *La Publicidad*, 10 noviembre 1917, p. 10

<sup>113</sup> “Ecos”- *El Poble Català*, 10 noviembre 1917, p. 2

que llena nuestro Gran Teatro». Hay quien recoge también otras críticas positivas como es el caso de Paul Morand en París<sup>114</sup> o la reacción del espectador de la *première* parisina Marcel Proust que se quedó maravillado ante el espectáculo<sup>115</sup>.

El periódico *La Publicidad*<sup>116</sup> dedica a *Parade* un artículo de fondo francamente elogioso. Saluda la muestra de «especial ingenio» de Picasso, la música cubista del “guasón” Erik que ha sido capaz de transportarnos con ella a la escena del circo y la danza de sus personajes: Massine en el rol de Chino Prestidigitador, Chabelska en el de la Niña Americana y la pareja de acróbatas Lopokova y Zverev. De máxima expresión cubista son calificados los personajes de los “managers” de Nueva York, quienes, aunque acogidos con risas ofrecieron «un diálogo con los pies, que rebosaba de expresión»<sup>117</sup> y el caballo “humano” «tan docto y jacarandoso»<sup>118</sup> obtuvo el beneplácito del público. Los tres cronistas de *La Publicidad* mantienen, en cambio, posiciones divergentes al expresarnos la reacción del público frente al espectáculo. Para “P” el público se tomó el espectáculo por lo que quería significar, se divirtieron y muchos convinieron en que «les había divertido más aquello que una representación de “Tosca” o de “Traviata”»<sup>119</sup>. En cambio, para “D.F.”, comentarista habitual del periódico, hubieron «Palmas y pitos. Gritos en las alturas y agitación en la platea». Por su parte “Sacs” (Feliu Elias) se contradice en sus conclusiones: mientras por un lado califica de éxito a *Parade*, considerándolo el ballet menos “cursi” de todos los ballets rusos presenciados, nos dice, por otra, que no tenía acción ni drama. ¿Será por su originalidad y rotura de esquemas tradicionales?

Al día siguiente, 11 de noviembre, la crítica sobre *Parade* del diario *La Vanguardia*<sup>120</sup> es de lo más feroz. Fausto inicia su columna agradeciendo a la empresa que hubiese anunciado «oficiosamente» que el estreno de «este baile...ó lo que sea, no se daría más que una vez y sólo como curiosidad». La impresión de *La Vanguardia* es

<sup>114</sup> Morand concluye su comentario sobre el estreno de *Parade* en París con la siguiente observación: «muchos aplausos, y alguna pitada» Buckle, Richard. op.cit. p. 365

<sup>115</sup> THARRATS, Joan Josep. op.cit. p. 67

<sup>116</sup> P. / D.F. / J. SACS (pseudónimo de Feliu Elias i Bracons). “El cubismo en escena. El estreno de “Parade”. Baile “realista” de Picasso. *La Publicidad*, 11 noviembre 1917 p. 3

<sup>117</sup> Efectivamente no podían mover otra cosa que no fueran los pies ya que, como comenta Tharrats: «los bailarines odiaban aquellos vestidos de manager dentro de los cuales moverse era toda una tortura» Tharrats, Joan Josep. op.cit. p. 66

<sup>118</sup> De hecho, el caballo de *Parade*, fue el personaje más bien aceptado en la mayoría de críticas.

<sup>119</sup> La reacción de “divertimento” coincide con el comentario de una señora que Cocteau dice haber escuchado con motivo del estreno de *Parade* en París: «Si hubiera sabido que iba a ser así, habría traído a los niños». Buckle, Richard. op.cit. p. 365

<sup>120</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). “Música y Teatros.Liceo. Bailes rusos. Parade”, *La Vanguardia*, 11 noviembre 1917, p. 19

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes...*

que esta representación, que Fausto califica de «majadería» y «fantasía cubista», quizá podría interesar a los espíritus inquietos, ávidos de todo lo que es nuevo y sensacional en esos tiempos en que todo se cotiza, incluso el escándalo y finaliza pidiendo a «Francia la extradición del autor, que es español»<sup>121</sup>. El único aspecto que Fausto salva de la obra, es la intervención del «caballo cubista» aunque dance «a coces». No le merece mejor opinión la música o «ruido paradójico»<sup>122</sup> de Satie. El público del Liceo no tuvo una reacción distinta a la que tuvo el público de París o el mismo público del Teatro Real de Madrid<sup>123</sup>: sorpresa, confusión, indignación en algunos casos y algunos aplausos furiosos de algunos jóvenes de melena del quinto piso. *La Vanguardia* insiste como colofón del artículo que «nos tiene sin cuidado que en el extranjero se diviertan con semejantes majaderías. Aquí también en esto somos neutrales»<sup>124</sup>. Según este periódico, el ballet *Parade* es una extravagancia que, de ninguna de las maneras, el público quiere ver repetida. Tenía razón Apollinaire cuando, a propósito de este ballet, escribía en el programa de mano: «En conjunto *Parade* trastocará las ideas de muchos espectadores. Se quedarán seguramente sorprendidos, pero de la manera más agradable y, encantados, aprenderán a conocer la gracia de los movimientos modernos de los cuales nunca habían dudado»<sup>125</sup>.

A esta crítica negativa de Fausto en *La Vanguardia*, replicó *El Poble Català*<sup>126</sup>, poniendo de relieve la falta de comprensión y el poco conocimiento que éste tiene de la modernidad acusándole de crítico halagador del gusto “conservador” del Liceo.

Positiva es la posición de *La Veu de Catalunya*<sup>127</sup> ante el ballet de Picasso *Parade*, calificando de valerosas las innovaciones picassianas y de «salpicadura de impresio-

<sup>121</sup> Esta declaración de extradición de Picasso solicitada por Fausto de *La Vanguardia*, es recogida por casi toda la bibliografía consultada.

<sup>122</sup> Cuando habla de “ruido”, nos imaginamos que Fausto se refiere al ruido provocado al teclear una máquina de escribir modelo Underwood, que Erik había incluido en su partitura, al igual que había hecho en el estreno de París. THARRATS, Joan Josep. op.cit. p. 64-65

<sup>123</sup> ACKER, Yolanda F. “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918) en op. cit. p. 239

<sup>124</sup> Neutralidad con respecto a aquellos países europeos que en aquellos momentos estaban luchando en la Primera Guerra Mundial.

<sup>125</sup> Guillaume Apollinaire, gran defensor del cubismo, escribió por encargo de Diaghilev un texto para el programa de mano del estreno de *Parade* en París. Tharrats, Joan Josep. op.cit. p. 36-39. Este texto figuraba también en el programa de presentación en Barcelona según sabemos gracias al artículo “El cubismo en escena” firmado por D.F. aparecido en el periódico *La Publicidad* de fecha 11 de noviembre de 1917, p. 3.

<sup>126</sup> “Ecos”. *El Poble Català*, 12 noviembre 1917, portada

<sup>127</sup> U. “Liceu. Ballets russos. La Veu de Catalunya, edición mañana, 13 de noviembre de 1917, p. 4

nismo» la música de Satie, que, al igual que opinaba *La Publicidad*<sup>128</sup>, el público, salvo algunas excepciones, había sabido tomar esta innovación con buen talante tal como pretendían sus autores.

Por su parte, la revista satírica *L'Esquella de la Torratxa*<sup>129</sup> no parece estar muy de acuerdo con estas modernidades, denominando el ballet «*Parade, o Pastarade*<sup>130</sup>» como una sucesión de extravagancias musicales y coreográficas “para iniciados” o como dice la revista homóloga *Papitu*, *Parade* es una «*tomadura de pelo modernista..*»<sup>131</sup>.

*Petrouchka* de Stravinsky fue el último estreno de la segunda temporada. Los elogios de *La Veu de Catalunya*<sup>132</sup> van dirigidos sobre todo a los atrevimientos sonoros de la partitura de Stravinsky permitiendo con ello a los bailarines expresar un lenguaje nuevo. Fausto de *La Vanguardia*<sup>133</sup> no coincide en cambio en su apreciación musical que él considera de desigual factura y de inferior calidad frente a la partitura de *El pájaro de fuego*, acogida con gran entusiasmo sólo una semana antes. En cambio, para *La Publicidad*<sup>134</sup>, estas dos obras del compositor ruso Igor Stravinsky, creador que bebe en las “fuentes wagnerianas”, según el autor del artículo, son la muestra de su buen hacer creando una fusión indisoluble entre la acción escénica y la trama musical.

Esta segunda temporada que debía finalizar el 12 de noviembre se prolongó en dos sesiones más (14 y 18 de noviembre de 1917) debido al gran éxito obtenido<sup>135</sup>. Por su parte, el periódico *La Publicidad*<sup>136</sup> recibe el anuncio de prolongación de temporada con una queja por no haber aprovechado esta circunstancia para obsequiarnos con un nuevo estreno y arremete contra aquellos que no atinan a comprender el ballet considerándolo un género inferior frente a su “adorada” ópera italiana.

<sup>128</sup> P. / D.F. / J. SACS (pseudónimo de Feliu Elias i Bracons). “El cubismo en escena. El estreno de “Parade”. Baile “realista” de Picasso. *La Publicidad*, 11 noviembre 1917 p. 3

<sup>129</sup> “Teló enlaire. Liceo. *L'Esquella de la Torratxa*, n.º 2029, 16 noviembre 1917, pp. 822-823

<sup>130</sup> Término despectivo que podríamos traducir por mejunje.

<sup>131</sup> Secció “Espectacles”. *Papitu*, 14 noviembre 1917, p. 1547

<sup>132</sup> U. “Liceu. Ballets russos. *La Veu de Catalunya*, edición vespertina, 14 de noviembre de 1917, p. 8

<sup>133</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). “Música y Teatros. Liceo. Bailes rusos. *Petrouchka*”, *La Vanguardia*, 13 noviembre 1917, p. 14

<sup>134</sup> “Hojas Musicales de La Publicidad. El arte de Strawinsky”. N.º 60. *La Publicidad*, 15 noviembre 1917, p. 3-4

<sup>135</sup> De todas maneras, El Gran Teatro del Liceo, temiendo la reacción de los aficionados, hace pública una nota en *La Vanguardia* indicando que reembolsará el importe de sus localidades a los abonados que no estén interesados en presenciar las nuevas sesiones. Música y Teatros”. *La Vanguardia*, 14 noviembre 1917, p. 14

<sup>136</sup> “Contra los bailes rusos”. *La Publicidad*, 15 noviembre 1917, p. 4



**Fig. 4** Imagen de Stravinsky como director de orquesta

Stravinsky, como aquel que dirigiera una orquesta, manipula dos figuras / soldados rusos a modo de teatro de guiñol que bailan “la danza del sable” al son de su música. Periódico *La Publicidad*, 11 de noviembre de 1917, portada

Al cerrar definitivamente la segunda temporada, casi todos los medios consultados se congratulan de la calidad del espectáculo artístico que ofrecen los *Ballets Russes* y del éxito por ellos obtenido que llenan «a cada función la gran sala del “Llexiu”<sup>137</sup>» como nos informa *L'Esquella de la Torratxa*<sup>138</sup>. Esta revista, una vez cerrada la temporada de ballets y con referencia a las colas que se formaron en la última actuación, añade irónicamente «pero la cola terrible será la que comportará el espectáculo como

<sup>137</sup> Se está refiriendo, lógicamente a la gran sala del Liceo. “Llexiu” es la palabra catalana para designar a la leña. Alusión irónica al Gran Teatro del Liceo, lugar donde confluía la burguesía catalana, sacaba sus “trapitos” a relucir y dilucidaba (lavaba) sus miserias humanas.

<sup>138</sup> “Teló enlaire. Liceo. *L'Esquella de la Torratxa*, nº 2029, 16 noviembre 1917, pp. 822-823

*moda. Ya veremos como de aqui a cuatro dias los ballets rusos habrán enterrado el baile del cirio<sup>139</sup>. Y Campany<sup>140</sup> se tendrá que suicidar. O suicidarse enseñándoles El pájaro de fuego»*

En la despedida de la Compañía de Diaghilev, *La Veu de Catalunya*<sup>141</sup> anuncia con interrogantes la disolución de la misma debido a la guerra, las dificultades económicas, la falta de contratos, la dificultad de viajar transportando todo el material y el evidente agotamiento del mercado español. Aún y así, la compañía no llegó a disolverse en esas circunstancias<sup>142</sup>.

### *Tercera temporada, Junio 1918*

A juzgar por el escaso número de críticas y columnas aparecidas en esta tercera temporada y, sobre todo contrastando con la curiosidad y expectación despertadas en la prensa por los *Ballets Russes* en sus dos anteriores visitas, hemos de deducir un cierto cansancio del público barcelonés. ¿Qué pasaba? ¿Es que el público catalán había perdido el interés por el “fenómeno” ruso?

La realidad es que las dificultades económicas provocadas por la falta de contratos europeos a causa de la Primera Guerra Mundial, hizo que en esta tercera temporada la Compañía se presentara mermada en el número de componentes, con unos decorados “fatigados” de la *tournee* hecha por toda la Península Ibérica (Portugal y España), la presentación de un único estreno, *Le Festin* y la ausencia del director de orquesta Ansermet, sustituido por un músico de talento Joaquín Turina, quien, según la crítica, no estaba dotado para la dirección musical<sup>143</sup>. Diaghilev era consciente de que había «ex-

<sup>139</sup> Danza tradicional catalana, recogida por Aureli Capmany (1868-1954), escritor y folclorista catalán, fundador, entre otros en el año 1891 del Orfeo Català (inspirado por la “Capilla Rusa” como ya se ha comentado) y del Esbart Dansaire en el año 1907. Aureli Capmany, padre de M<sup>a</sup> Aurèlia Capmany, fue uno de los hombres a los cuales la historia del folclore coreográfico catalán le debe más gratitud. PUIG CLARAMUNT, Alfonso. op.cit. pp. 57-58

<sup>140</sup> A pesar del error tipográfico, se está refiriendo a Aureli Capmany.

<sup>141</sup> “D’espectacles. ¿Dissolució dels “Ballets russos”?”. *La Veu de Catalunya*, edición vespertina, p. 8

<sup>142</sup> A pesar de la certeza de estas dificultades, la compañía no se llegó a disolver. Sí, es cierto que gran parte de sus miembros la abandonaron, pero el núcleo principal de la compañía continuará vivo y después de las actuaciones ya contratadas en Madrid y en Lisboa, conseguirá viajar a Gran Bretaña contratados por Oswald Stoll del Coliseum de Londres, gracias sobre todo a las gestiones diplomáticas del rey Alfonso XIII. Buckle, Richard. op.cit. p. 374-378

<sup>143</sup> No toda la responsabilidad del fracaso de la sonoridad de la orquesta es atribuible a Joaquín Turina. Al parecer, en esta tercera temporada, la orquesta había quedado muy reducida. El mismo Joaquín Turina, en una tarjeta postal dirigida a su mujer desde Barcelona, transmite la misma impresión: «*La prensa de*

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes*...

primido» las posibilidades que España le podía ofrecer pero, la circunstancia bélica obligó a que la compañía permaneciese en España hasta el 4 de agosto de 1918, fecha en la que se embarcaron con destino a la Gran Bretaña<sup>144</sup>.

Sorprende la crítica elogiosa de *La Vanguardia*<sup>145</sup> quienes por una parte saludan la llegada de los *Ballets Russes* como espectáculo que: «no cansa y que puede muy bien disputarle á la ópera la preferencia del público» mientras que por otra parte no dejan de comentar su triste aparición: un único estreno, *Le Festin*, la mermada orquesta del Liceo y la ausencia del director de orquesta Ansermet sustituido por Joaquín Turina.

El comentarista del periódico *La Publicidad*, “P”<sup>146</sup>, insiste en la pobreza de decorados en obras como *Papillons*<sup>147</sup>, de «burla» califica la actuación de la orquesta y de «engaño» lo que Diaghilev nos presenta en esta ocasión, pues «de lo que nos dio hace un año a lo de ahora, va buena distancia»

El único estreno de la temporada, *Le Festin*, anunciado como “*divertissement*”, no satisfizo ya que era poca cosa y «apenas tiene plan coreográfico», según la crónica de Fausto en *La Vanguardia*<sup>148</sup>. Se trata de tres danzas inconexas sin ningún tipo de cohesión entre ellas, al igual que no la tiene la composición musical de autoría compartida: Glinka, Tchaikovsky, Mussorgski, Glazounov y Rimsky-Korsakov. Para el comentarista de *La Publicidad*<sup>149</sup>, *Le Festin*, forma parte de la antigua escuela, pasa sin pena ni gloria.

*La Veu de Catalunya*<sup>150</sup> aún haciéndose partícipe de las deficiencias y los síntomas de decadencia que los ballets rusos presentan en escena, dice que a pesar de todo, nos hemos de alegrar de tener la oportunidad de verlos actuar.

### *El ballet clásico catalán después de los Ballets Russes*

A pesar de tener figuras destacadas en la danza folclórica española como Antonia Mercè, la Argentina (1890-1936) o Vicente Escudero (1892-1980), en el baile clásico tan sólo hubo un bailarín que supiera recoger el “testimonio” de la innovación que

---

aquí nos ha tratado muy mal. En parte tienen razón pues los elementos de orquesta son muy flojos». MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*. Madrid: Alianza Ed., 1997, p. 277

<sup>144</sup> BUCKLE, Richard. op.cit. pp.372-378

<sup>145</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). “Música y Teatros. Liceo. Bailes rusos”. *La Vanguardia*, 7 junio 1918, p. 10

<sup>146</sup> P. “De Barcelona. Liceo. Bailes rusos”. *La Publicidad*, 7 junio 1918, p. 10

<sup>147</sup> No debemos olvidar que se trata de obras ya presenciadas y por tanto, las diferencias entre las puestas en escena de ediciones anteriores y la actual eran muy fáciles de establecer.

<sup>148</sup> FAUSTO (pseudónimo de Josep Escofet i Vilamasana). “Música y Teatros. Liceo. Bailes rusos. “Le Festin””. *La Vanguardia*, 9 junio 1918, p. 15

<sup>149</sup> “De Barcelona. Liceo”. *La Publicidad*, 9 junio 1918, p. 10

<sup>150</sup> U. “Liceu. Bailes rusos”. *La Veu de Catalunya*, ed. vespertina, 10 junio 1918, p. 14

significó la presencia de los ballets rusos de Diaghilev en Cataluña. El hombre que asimiló esta lección fue Joan Magriñà (1905-1995), bailarín, coreógrafo y pedagogo y natural de Vilanova i la Geltrú (Barcelona)<sup>151</sup>.

Joan Magriñà pudo contemplar por vez primera los *Ballets Russes* de Diaghilev en el año 1924<sup>152</sup>. Tal como relata Xavier García, biógrafo del bailarín, ese acontecimiento sería lo que más le había de marcar en su futuro profesional<sup>153</sup>.

Ya en 1922, Magriñà tomó contacto con el profesor ruso de baile Teodor Wassiliev<sup>154</sup>. Paulatinamente, éste le ayudó a perfeccionar su técnica, siempre que éste último se encontraba en Barcelona. También entró en contacto con discípulos de Adrià Gual, que habían creado el *Cenacle d'Art Prometeu*. Este círculo había nacido con el afán de intentar un teatro nuevo, de espíritu vanguardista. Dentro de este grupo el año 1923 fue cuando el joven bailarín hizo sus primeras actuaciones en público. De todas maneras, el descubrimiento público de Joan Magriñà, tuvo lugar en el año 1926 con el estreno de la obra de Molière "*El burgués gentilhomme*" puesta en escena por el Teatre Íntim de Adrià Gual. Esta obra, acompañada con los comentarios musicales escritos por Richard Strauss e interpretados por la orquesta de Pau Casals, constaba de ballets en el primer y tercer acto dirigidos por Joan Llongueras. Es en esta actuación donde Joan Magriñà despertó una gran expectación, tanta, que dos días después Pau Casals promovió dos representaciones en el Palau de la Música Catalana. Fue en este marco donde Magriñà obtuvo su primer gran éxito como bailarín, siendo abrazado de puro contento por Pau Casals al finalizar el acto<sup>155</sup>. Pocos días después, el periódico *La Veu de Catalunya*<sup>156</sup> le dedicaba un poema titulado "*A un dansaire català*" firmado por Sebastià Sánchez-Juan.

En ese mismo año, en diciembre de 1926, Magriñà tuvo la oportunidad de actuar en la compañía de su maestro Wassiliev<sup>157</sup> en los ballets de la ópera *El príncipe Igor* en el Gran Teatro del Liceo. Con motivo de esta actuación, el crítico Farran i Mayoral dijo: «Entre los bailarines rusos, por la fuerza, por la agilidad y por la expresividad, el más

<sup>151</sup> Ciudad que próximamente le dedicará un museo monográfico.

<sup>152</sup> Corresponde a la cuarta temporada de actuación de los *Ballets Russes* en Barcelona.

<sup>153</sup> GARCIA, Xavier. *Joan Magriñà, dansa viva*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1983, p. 86

<sup>154</sup> Teodor Wassiliev, era el director de su propia compañía de ópera y autor a la vez de las coreografías de los ballets comprendidos dentro de las óperas que se celebraban en el Liceo. De esta presencia de compañías rusas en el Liceo, podemos deducir el gran entusiasmo mostrado por el público barcelonés ante las manifestaciones artísticas provenientes de aquel país.

<sup>155</sup> GARCIA, Xavier. op.cit. p. 88-89

<sup>156</sup> SÁNCHEZ-JUAN, Sebastià. "A un dansaire". *La Veu de Catalunya*, ed. vespertina, 23 octubre 1926, p. 9

<sup>157</sup> Hacia ya cuatro años que Wassiliev tenía a Magriñà como alumno

## El impacto de las representaciones de la compañía de *Ballets Russes*...

*ruso es él*»<sup>158</sup>. No sólo fue Farran i Mayoral quien lo elogió. En Barcelona, Sebastià Gasch, cronista de la bohemia del Paralelo y Alfons Puig, cronista de manifestaciones musicales, prestaron una atención destacada a Joan Magriñà. De hecho, fue el bailarín quien consiguió convertir al mundo de la danza a estos dos personajes relevantes del mundo cultural catalán. Frente a escépticos y detractores, Puig solía decir que Magriñà era el redentor de la danza clásica y Gasch, su más ferviente evangelista. De hecho, ambos críticos se proclamaron discípulos suyos porque a él debían todo lo que empezaban a saber sobre la danza. Prueba de esta admiración la tenemos en la dedicatoria del libro de Alfons Puig, *Ballet y Baile Español*, que dice así: «A JUAN MAGRIÑÀ, apóstol del baile en nuestro país»<sup>159</sup>.

La labor de Joan Magriñà como bailarín, coreógrafo y pedagogo ha formado a muchos discípulos en el mundo de la danza clásica pero, desgraciadamente, estos frutos no han podido propagarse por falta de una institución que pueda reunirlos. El Gran Teatro del Liceo no cuenta, aún hoy, con una compañía estable de ballet. Tampoco en pleno siglo XXI ha sido posible la creación de un Ballet Nacional de Cataluña. La empresa es costosa y parece ser que nuestras instituciones no están dispuestas a hacer el gesto económico que haga brotar este arte. Mientras, tendremos que dar razón a Josep Maria Espinàs cuando, hablando de nuestros bailarines, afirma que en Cataluña «se ha sembrado mucho pero la cosecha la recogen otros»<sup>160</sup>.

<sup>158</sup> GARCIA, Xavier, op.cit., p. 90

<sup>159</sup> PUIG CLARAMUNT, Alfonso, op.cit. (dedicatoria)

<sup>160</sup> GARCIA, Xavier, op.cit., p. 241

Programación de los Ballets Russes – Barcelona, Junio 1917 / Ficha técnica

Fecha	Espectáculos	Coreografía	Música	Decorados	Vestuario	Otros
23/6/1917	Las Sinfides	Michel Fokine	Frédéric Chopin	Alexander Benois	Alexander Benois	* Estreno
	Scherezade	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov	Léon Bakst	Léon Bakst	* Estreno
	Carnaval	Michel Fokine	Robert Schumann	Léon Bakst	Léon Bakst	* Estreno
	El príncipe Igor	Michel Fokine	Alexandre Borodine	Nikolai Roerich	Nikolai Roerich	* Estreno

24/6/1917	Las Sinfides	Michel Fokine	Frédéric Chopin	Alexander Benois	Alexander Benois	
	Les Papillons	Michel Fokine	Robert Schumann / orq. Tchèque répne	M. Doboujinski	Léon Bakst	* Estreno
	El sol de la noche	Léonide Massine	Rimsky-Korsakov	Mijaíl Lariónov	Mijaíl Lariónov	† Estreno
	Scherezade	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov	Léon Bakst	Léon Bakst	

26/6/1917	Carnaval	Michel Fokine	Robert Schumann	Léon Bakst	Léon Bakst	
	Sadko	Adolf Bolm	Rimsky-Korsakov	B. Anisfeld	Natalia Gontcharova	* Estreno
	Las mujeres de buen humor	Léonide Massine	Domenico Scarlatti / orq. Vincenzo Tomasini	Léon Bakst	Léon Bakst	Pintor: Carlo Socrate / Comedia Goldoni * Estreno
	El príncipe Igor	Michel Fokine	Borodine	Nikolai Roerich	Nikolai Roerich	* Estreno

28/6/1917	Sadko	Adolf Bolm	Rimsky-Korsakov	B. Anisfeldt	Natalia Gontcharova	
	Las Sifides	Michel Fokine	Frédéric Chopin	Alexander Benois	Alexander Benois	
	El principe Igor	Michel Fokine	Borodine	Nikolai Roerich	Nikolai Roerich	
	Cleopatra	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov / Glinka / Glazounov / Arenski / Tanejeff Mussorgski / Tchérépnine	Léon Bakst	Léon Bakst	* Estreno

29/6/1917	Las mujeres de buen humor	Léonide Massine	Domenico Scarlatti/orq. Vin- cenzo Tommasini	Léon Bakst	Léon Bakst	Pintor: Carlo Socrate / Comedia (Goldoni)
	El espectro de la rosa	Michel Fokine	Carl Maria von Weber	Léon Bakst	Léon Bakst	Ad. poema Gautier * Estreno
	El sol de la noche	Léonide Massine	Rimsky-Korsakov	Mijaíl Larionov	Mijaíl Larionov	
	Scherezade	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov	Léon Bakst	Léon Bakst	

30/6/1917	Les Papillons	Michel Fokine / Tchérépnine	Robert Schumann	M. Doboujinski	Léon Bakst	
	El espectro de la rosa	Michel Fokine	Carl Maria von Weber	Léon Bakst	Léon Bakst	Ad. poema Gautier
	Las Meninas	Léonide Massine	Gabriel Fauré	Carlo Socrate	J.M. Sert	* Estreno
	Cleopatra	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov / Glinka / Glazounov/ Arenski / Mussorgski / Tchérépnine Tanejeff	Léon Bakst	Léon Bakst	

Programación de los Ballets Russes – Barcelona, Noviembre 1917 / Ficha técnica						
Fecha	Espectáculos	Coreografía	Música	Decorados	Vestuario	Otros
5/11/1917	Las Sinfides	Michel Fokine	Frédéric Chopin	Alexander Benois	Alexander Benois	
	El pájaro de fuego	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Léon Bakst	Léon Bakst	* Estreno
	El príncipe Igor	Michel Fokine	Borodine	Nikolái Roerich	Nikolái Roerich	
7/11/1917	El pájaro de fuego	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Léon Bakst	Léon Bakst	
	Thamar	Michel Fokine	Balakirew	Léon Bakst	Léon Bakst	* Estreno
	Carnaval	Michel Fokine	Robert Schumann	Léon Bakst	Léon Bakst	
	Las Sinfides	Michel Fokine	Frédéric Chopin	Alexander Benois	Alexander Benois	
	Narciso	Michel Fokine	Tchérepine	Léon Bakst	Léon Bakst	* Estreno
	Scherzade	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov	Léon Bakst	Léon Bakst	
10/11/1917	El pájaro de fuego	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Léon Bakst	Léon Bakst	
	Parade	Léonide Massine	Eric Satie	Pablo Picasso	Pablo Picasso	Guión Jean Cocteau / * Estreno
	Cleopatra	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov / Glinka / Glazounov / Arenski / Tanejeff / Mussorgski / Tchérepine	Léon Bakst	Léon Bakst	
11/11/1917	Carnaval	Michel Fokine	Robert Schumann	Léon Bakst	Léon Bakst	
	Scherzade	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov	Léon Bakst	Léon Bakst	
	El espectro de la rosa	Michel Fokine	Carl Maria von Weber	Léon Bakst	Léon Bakst	Ad. poema Gaubier
	El príncipe Igor	Michel Fokine	Borodine	Nikolái Roerich	Nikolái Roerich	

12/11/1917	Narciso	Michel Fokine	Tchérepine	Léon Bakst	Léon Bakst	
	Petrouchka	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Alexander Benois	Alexander Benois	* Estreno
	Carnaval	Michel Fokine	Robert Schumann	Léon Bakst	Léon Bakst	

14/11/1917	Cleopatra	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov / Glinka / Glazounov / Arenski / Tanejeff / Mussorgski / Tchérepine	Léon Bakst	Léon Bakst	
	Petrouchka	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Alexander Benois	Alexander Benois	
	El espectro de la rosa	Michel Fokine	Carl Maria von Weber	Léon Bakst	Léon Bakst	Ad. poema Gautier
	El principe Igor	Michel Fokine	Borodine	Nikolái Roerich	Nikolái Roerich	
18/11/1917	Petrouchka	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Alexander Benois	Alexander Benois	
	Cleopatra	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov / Glinka / Glazounov / Arenski / Tanejeff / Mussorgski / Tchérepine	Léon Bakst	Léon Bakst	
	El principe Igor	Michel Fokine	Borodine	Nikolái Roerich	Nikolái Roerich	

Programación de los <i>Ballets Russes</i> – Barcelona, Junio 1918 / Ficha técnica						
Fecha	Espectáculos	Coreografía	Música	Decorados	Vestuario	Otros
6/6/1918	Cleopatra	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov / Glinka / Glazounov / Arenski / Tanejeff / Mussorgski / Tchérépine	Léon Bakst	Léon Bakst	
	Les Papillons	Michel Fokine / Tchéré- pine	Robert Schumann	M. Doboujinski	Léon Bakst	
	El príncipe Igor	Michel Fokine	Borodine	Nikolái Roerich	Nikolái Roerich	
	Carnaval	Michel Fokine	Robert Schumann	Léon Bakst	Léon Bakst	
8/6/1918	Le Festin	Peipa / Gorsky / Michel Fokine / F. Kchessinsky / Goltz	Glinka / Tchankovsky / Mussorgski / Glazounov / Rimsky-Korsakov	G. Korovine	Léon Bakst / Bibbine / Alexander Benois / Korovine	* Estreno
	Las Sifides	Michel Fokine	Frédéric Chopin	Alexander Benois	Alexander Benois	
	Scherzade	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov	Léon Bakst	Léon Bakst	
	El príncipe Igor	Michel Fokine	Borodine	Nikolái Roerich	Nikolái Roerich	

9/6/1918	Las Sifides	Michel Fokine	Frédéric Chopin	Alexander Benois	Alexander Benois
	Carnaval	Michel Fokine	Robert Schumann	Léon Bakst	Léon Bakst
	Cleopatra	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov / Glinka / Glazounov / Arenski / Tanejeff / Mussorgski / Tchérepnine	Léon Bakst	Léon Bakst
	Le Festin	Petipa / Gorsky / Michel Fokine / F. Kchessinsky / Goltz	Glinka / Tchaikovsky / Mussorgski / Glazounov / Rimsky-Korsakov	G. Korovine	Léon Bakst / Bilbine / Alexander Benois / Korovine

11/6/1918	Scherezade	Michel Fokine	Rimsky-Korsakov	Léon Bakst	Léon Bakst
	Petrouchka	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Alexander Benois	Alexander Benois
	Le Festin	Petipa / Gorsky / Michel Fokine / F. Kchessinsky / Goltz	Glinka / Tchaikovsky / Mussorgski / Glazounov / Rimsky-Korsakov	G. Korovine	Léon Bakst / Bilbine / Alexander Benois / Korovine
	El sol de la noche	Léonide Massine	Rimsky-Korsakov	Mijaïl Larionov	Mijaïl Larionov

14/6/1918	El pájaro de fuego	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Léon Bakst	Léon Bakst
	El espectro de la rosa	Michel Fokine	Carl Maria von Weber	Léon Bakst	Léon Bakst
	Petrouchka	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Alexander Benois	Alexander Benois
	El principe Igor	Michel Fokine	Borodine	Nikolai Roerich	Nikolai Roerich

15/6/1918	Thamar	Michel Fokine	Mili Alexeievich Balakirev	Léon Bakst	Léon Bakst
	Petrouchka	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Alexander Benois	Alexander Benois
	El pájaro de fuego	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Léon Bakst	Léon Bakst
	El sol de la noche	Léonide Massine	Rimsky-Korsakov	Mijaíl Lariónov	Mijaíl Lariónov

16/6/1918	Petrouchka	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Alexander Benois	Alexander Benois
	El pájaro de fuego	Michel Fokine	Igor Stravinsky	Léon Bakst	Léon Bakst
	Thamar	Michel Fokine	Mili Alexeievich Balakirev	Léon Bakst	Léon Bakst
	El príncipe Igor	Michel Fokine	Borodine	Nikolái Roerich	Nikolái Roerich

<b>Reperto primera temporada – Junio 1917</b>	
Primeras bailarinas	Lydia Lopokova, Lubov Tchernicheva, Alexandria Wasilievskaja, Sophie Planz, Marie Chabelska, Leocadia Klementovicz
Primeros bailarines	Vaclav Nijinsky, Leónide Massine, Alexandre Gavrílov, Stanislas Idzikovsky, Nicolas Kremnef, Nicolav Zverev, Mieczyslas Pianovsky
Maestro coreógrafo	Enrico Cechetti
Director	Sergei Grigoriev
Maestro director de orquesta	Ernest Ansermet

<b>Reperto segunda temporada – Noviembre 1917</b>	
Primeras bailarinas	Lydia Lopokova, M Alexandra Gavlulov, Lubov Tchernicheva, Sokolova, Marie Chabelska, Alexandria Wasilievskaja, Sophie Planz
Primeros bailarines	Léonide Massine, Alexandre Gavrílov, Nicolav Zverev, Mieczyslas Pianovsky
Maestro coreógrafo	Enrico Cechetti
Director	Sergei Grigoriev
Maestro director de orquesta	Ernest Ansermet

<b>Reperto tercera temporada – Junio 1918</b>	
Primeras bailarinas	Lydia Lopokova, Lubov Tchernicheva, Alexandria Wasilievskaja
Primeros bailarines	Leónide Massine, Nicolav Zverev, Stanislas Idzikovsky
Maestro coreógrafo	Enrico Cechetti
Director	Sergei Grigoriev
Maestro director de orquesta	Joaquín Turina



# ANÁLISIS DE LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE ANTONIO RUIZ SOLER A TRAVÉS DE SU FILMOGRAFÍA.

LOLA SEGARRA MUÑOZ

La naturaleza efímera de la danza es una traba a la hora de plantear cualquier tipo de trabajo científico, ya que el hecho de no poder contemplar la obra más que en el momento justo de su ejecución descarta cualquier tipo de análisis *a posteriori*. Esta circunstancia se agrava por la inexistencia de un sistema de notación eficiente, satisfactorio y de uso generalizado que, al igual que ocurre con la música, permita plasmar por escrito la esencia de la obra.

Como consecuencia, la danza se ha transmitido oralmente desde sus orígenes utilizando la vía maestro-discípulo, por lo que en la actualidad, la mayoría de las teorías e hipótesis concernientes a la historia y el desarrollo de la danza española son fruto de la suposición más que de un trabajo objetivo, sistemático y regular. Esta situación ha provocado que existan muy pocos estudios dedicados a la danza en nuestro país y prácticamente ningún análisis. Mayoritariamente se recurre a enfoques contextuales o coyunturales, no obstante, el acercamiento sigue siendo subjetivo, ya que sin la existencia de un trabajo práctico las teorías planteadas no dejan de ser hipótesis. En el caso particular de la danza española no existe ningún análisis realizado desde un punto de vista académico que recoja su evolución.

Se puede afirmar que el cine supone una revolución para el estudio de la danza, ya que permite contemplar una obra tal y como fue concebida e interpretada, es decir, nos proporciona el soporte sobre el que podemos sustentar análisis coreográficos y estilísticos que den lugar a teorías científicamente justificadas. Por lo que respecta a la danza española, nunca se han realizado análisis de este tipo ni se han tomado como fuentes las grabaciones cinematográficas. Éstas, sin embargo, no sólo nos aportan la materia sobre la cual construir un argumento históricamente sostenible, sino que pueden aportar información muy variada sobre la danza, tanto a nivel externo (difusión y demanda en diferentes épocas, temática, etc.) como interno (tipologías coreográficas y

estilísticas). Por tanto, para la realización de este trabajo se han analizado registros audiovisuales del noticiero NODO y películas de cine conservadas en la Filmoteca Española, así como grabaciones de actuaciones del Ballet Nacional de España interpretando coreografías de Antonio.

Los géneros de danza española a los que nos referiremos a lo largo de este estudio son los siguientes:

La escuela bolera, primera danza académica propiamente española, producto de la fusión de las danzas populares peninsulares con la técnica y el vocabulario de la danza académica francesa (hoy llamada ballet clásico) que introdujeron paulatinamente las compañías de ópera francesas e italianas que actuaban en nuestro país. Aunque las primeras referencias datan del siglo XVIII, su esplendor tuvo lugar en el XIX, en un período que abarcaría de 1835 a 1880, dentro del Romanticismo y el Postromanticismo balletístico europeo<sup>1</sup>.

Dentro del sentir romántico, la escuela bolera significó una moda a seguir debido a su pintoresquismo y su fuerte sabor costumbrista, siendo cultivada por artistas españoles (algunos de fama internacional como Dolores Serral, Mariano Camprubí, Francisco Font y Manuela Dubinon) y por las figuras más relevantes del ballet romántico europeo (Fanny Elssler, Maria Taglioni, Carlotta Grissi, August Bournonville, Lucile Grahn, etc.).

La escuela bolera tuvo dos ámbitos de desarrollo: el doméstico y social, y el profesional teatral entronizado en forma de breves piezas de concierto gracias a las cuales se clarificó y se codificó su enseñanza.

Por otro lado se encuentra la tradición académica francesa, hoy llamada danza clásica, de poca trascendencia en España y nunca comparable con los focos rusos, franceses e italianos. Por lo que se conoce hasta el momento, a principios del siglo XX esta disciplina se mantenía en los teatros de cierta envergadura que contaban con compañía propia en plantilla para actuar en los interludios, los bailables y los intermedios de las grandes óperas. Fuera de estas asignaciones es rara su aparición. Hay que destacar que, por el contrario, sí solía ser frecuente la afluencia a España de bailarines y compañías de ballet extranjeras, sobre todo en los años de la Primera Guerra Mundial. El ejemplo más conocido y estudiado es la llegada de los *Ballets Russes* de Diaghilev a España y su repercusión, aunque bien se puede afirmar que en el campo del ballet, España se mantendrá durante unos años totalmente ajena a la renovación que se comenzaba a vivir fuera de sus fronteras.

<sup>1</sup> Véanse las actas del Encuentro Internacional: *La Escuela bolera*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1992.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

Los bailes folclóricos aparecen en espectáculos de diversa índole, fundamentalmente de variedades, y ejecutados en su mayoría por cupletistas. Es curioso señalar que, aunque el concepto de folclore español englobe *a priori* bailes de cualquier punto de la geografía española (muñeiras, sardanas, chotis, seguidilla, jotas, isas, etc.) en esta época se va a extender paulatinamente la idea de que los bailes de la tradición andaluza representan mejor el espíritu español y son, por tanto, el mejor reflejo de un producto "netamente español".

Mención aparte merece el flamenco, hasta ahora rudimentario, cuyos límites suelen diluirse a menudo con los del folclore andaluz. Será en las dos primeras décadas del XX cuando comience a ser llevado con mayor frecuencia a escena, y por tanto cuando se concrete y se difunda con notoriedad.

Finalmente, el caso más difícil, un pastiche estilístico en el que se encuentra toda la sustancia de lo que es hoy en día la danza española estilizada. Un estilo inmerso en un proceso de gestación que tiene a sus protagonistas activos justamente en la primera mitad del XX. Una mezcla de folclore, escuela bolera, flamenco y -debido a la formación de algunos de sus creadores- de un estilo cercano a la danza clásica y contemporánea. La primera que comenzó a experimentar en este ámbito fue Antonia Mercé, seguida por Encarnación López y Pastora Imperio, aunque habrá que esperar a la siguiente generación de bailarines, liderados por Antonio, Mariemma y Pilar López, para que este género cobre forma, se consolide y se consagre como tal.

Antonio Ruiz Soler nació el 4 de noviembre de 1921 en Sevilla. Su formación académica fue muy breve, tomando clases de flamenco con el Maestro Realito y con Frasquillo, con Ángel Pericet de bolera, con Manolo Otero de folclore andaluz. A los siete años de edad formó pareja con Rosario y a los ocho comenzó a actuar en fiestas privadas y en el mundo de las variedades. A los pocos años viajaron a Barcelona donde, además de actuar, ampliaron su repertorio con la ayuda del maestro Vicente Reyes, quien les animó a realizar sus primeras incursiones en las "coreografías clásicas"<sup>2</sup>: *Bolero* de Ravel, *Danza V* de Granados, y pasajes de las zarzuelas *La leyenda del beso* de Soutullo y Vert, y de *Los claveles* de Serrano.

Estando en Barcelona estalló la Guerra Civil y Antonio y Rosario consiguieron pasar a Francia y de allí a Argentina, donde siguieron trabajando en el campo de las variedades, compartiendo escenario con artistas de la talla de Raquel Meller o Carmen Amaya. Su ascenso fue muy rápido, y en un breve espacio de tiempo, en diciembre de 1937, la pareja ya estaba en condiciones de hacer su propia *tournee* por escenarios

<sup>2</sup> No se sabe exactamente a qué se quiere referir Rosario con este término, pero casi con total seguridad debe hacer alusión a sus primeras coreografías dentro del campo de la danza española estilizada. Véase SALAMA BENARROCH, Rafael: *Rosario, aquella danza española*. Manigua S.L. Granada, 1997.

argentinos y de Santiago de Chile<sup>3</sup>. Al concluir estas fructíferas temporadas estuvieron en condiciones de ofrecer un concierto de danza, es decir, un espectáculo formado íntegramente por sus bailes en el Teatro Ateneo de Buenos Aires. Su *Recital de Danzas Españolas*, cosechó un éxito sin precedentes gracias al cual pudieron realizar una gran *tournee* que les llevó de gira por Sudamérica. La acogida en estas ciudades fue tan espectacular, fue tal la demanda del público, que en todas las etapas se vieron obligados a prolongar la estancia más tiempo del que recogía el contrato inicial, en ocasiones durante meses.

La escasa formación que recibieron Antonio y Rosario favoreció su libertad de expresión, ya que no fueron marcados con el estigma de la censura academicista tradicional. Como consecuencia, Antonio transformaba en movimiento todo aquello que la música le inspiraba, por ello sus coreografías parafraseaban la música y sus recursos coreográficos eran tan abundantes y tan novedosos. Su expresión hacía posible la existencia de una complicidad especial con el público, y por tanto, un control de sus reacciones. Este es, sin duda alguna, uno de los secretos de su éxito, el motivo por el cual conseguía poner en pie los teatros y recibir ovaciones tan prolongadas.

Las noticias de su éxito se difundieron con rapidez y pronto fueron reclamados desde La Habana para bailar en el Teatro Nacional y desde México para actuar en El Patio de Vicente Miranda, donde se relacionaron con grandes artistas de Hollywood y personalidades del espectáculo. La boda de Rosario, su avanzado estado de embarazo y finalmente su parto obligaron a Antonio a permanecer más tiempo del esperado en México, tiempo que aprovechó para impartir clases de danza y aprender inglés, un idioma que consideraba necesario para cumplir su sueño: triunfar en Estados Unidos.

Cuando estuvieron a punto para renovar sus actuaciones el empresario Marcel Ventura los llevó a Río de Janeiro. Los tres meses iniciales de contrato se convirtieron en nueve, con la suerte añadida de que Arturo Toscanini los vio bailar y los lanzó a la prensa internacional como "*el alma de España*".

Posteriormente Ventura les consiguió otro contrato en el Sert Room del Hotel Waldorf Astoria de Nueva York, con una orquesta dirigida por Eddy Duchin. En esta oca-

---

<sup>3</sup> Diario *La República*, 19-X-1937: "Ante un público numeroso y entusiasta se realizó en el Teatro Maravillas la función en honor y despedida de la excelente pareja de bailarines españoles *Los Chavalillos Sevillanos*, que terminaron su actuación en esa sala después de ocho meses continuos en cuyo trascurso cosecharon ovaciones calurosas y lograron prestigiarse en tal forma que se constituyeron en el número central del espectáculo. Con el programa habitual, los chavalillos hicieron su presentación provocando sostenidos aplausos en la sala, cada vez que aparecían en el tablado. (...) Y como broche de oro, la extraordinaria pareja se presentó en escena para ofrecer los mejores bailes de su repertorio. El gran temperamento de *Toño* y *Charito* se puso una vez más en evidencia mostrándose magnífico en la multiplicidad de matices y de ritmos que caracterizan sus danzas, con el fuego de la juventud y la sensual cadencia de los fraseos como *leit-motiv* de sus admirables versiones, trasunto del más auténtico españolismo".

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

sión se presentaron con un nuevo nombre artístico, *Rosario y Antonio* y un programa que incluía, además de diversas danzas regionales españolas, otras que aprendieron en Latinoamérica, nuevas escenificaciones de Falla, Turina y Albéniz, y un repertorio flamenco con números muy aplaudidos como la zambra *Los Canasteros de Triana*. El espectáculo tuvo un éxito permanente, tanto fue así que actuaron durante tres meses ininterrumpidamente, llamando la atención de los buscadores de talentos hollywoodienses que los contrataron para bailar en la que sería su primera película, *Ziegfeld Girl* de la Metro Goldwyn Mayer.

Esta película es muy importante porque contiene la primera referencia visual que se conserva de Antonio y Rosario bailando. Pertenece al año 1941 y fue dirigida por Robert Z. Leonard, escrita por William Anthony McGuire y Marguerite Roberts. Compartieron cartel Judy Garland, Hedy Lamarr, James Stewart, Lana Turner, Tony Martín y Jackie Cooper, quienes según Antonio “le brindaron su amistad”.

Aunque su intervención iba a ser corta les tuvieron ensayando veintiún días, los cuales aprovecharon para preparar nuevos bailes para la siguiente temporada, ya que los números que iban a interpretar ya los llevaban en su repertorio y no necesitaban ensayarlos más.<sup>4</sup>

La película pertenece obviamente al género musical. En ella se insertan frecuentemente números pertenecientes al espectáculo del *Ziegfeld Theatre*, ya que se narra la historia de algunas de sus estrellas. Es precisamente dentro del número *Minnie from Trinidad* donde se inserta el baile de Rosario y Antonio.

La configuración inicial del baile es la de una zambra con una introducción y una melodía recurrente que hace las veces de estribillo y que utilizan como salida, presentación y comienzo del baile.

En la introducción la pareja sale a escena andando, con Rosario cogida por la cintura por Antonio. A continuación se separan dibujando dos semicírculos enfrentados durante los cuales Antonio se despoja del sombrero cordobés que lleva puesto. Este elemento lo utilizará en muchas de sus coreografías, unas veces más bailado, incluyendo pasos y braceos con él en la mano, mientras que otras se lo quitará literalmente sin más.

El pasaje introductorio que abre la zambra acaba con un remate -indicado por la propia melodía- cuyo sonido Antonio traduce literalmente en movimiento corporal. Es una cadencia muy rítmica y conclusiva que induce a zapatear porque con ello puede

<sup>4</sup> Antonio concedió una serie de entrevistas a la revista *Hola* para que publicaran sus memorias por capítulos. En el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM se puede consultar la copia del original que conservaba Antonio entre sus documentos personales. En el segundo capítulo de las memorias Antonio dice: “nuestra labor se limitó a interpretar *Los canasteros de Triana* y unos breves números de nuestro repertorio”.

conseguirse fácilmente la reproducción coreográfica de estos dos aspectos musicales. A pesar de ello Antonio remata este zapateado con una vuelta quebrada que subraya doblemente el sentido conclusivo de la melodía, ya que el movimiento que genera este giro es difícil de encadenar con otros pasos.

En toda la obra se produce una adaptación total de la frase coreográfica a la musical, se respetan los *ff* y los *pp* en los zapateados, así como el *ritardando* al final de la primera parte. Las frases melódicas, al igual que en las canciones, están muy definidas y Antonio las coreografía siguiéndolas al pie de la letra, rematándolas siempre con el juego de zapateado y la vuelta quebrada como elemento recurrente. En el primer conjunto de frases ejecutan un zapateado con una mecánica sencilla (basada en la figuración: planta metatarsiana-tacón-tacón contrario), pero realizada a gran velocidad, lo cual complica bastante su ejecución. Otro recurso frecuente es el marcaje, bien en el sitio o combinándolo con pasos para avanzar, ambas formas típicas del baile por *alegrías*.

Posteriormente hay un pasaje que actúa a modo de puente y desemboca en un fragmento musical que pertenece a una obra distinta. Son unas bulerías que se añaden para justificar la ejecución de un zapateado virtuoso que aporte más valor técnico a la actuación de Antonio y Rosario. Este zapateado busca de nuevo la literalidad de la música por lo que se han añadido las palmas para conseguir salvar la variedad de timbres que propone la melodía. Hay un pasaje concreto en el que la orquesta viene de realizar un ritmo frenético e imita el rasgueo de una guitarra con unos saltos hacia el agudo, lo que se traduce coreográficamente en un zapateado rapidísimo y un salto lateral cruzando las piernas, algo totalmente innovador y probablemente poco o nada repetido por otros bailarines debido a la especificidad del gesto.

Con la *bulería* comienzan a hacer solos, cumpliendo una doble función: por un lado sirven de exhibición personal y por otro permiten que el que no zapatea descansa mientras jalea al compañero. En el zapateado de Antonio destacan su rapidez y su nitidez, pero lo más sorprendente y complicado de su ejecución es la regularidad con la que zapatea, incluso al matizar, es decir, puede cambiar rápidamente la intensidad del golpe sin perder el ritmo. Es muy probable la influencia de Carmen Amaya en estos frenéticos zapateados.

Finalmente introducen un fragmento perteneciente a una tercera obra que posee una melodía completamente distinta y un ritmo mucho más acelerado que hace aumentar progresivamente la tensión hasta el final. En esta parte vuelven las figuraciones en pareja, retomando algunos pasos de la primera parte pero a una velocidad superior, con un remate formado por una serie de ocho vueltas de pecho espectaculares y una salida rápida y convencional para dejar el libre escenario. Llama la atención la ejecución de las vueltas de pecho por el quiebro con el que giran. Éste es muy marcado antes de

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

iniciar la vuelta, casi de 90 grados en algunas ocasiones, y lo sorprendente es que esta inclinación la mantienen durante todo el giro hasta llegar a la posición final. La dificultad de realización de la vuelta de pecho va aumentando conforme se va quebrando, por ello, esta ejecución tiene mucho valor al estar realizada a una gran velocidad. Puede que haya también cierta influencia de Carmen Amaya en estos giros, ya que la artista quebraba mucho a la vez que dibujaba formas muy redondeadas y recortadas con los brazos, tal y como las realizaban Antonio y Rosario en *Los canasteros*.

Por otra parte, Rosario ejecuta las vueltas de pecho a la manera tradicional. Para realizar una vuelta de pecho es necesario cruzar un pie por delante de otro. Los hombres lo cruzaban normalmente pero las mujeres lo hacían con un golpe de falda, es decir, subían la rodilla enérgicamente para provocar el movimiento de la falda y de los volantes, y al bajar cruzaban la pierna. Este pequeño elemento que a simple vista puede parecer poco relevante provocaba que la vuelta de pecho se hiciera con una velocidad y un tempo totalmente distinto, ya que cuando simplemente se cruza hay más tiempo para girar y la vuelta sale más ligada, mientras que si hay que darle a la falda manteniendo la postura de preparación de la vuelta se pierde un tiempo que hay que ganar haciendo el giro de un golpe para poder acabar a la vez que el hombre y con la música. Ello requiere una técnica más avanzada, porque girar rápido es muy complicado. Por tanto mientras que la vuelta de pecho del hombre se realiza en un solo tiempo, la de la mujer necesita dos acentos<sup>5</sup>. Este caso tiene una excepción cuando aparecen varias vueltas de pecho de mujer seguidas, como en la serie final de los *Canasteros de Triana*. En esta ocasión se realizan cruzando las piernas normalmente para no perder la inercia del giro.

Este número de Rosario y Antonio sirve perfectamente como ejemplo de lo que pudo ser su primera etapa, un tipo de danza estrechamente ligada a las variedades. Buscaban una estética muy gitana, como se puede comprobar en el vestuario: ella lucía el típico vestido de volantes hasta la cadera con mangas de lechuga; él amplios pantalones negros ajustados por la cintura donde lleva anudada una camisa de las de manga ancha. La coreografía es muy intuitiva, todavía utiliza recursos coreográficos muy simples con pasos muy típicos pero combinados de manera extraordinaria para sacarles el máximo partido. Todo estaba calculado al milímetro.

---

<sup>5</sup> La ejecución de este tipo de giro ha degenerado en las generaciones posteriores. Este hecho probablemente se deba a un mal uso de la técnica del ballet clásico —contraria a la ruptura de la línea de la espalda— que ha eliminado el quiebro. Mariemma denunció este hecho: “hacían, no todos, unas vueltas de pecho rarísimas, en las que únicamente flexionaban las rodillas y simulaban con los brazos esa vuelta de pecho” Gracias a la labor educativa desarrollada por Mariemma se ha recuperado el quiebro, aunque no la vuelta en dos tiempos originada por el golpeo de la falda. Véase MARIEMMA: *Mis caminos a través de la danza*. SGAE, Madrid, 1990.

En lo referente a la interpretación existe un predominio absoluto del estilo flamenco.

En primer lugar, la expresividad es muy libre, como en todos los bailes andaluces, y hay mucho ímpetu juvenil. Es una locura a favor del movimiento rápido, ágil y virtuoso. Fruto de ello es que la gesticulación en los desplantes y en las acentuaciones musicales sea muy exagerada, lo que también podría responder al efectismo derivado de sus ansias de triunfo -no olvidemos que ésta era su primera gran oportunidad y querían demostrar su potencial- o simplemente fuera sobreactuación debida a su falta de experiencia ante las cámaras.

En segundo lugar, no poseen una técnica fuerte de base, ni clásica, ni bolera, y como consecuencia se producen algunos fallos técnicos propios del estilo folclórico: los hombros se suben frecuentemente (generalmente en los momentos de dificultad, en los braceos y en los giros), rompiendo la línea del cuello, de la clavícula y de la espalda; los brazos, al no estar acostumbrados a ser sujetados en posiciones fijas como ocurre en el ballet clásico, se descolocan, sobre todo al girar, donde se encogen, se dejan caer sobre la cabeza y, frecuentemente, se cruzan al espacio del brazo contrario. Cuando Antonio intenta colocar las manos para realizar algún braceo las pone muy crispadas, con los dedos muy separados, sobre todo el índice, y las muñecas están dispuestas de tal forma que rompen la línea de las manos con el brazo. Las manos tendrían que estar más relajadas, y los dedos y las muñecas deberían seguir la línea del brazo para dar la sensación de que todo es una línea y por tanto parezca más largo.

En tercer lugar, los desplazamientos también se hacen siguiendo las pautas flamencas. Son muy asentados, con utilización constante de figuraciones semejantes al *plié* para dar impresión de deslizamiento uniforme.

En conclusión, es un baile en el que todavía explotan los recursos de las variedades, con figuraciones muy sencillas y estructuras muy simples, pero muestra una sensibilidad extrema a la hora de conjugarlos con la música. Hay un virtuosismo inaudito tanto en vueltas como en zapateados que tiene su origen en la velocidad y en el nervio con que son ejecutados.

Esta satisfactoria experiencia en los estudios de la Metro les facilitó la intervención en otra película que se estaba rodando al mismo tiempo llamada *Sing Another Chorus*, también del año 1941. Dirigida por Charles Lamont, escrita por Marion Orth y Sam Robins e interpretada por: Johnny Downs, Jane Frazee, Mischa Auer, George Barbier, Iris Adrian, Sunnie O'Dea, Joe Brown Jr., Walter Catlett, Charles Lane, Peter y Ronalds Peters.

Por desgracia esta película no se conserva en los fondos de la Filmoteca española y no ha podido ser analizada para la ocasión, pero se intuye que el estilo de danza em-

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

pleado por Rosario y Antonio sería el mismo de *Los canasteros de Triana*, ya que pertenecían al mismo repertorio.

A su regreso a Nueva York y al Waldorf su cotización había aumentado, pasando a actuar a la sala Starlight Roof, con la orquesta dirigida por Xavier Cugat.

Pronto fueron nuevamente requeridos para bailar en dos películas más, *Panamericana* y *Hollywood Canteen*, de 1944, dirigida y escrita por Delmer Daves y protagonizada junto a The Andrews Sisters, Jack Benny, Joe E. Brown, Eddie Cantor, Kitty Carlisle, Jack Carson, Dane Clark, Joan Crawford, Helmut Dantine, Bette Davis, Faye Emerson, Victor Francen, John Garfield, etc. Esta etapa la aprovecharon también para actuar en el *Ciro's Night Club*, lugar de recreo de las estrellas cinematográficas y donde Antonio conoció a Ava Gardner, Greer Garson, Lupe Vélez, Robert Taylor, Gilbert Roland y a algunas personas de relevancia social que pasaron a formar parte de su círculo de amigos. Éstas películas no han podido ser visionadas en la Filmoteca Española.

De aquí en adelante su caché y su prestigio subió como la espuma y comenzaron a actuar en otros escenarios, como el Habana-Madrid, el Roxy Theater y el Winter Garden de Broadway, o el Concert Hall de Filadelfia, con cuya Orquesta Filarmónica bailaron una selección de *El Amor Brujo* de Falla. El Marques de Cuevas, esposo de Margaret Rockefeller, comenzó a invitarlos a sus famosas fiestas. Fue allí donde realmente se abrieron las puertas de la élite social de Nueva York.

En los recitales de danza de Rosario y Antonio siempre aparecían bailando en pareja o individualmente pero el empresario Marcel Ventura, sabiendo al público acostumbrado al modelo de compañía clásica, les sugirió que adoptaran ese patrón para dar mayor espectacularidad a sus números con la presencia de más bailarines en el escenario. La mejoría sería plástica y también coreográfica, ya que esta nueva formación permitía incorporar nuevos recursos escénicos. Para ello crearon una compañía a su medida formada por seis bailarinas, cuatro bailarines, dos guitarristas, un cantaor y dos pianistas, tras lo cual emprendieron el arriesgado camino de convertirse en empresa propia alquilando el Carnegie Hall en el año 1944.

El siguiente y definitivo paso fue un contrato de la Columbia Concert Artists para cubrir una gira "de costa a costa" por los Estados Unidos que materializaron en los dos años siguientes, a la que siguió otra por Centroamérica a finales de 1946.

A pesar del éxito Antonio no podía evitar pensar en un posible regreso a España. Anhelaba su país, pero le preocupaba el modo en el que sería recibido. Cuando Antonio tuvo noticias de que Pilar López y sus bailaoras, con los cuales había convivido en Nueva York, habían debutado en Madrid consiguiendo un éxito clamoroso, todas sus

dudas se disiparon. Pensaba: "si ellos han tenido tanto éxito es porque no hay relevantes bailarines en España"<sup>6</sup>.

Fue el empresario Mezutti quien les contrató para actuar en España. Su presentación en Madrid fue el 27 de enero de 1949 en el Teatro Fontalba, bajo el título "Rosario y Antonio, *Los chavalillos sevillanos*, aristócratas de la danza y triunfadores en América". El lleno fue absoluto y el éxito no tuvo precedentes en España, tal y como deja entrever la crítica que apareció al día siguiente en el periódico *La Tarde*: "Ha explotado la bomba artística de la temporada en Madrid. Jamás se ha visto bailar de esta forma en toda la historia de la danza española".

Tras un triunfal debut español, realizó una gira por capitales españolas como Barcelona, San Sebastián, Valencia y Sevilla. A su vuelta le ofrecieron rodar la película *El rey de Sierra Morena*, que grabó en ese mismo año de 1949.

En este momento, la cultura de masas española comenzaba a invadir la sociedad, muy atrasada en este sentido frente a otras. La radio y sus protagonistas se encontraban en un primer plano, ya que la televisión no comenzó a ser un referente hasta finales de los años cincuenta. La situación del cine español está bien sintetizada en las palabras de Carlos F. Heredero:

"El consumo filmico se extiende y las pantallas viven un acelerado proceso de expansión. La producción española consigue aglutinar a un público que sigue con fidelidad a las estrellas más conocidas y que sostiene el éxito de algunos títulos emblemáticos. A su vez, el bajo coste de las entradas, la escasa penetración de la televisión, la carencia de alternativas para el ocio popular y el refugio imaginario frente a las carencias de la vida cotidiana que ofrece el cine americano, son otros tantos factores que explican el crecimiento espectacular del parque de salas, cuyo incremento entre 1950 y 1961 es del 90%"<sup>7</sup>.

El cine industrial vivió un auge inusitado de las coproducciones con otros países, de forma que, según Heredero, en el año 1957 ocupaban el 34,2% de la producción total. Dentro de éste, el cine musical fue, sin duda, el género preferido por la gran masa. Dentro de él se deben incluir todas aquellas películas que giran en torno a la canción o al baile. El musical estadounidense tuvo gran influencia en este aspecto, destacando las producciones de Fred Aster y especialmente las de Gene Kelly.

Según Heredero, en España "la zarzuela, la opereta, la revista, la canción andaluza y folclórica, el cante flamenco, el cuplé o la música pop se imbrican con los moldes del melodrama sentimental, el folletín lacrimógeno, el costumbrismo, la picaresca, la

<sup>6</sup> Véase cap. 3 de las memorias. Op. Cit.

<sup>7</sup> Véase. HEREDERO, Carlos F: "Cine español en los años 50. La vida bajo el silencio". *El cine español en los años 50. 50 años de la Fílmoteca Española*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid, 2003.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

*comedia e incluso el drama de raíces decimonónicas. Un territorio amplio y variopinto en el que las aportaciones más significativas surgirán pegadas al ámbito del andalucismo folclórico, médula central en el desarrollo musical del cine español y depositario de los favores populares*<sup>8</sup>.

En la película *El rey de Sierra Morena* Antonio interpretaba el papel principal, la figura de José María *El Tempranillo* y tenía como compañera de reparto a Rosario. Fue filmada en el año 1949 por Adolfo Aznar, quien escribió el guión junto a Santiago Aguilar. Esta película se conserva en mal estado en los fondos de la Filmoteca Española y por ese motivo se ha denegado su visionado, de modo que las únicas imágenes que han podido ser analizadas son las de un noticiario NODO que reseña la filmación<sup>9</sup>.

En el fragmento de danza que recoge el noticiario aparecen Antonio, Rosario y un pequeño cuerpo de ballet compuesto únicamente por mujeres. Da la impresión de que están bailando en una fiesta dentro de una taberna o una casa. La música parece responder a un ritmo ternario, pero no se puede saber con exactitud porque la película no ha conservado el sonido.

La secuencia comienza con la pareja central (Rosario y Antonio) rodeada por varias bailarinas dispuestas en dos círculos. Mientras Antonio y Rosario dan una serie de vueltas de pecho, las bailarinas hacen un paso muy parecido a los careos finales de la cuarta sevillana realizada en círculo. Éstas hacen un braceo muy primitivo dentro de lo que es la danza española estilizada: suben los brazos por la primera posición con las castañuelas hacia fuera –signo de poca técnica y de poca base clásica- y los bajan por segunda para volver a subirlos por primera posición. Más bien entroncaría con la permisividad típica del folclore andaluz: codos arriba y manos giradas hacia fuera mostrando las castañuelas.

Seguidamente realizan un paso semejante al segundo de la primera sevillana, pero en lugar de rematarlo con una pasada lo hacen con otra vuelta de pecho. Este mismo paso también aparece realizado con un desplante en cada lateral, en el que intervienen fundamentalmente la cabeza y el gesto.

Posteriormente Antonio realiza un paso básico de las jotas castellanas pero levemente a flamencado: chaflán hacia un lado, vuelta de espaldas con la rodilla en *passé en dedans* y tres pasos hacia el lado contrario.

La coreografía utilizada por Antonio para esta ocasión es marcadamente folclórica, la utilización continuada de pasos populares tomados de las jotas y las sevillanas así lo demuestra. Este estilo no será el más representativo de Antonio, ya que, aunque suele recurrir frecuentemente al folclore para ampliar el lenguaje coreográfico de sus bailes,

<sup>8</sup> Véase. HEREDERO. Op. Cit.

<sup>9</sup> Referencia 354A

no lo hace tan densamente en una sola pieza. El folclorismo podría deberse a una ambientación sugerida por el guión o bien a un gusto coreográfico de Antonio. Para discernir esta cuestión sería imprescindible poder visionar la danza completa, y por supuesto la película, porque de esta manera el baile está descontextualizado y no se pueden sacar conclusiones definitivas.

Lo que sí se aprecia con claridad es una mejoría técnica fruto de su iniciación en la técnica clásica. Aunque el cuerpo de Antonio estaba ya plenamente desarrollado, el trabajo correcto de esta disciplina le proporcionó mejoras físicas y coreográficas destacables. En primer lugar, la estampa del bailarín cambió radicalmente al alargarsele las líneas el cuerpo. Éste se hizo más esbelto, más elegante, manteniendo siempre una colocación correcta: la espalda recta sin hundir los riñones, los hombros abajo y las clavículas en línea recta, la pelvis alineada con la columna vertebral, es decir, ligeramente adelantada, etc. El entrenamiento diario con el ballet clásico acaba aumentando la agilidad del bailarín y su virtuosismo: el trabajo de equilibrios le va a permitir alargar los *cambrés* y aumentar las vueltas en el giro; el trabajo de la elasticidad le permitirá hacer los destacados más elevados, los braceos más elegantes y las posturas más abiertas con el uso del *en dehors*; el trabajo de la batería le permitirá hacer series más largas de saltos en sus bailes, la posibilidad de que estos sean más batidos y a la vez más elevados; etc.

Tras una amplia gira por los EEUU y Europa, Rosario y Antonio regresaron a España, donde les propusieron bailar en la película *Niebla y sol* de José María Forqué. Fue rodada en el año 1951, con guión de José María Forqué y Pedro Lazaga.

A partir de esta película de Antonio se verán cada vez con mayor protagonismo las influencias de los musicales de Broadway y de Hollywood. Nueva York fue un hervidero de danza contemporánea, con dos ámbitos de desarrollo diferenciados: el estrictamente teatral, y el de los musicales. Antonio trabajó en Hollywood y en Broadway, donde pudo observar cómo la técnica clásica y contemporánea era utilizada por muchos artistas como base para engrandecer otras disciplinas, sobre todo el claqué.

La influencia más directa de este mundo americano se aprecia a través de la figura de Gene Kelly<sup>10</sup>, y concretamente, a través de los siguientes aspectos:

En primer lugar, la tipología del baile. Todos los números, incluidos los de Gene Kelly y los de buena parte de las comedias musicales de los cincuenta, poseen unas características comunes: ingenuidad, humor, sencillez y virtuosismo, a lo que podríamos añadir cierto punto de humor castizo español y de majismo en las películas de

<sup>10</sup> Según el testimonio dado en entrevista personal por Paco Romero -antiguo primer bailarín de la Compañía de Antonio y del Ballet Nacional Español bajo la dirección de Antonio- y en la concedida por Javier Bagá -bailarín del Ballet Nacional Español y miembro de producción del Ballet Nacional de España en la actualidad- reconocido ante ellos por el mismo Antonio.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

Antonio. Frecuentemente los bailes solían resumir la película, como en el caso de la coreografía final de *La nueva Cenicienta*<sup>11</sup>, o bien mezclaban los elementos fundamentales que aparecían en ella con un final imaginario que no coincidía con el del film, como ocurre en el número central de *Todo es posible en Granada*.

En segundo lugar, la escenografía y los decorados. Antonio, imitando los musicales americanos introdujo elementos escenográficos con el fin de enriquecer la coreografía<sup>12</sup>. Por ejemplo rampas y puentes, en el caso de *Niebla y sol*, o ramas y escaleras en el caso de *Todo es posible en Granada*. Algunos elementos arquitectónicos se construyen a tamaño real, salen del plano para integrarse en las tres dimensiones y en la coreografía, como ocurre en el caso del ballet *El hombre y la estrella* de la película *Niebla y Sol* con los soportales de columnatas. Los números solían estar integrados por diversas escenas, cada una con su propia escenografía y con un estilo de danza concreto asociado a ella. El cambio de decorado podía ser real en el espacio o podía venir inducido por circunstancias ilusorias, como lanzarse dentro de un periódico americano que anuncia vuelos directos a España. En este sentido, la coreografía *El hombre y la estrella* tiene tres escenarios distintos, un bosque a la luz de la luna, la plaza de un pueblo y una carretera que se pierde en el horizonte. En el caso de la película *Todo es posible en Granada* Antonio baila en la plaza de un pueblo, en una cueva con tesoros, en la boca de un metro, en un parque de Nueva York y en un mini avión.

En tercer lugar, los movimientos escénicos. Hay cierta similitud entre Gene Kelly y Antonio a la hora de crearlos. Ambos introducen diferentes planos de bailarines, unos integrados en la acción, otros que entran y salen durante una misma escena, y otros no se mueven porque su función es figurativa, es decir, son una parte más del decorado. Este elemento estará presente en todas las películas, excepto en *Duende y Misterio del Flamenco* y en *Noches Andaluzas*. También es frecuente que usen como figurantes a los niños, como en el caso de Antonio en la película *Luna de Miel*, concretamente en su *Zapateado* de Sarasate, o en el famoso número de *Un americano en París* de Kelly. Otro elemento escénico que aparece en las películas de los dos bailarines es el manteo del protagonista, pero esto quizás no sea influencia de Kelly, ya que es un elemento muy típico de la cultura española, sobre todo de las escenas goyescas de la escuela bolera. También es frecuente que ambos artistas realicen un elemento que los integre con este decorado o con los figurantes, generalmente suele ser un saludo en el que se quitan la gorra o el sombrero que le cubra la cabeza. En el caso de Kelly este elemento se puede observar en las películas de *Cantando bajo la lluvia* y en *Un americano en*

<sup>11</sup> Esta película junto con la de *Todo es posible en Granada* serán analizadas posteriormente.

<sup>12</sup> Como referente directo se puede citar la película de *Un americano en París*.

Paris, mientras que en el caso de Antonio aparece en *Luna de Miel*, concretamente en su *Zapateado*.

En cuarto lugar, los elementos coreográficos. La influencia más importante tiene como resultado la creación de la *vuelta de avión* a partir de un tipo de vueltas de Kelly<sup>13</sup>. La vuelta de avión es muy parecida a la vuelta de pecho en cuanto a brazos y a quiebro se refiere (los brazos parten de la preparación en cuarta, suben a girar hasta la quinta posición y bajan nuevamente a la cuarta contraria), pero la realización de la vuelta es totalmente distinta. La vuelta de pecho se realiza sobre dos pies, mientras que la vuelta de avión se realiza únicamente sobre uno ya que el otro sube hasta colocarse en *passé*. Kelly realizaba este tipo de giro sin tanto quiebro y con los brazos estirados a la segunda, de modo que al realizarlas en diagonal varias veces seguidas (cosa que suele hacer en casi todos sus musicales: *Un día en Nueva York*, *Un Americano en París*, *Cantando bajo la lluvia*, etc.) parecen las aspas de un molino. También introducirá la diagonal de *deboulés de avión*, que se realiza añadiendo los brazos de las vueltas de avión a los *deboulés* clásicos.

Por otra parte, los movimientos escénicos que realiza la pareja solista en el paso a dos también son muy semejantes a las coreografías de Kelly, como por ejemplo los cruces de espaldas, el intercambio continuo de posiciones, el balanceo cruzado de ambos hacia los laterales, el juego direccional hacia fuera y hacia la pareja, la forma de andar hombro con hombro, el modo de hacer girar sobre sí misma a su compañera mientras ésta mantiene una posición desde el suelo, etc. Además de dos figuraciones que aparecen en Kelly pero que deben tener su origen en los ballets clásicos de repertorio, como los levantamientos de la pareja en *arabesque* o *attitude*. Estos juegos de pareja pueden verse en el paso a dos de *El Amor Brujo*, de la película *Luna de Miel*, o bien en los números principales de *Todo es posible en Granada*.

También puede adivinarse cierta influencia en determinada forma de acabar los movimientos que provienen de una diagonal y que terminan mirando hacia el lado opuesto de donde se desarrolla la acción. Esta parada la realizan flexionando las piernas en un leve *plié* que sirve de amortiguación del movimiento, y con una postura equivalente de los brazos, es decir, doblados por los codos y sujetos cerca de los costados.

Por último, dentro de este apartado hay que destacar que el recurso del diálogo entre intérpretes frecuentemente utilizado en los musicales americanos para los números de claqué, Antonio lo traduce en un diálogo de castañuelas. Aparece en *Niebla y sol*, en el

<sup>13</sup> Datos extraídos de las entrevistas con Paco Romero y Javier Bagá. Ambos afirman que el mismo Antonio reconoció esta influencia.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

número principal de *Todo es posible en Granada*, y en la película *La Nueva Cenicienta*.

En quinto lugar, el claqué. La forma que posee el claqué de jugar rítmicamente con la melodía tiene una relación directa con las innovaciones de Antonio en el campo del zapateado. Éstas fueron puestas en práctica en su famoso *Zapateado* de Sarasate que al estar incluido en la película *Luna de Miel* será analizado posteriormente<sup>14</sup>.

Volviendo a la película *Niebla y Sol* Antonio interviene con dos coreografías y un pequeño diálogo con el protagonista masculino interpretándose a si mismo. La primera coreografía es un número flamenco y la segunda el ballet *El hombre y la estrella*, coreografiado para la ocasión.

El primer número es una seguriya interpretada por Rosario y Antonio que bien podría pertenecer a su repertorio habitual. Su inserción en la acción queda justificada al asistir los protagonistas a un espectáculo de Antonio y Rosario.

Hay que destacar su inicio, en el que realizan un diálogo rítmico a través de las castañuelas en el caso de ella y de los pitos, las plantas y el zapateado en el de él. Es un baile profundamente rítmico donde la melodía prácticamente no importa, por lo que la coreografía de Antonio parafrasea y se recrea con el ritmo estructural del palo. Prácticamente no realizan pasos de baile, a excepción de careos y pasadas, son casi todo marcajes combinados de numerosas formas posibles, aplicándole distintos braceos y alguna vuelta de pecho. En ésta pieza comienzan a aparecer rasgos característicos de Antonio, como los marcajes con un leve contoneo de caderas. Posiblemente este sea uno de los pocos bailes en los que no tira el sombrero cordobés, ya que baila con él durante toda la obra, se lo quita de la cabeza y lo sujeta con una mano mientras que con la otra toca los pitos o la mueve girando la muñeca. Es una obra muy flamenca, y aunque hay pequeñas evidencias de la existencia de una técnica clásica de base, ésta permanece latente todavía.

En lo que respecta a *El hombre y la estrella*, es un baile argumental que narra la admiración de un hombre por una estrella, su persecución y la desesperación por no poderla alcanzar al ser un reflejo en el agua. Se localiza hacia el final de la película y también está justificado por el guión como otra actuación de Antonio.

Este número contiene dos disciplinas, por un lado la danza española estilizada, y por otro un híbrido entre danza contemporánea y escuela bolera, que es el que aparece en primer lugar. Da la sensación de que Antonio quiso hacer una coreografía moderna utilizando los recursos que mejor manejaba pero en vez de utilizar elementos contemporáneos recurrió a la escuela bolera, que tiene pasos muy afines.

<sup>14</sup> Este dato ha sido extraído de la entrevista con Paco Romero.

En ella se introducen numerosos pasos de batería bolera -en este sentido es virtuosa- aunque se ve que todavía no domina la técnica clásica porque el *en dehors* está muy cerrado, y sus pies, aunque los estira correctamente, no tienen casi empeine. Por otra parte, estos pasos son interpretados con unos braceos que no son los típicos de la danza española, ya que el braceo español baja desde la quinta a la primera posición sin detenerse en la segunda que no existe en la escuela bolera.

En esta primera parte las chicas que bailan con él en el papel de flores realizan los escorzos típicos de la danza bolera, manteniendo el braceo tradicional hasta en los *destaques* y realizando muchas figuraciones rematadas con vueltas de pecho.

Tras la transformación de dos de estas flores en castañuelas comienza un baile más cercano al flamenco y a la danza española estilizada, con figuraciones como *deboulés* y un *destaques*, diálogos de castañuelas y un zapateado que vuelve a ajustarse a las frases melódicas más que al ritmo estructural.

Con este tipo de coreografías Antonio y Rosario comienzan a ampliar los recursos del lenguaje coreográfico de la danza española estilizada. Su aportación es muy amplia en cuanto a saltos y vueltas se refiere. Introduce saltos de invención propia, como el de los *attitudes*, y también incorpora algunos de la técnica clásica como el *tour en l'air* o los *grand jetés*, muy utilizados en diagonales. Respecto a las vueltas, introduce los *deboulés* del ballet clásico con algunos cambios, con un braceo similar al de las vueltas de avión que explicaré posteriormente, pero mostrándose respetuoso con la tradición flamenca masculina sin llegar a subir los brazos hasta la quinta, dejándolos por delante de la frente. Lo mismo ocurre con los *soutenies*, que realiza con el mismo braceo, mientras que los *soutenies de pecho* tienen una historia más compleja.

Cuenta Mariemma que en su infancia parisina: "*jugaba con Carmen Amaya. Mutuamente nos sugeríamos movimientos y así casi sin darnos cuenta creamos unas peculiares vueltas de pecho que luego yo traje a España incorporándolas a mi baile y transmitiéndolas a mis bailarines*"<sup>15</sup>

Para averiguar cual era la vuelta en cuestión habría que aplicar la eliminación: la vuelta de pecho normal estaba ya registrada en el *corpus* de la escuela bolera, al igual que las vueltas quebradas; las vueltas de avión y los *deboulés* de pecho con brazos de avión fueron inventados por Antonio, de ahí que la invención de estas dos artistas tuvieran que ser los *soutenies en vuelta de pecho*, realmente una aplicación de los *soutenies* clásicos al lenguaje de la danza española<sup>16</sup>. El hecho de que Rosario y Antonio realizaran todos los tipos de vueltas establecidos, más aquellos que introdujeron poste-

<sup>15</sup> Véase MARIEMMA, op.cit.

<sup>16</sup> Son muchas las coreografías de Mariemma que poseen este tipo de vuelta, aunque destacan de manera especial en *El Polo Gitano* con música de Tomás Bretón, y en *Córdoba*, con música de Albéniz, sobre todo en la primera de ellas, donde es uno de los pasos estructuradores de la obra.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

riormente, antes de conocer la danza de Mariemma, no implica que la afirmación de Mariemma sea falsa, ya que bien pudieron aprender a realizar este tipo de giros al trabajar junto con Carmen Amaya. Según Mariemma: "*Fue una gran emoción para mí ver recientemente, en un documental sobre Carmen, como ella también utilizaba aquellas vueltas que entre las dos habíamos creado de niñas*"<sup>17</sup>

Edgar Neville le pidió a Antonio que buscara algún baile original, distinto a lo de siempre, para protagonizar la película *Duende y misterio del flamenco* que iba a empezar a rodar<sup>18</sup>. Gracias a ello se bailaron martinets por primera vez en la historia del flamenco como género teatral, y también gracias a ello podemos tener constancia visual de la versión primigenia de la obra *Sonatas* del Padre Soler, una de las más exitosas del repertorio de Antonio, por lo que esta película debe ser considerada como una fuente imprescindible para el análisis de la danza española.

*Duende y misterio del flamenco* fue rodada en el año 1952, con guión de Edgar Neville y Walter Terry. Antonio compartió cartel con Pilar López, Pacita Tomás, Luz María Larraguivel, Alberto Lorca, Manolo Vargas y Roberto Ximénez.

La película, más en la línea del documental costumbrista que del musical, pretende hacer un recorrido por la historia y las tipologías del cante y el baile flamenco. No obstante, incluye danzas que no pertenecen a este género, sino a la histórica escuela andaluza de folclore y a la escuela bolera. El título de esta película es, por tanto, bastante incorrecto desde el punto de vista de la danza. Hubiera sido más acertado un título semejante a *Duende y misterio andaluz*, aunque únicamente las danzas de la escuela andaluza pueden atribuirse exclusivamente a esta región.

Las diferencias del estilo de Antonio con el del resto de bailarines y bailaoras de su época se hace patente en la película. En el caso de la escuela bolera, que es el género al que pertenecen las *Sonatas*, la comparación se hace evidente con el *Bolero* interpretado por Pacita Tomás, y los *Panaderos* interpretados por la compañía de Pilar López. La primera sigue los postulados de la escuela tradicional recogidos por la familia Pericet, como muy bien puede comprobarse en los pasos de la introducción musical, donde hace una entrada por *Sevillanas Boleras*. Utiliza los pasos característicos asociados a este baile, como por ejemplo, el *paso de bolero*, las *vueltas giradas*, la *cuarta volada*, *batararaña*, el *rodazán en vuelta*, etc. Además el toque de palillos y sobre todo el braceo utilizado, es de tradición bolera española, no muestran rasgos de colocación clásica. Su evocación es goyesca, tal y como refleja su vestuario: con madroñeras, puntillas, faldas a media pierna, etc.

<sup>17</sup> Véase MARIEMMA, op.cit.

<sup>18</sup> Según memorias de Antonio Ruiz Soler. Op. Cit.

Pilar López muestra una obra también tradicional, como la anterior, y más aún en la línea coreográfica de la tradición Pericet, con las típicas *llamadas de panaderos, escobillas, destaques, hechos y deshechos*, etc., así como el trabajo en parejas y los roles desempeñados por ambos sexos. Su representación también es goyesca, pero su interpretación desde el punto de vista estilístico refleja cierta influencia flamenca, un intruismo asociado a la colocación de los brazos, concretamente de los codos, que no responde a las figuraciones boleras, ya que estas no trabajan los brazos con los codos angulados ni en posiciones tan elevadas.

En relación con *Sonatas*, lo primero que llama la atención es su ambientación. Tradicionalmente las obras de Escuela bolera basaban su escenificación en la estética majista. Para conocer plásticamente este fenómeno se recurría normalmente a los cuadros de Goya como catalizadores directos de su esencia, o bien a la visión ofrecida por los grabados del siglo XIX. Estas opciones son las más acertadas al no descontextualizar la danza de su entorno, lo cual es muy importante en el caso de la escuela bolera porque las coreografías suelen ir acompañadas de la interpretación de roles típicamente castizos<sup>19</sup>. Antonio, por el contrario, optó por una escenografía y un figurinismo muy cortesano y desubicado (arcaico para los hombres y moderno para las mujeres), quizás por tener una visión errónea del entorno y la figura del Padre Soler.

Antonio bailó con El Escorial de fondo, y en cuanto a su vestuario, eliminó cualquier rasgo de apariencia goyesca, sean madroñeras, lazos, puntillas, chorreras, etc. A pesar de que estos podrían haber encajado en su concepción aristocrática de *Sonatas*, porque si bien son atribuibles en su origen al majismo, la nobleza española no afrancesada los adoptó de inmediato en su indumentaria.

Otra característica diferenciadora de Antonio la encontramos en el hecho de que coreografió una música no tradicional del género. No es una obra de nueva creación musical, sí lo es desde el punto de vista coreográfico, y no pertenece por tanto al repertorio tradicional. Esta obra estaba formada por dos sonatas que, como tal, respondían a una forma tripartita que otorgaba al coreógrafo mayor libertad de acción que el resto de los bailes del repertorio bolero dieciochesco que había interpretado hasta el momento, ya que estos respondían mayoritariamente a la forma copla-estribillo<sup>20</sup>. Hay que decir al respecto que la filmación presenta innumerables cortes y empalmes que dificultan el seguimiento no sólo de la música, sino de la danza.

Esta libertad permitió hacer un baile con dimensiones totalmente distintas, donde la relación danza-música pudo alcanzar cotas más elevadas que en las obras tradicionales, lo que se puede comprobar en la adecuación de la frase coreográfica a la frase

<sup>19</sup> Por poner un ejemplo claro, se puede citar la obra *La Maja y el Torero*.

<sup>20</sup> Como en el caso de las *Seguidillas manchegas*, las *Malagueñas* o las *Sevillanas Boleras*.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

musical (generalmente de ocho compases, o cuatro más cuatro), en el toque de palillos, más estilizado, más matizado y con más concesiones a la melodía y la musicalidad en detrimento de los esquemáticos toques tradicionales (que también abundaban). Inevitablemente estos aspectos provocaron un aumento de la complejidad en la ejecución.

Antonio como buen discípulo de Pericet en su infancia, demostró un conocimiento total de la técnica y los pasos boleros recogidos por esta familia. Sólo en estos dos pequeños fragmentos utilizó los siguientes pasos: *lazos, batararaña, vueltas en rodazan, vueltas en cuarta, cambios bajos, cambios altos, destaques a la segunda posición, saltos en segunda y cuarta, hecho y deshecho, lisadas por delante y detrás, piques, sisoles, embotados, pequeños rodazanes, pasos de vasco, tordines, etc.* Estos pasos irán siendo combinados en función del carácter de la música y de la duración de las frases y períodos musicales, pero muestran un alto conocimiento del vocabulario bolero y una riqueza coreográfica asombrosa.

La colocación corporal del ballet clásico se hace patente inmediatamente en un porte más distinguido y elegante. Esta aportación estilística a la escuela bolera facilita el aumento del virtuosismo debido al aumento del control del cuerpo, y esto es lo que, a mi entender, llamó más la atención de los espectadores que vieron a Antonio y que lo consideraron un virtuoso. Si bien, hay que destacar que estas contribuciones técnicas desvirtuaron el estilo inicial y la técnica propia de la Escuela bolera con la introducción de elementos ajenos como por ejemplo: la reducción del braceo a la segunda posición (asociado frecuentemente a *passes, retires, piqués, etc*) o el empleo de pasos clásicos (*tour en l'air, arabesques, grand battement derrière, grands jetes*).

Podríamos afirmar que en la exposición del segundo tema y el desarrollo motivico de las Sonatas aparecen la mayoría de los elementos nuevos, mientras que en la exposición del primer motivo y en las recapitulaciones, más rápidas que las anteriores, muestra todo su virtuosismo. Éste se aprecia a través de elementos como el toque de castañuelas, con una secuenciación de la carretilla casi perfecta por su homogeneidad en los cinco dedos, su rapidez y su capacidad de matización, así como en la rapidez y la limpieza de sus saltos. Esta parte es, en contraste, más respetuosa con el estilo bolero, que se aprecia en la colocación de los *passés* detrás, la altura de los *destaques* (que no supera nunca los 90° en los hombres), la realización de los *jetes* con los brazos sujetos en *quinta posición*, etc. A pesar de todo la obra tiene un final de influencia clásica.

Nos encontramos, en definitiva, ante una obra de difícil clasificación debido a la incursión del estilo clásico en detrimento del bolero. Es un caso similar al anterior ballet del *Hombre y la Estrella*. Esto no es más que una consecuencia del gran auge que adquiere el ballet clásico en España a partir de los años cincuenta aproximadamente, y de una enseñanza deficiente del estilo y de la ejecución de la Escuela bolera tradicional.

En cuanto al *Martinete*, en sus orígenes era un cante con copla, generalmente de cuatro versos octosílabos que se consideraba una modalidad de la toná, al igual que la carcelera. Se diferenciaba únicamente por el tema de las letras, en general tristes, aunque no faltaban las de contenido anecdótico. Era un cante sin acompañamiento, lastimoso, monocorde, de tercios arrastrados, que solía terminar con un largo quejío. La denominación posee un origen incierto, parece provenir de los golpes que se escuchaban en las herrerías o incluso de algunos artilugios utilizados en este oficio.

Conociendo ya mejor los gustos coreográficos de Antonio no extrañará saber que su traducción al lenguaje de la danza fuera a través del zapateado, ya que buscaba poder reflejar fielmente las características rítmicas del cante. Como era la primera vez que se bailaba no existían pasos asociados al palo, por lo que Antonio tuvo libertad total para coreografiarlo. Para ser fiel a su esencia lo realizó con el único acompañamiento musical de un yunque, al que iba contraponiendo los diferentes ritmos que surgían de su zapateado. No hay más melodía que la que producen los zapatos del bailarín, y obviamente ésta subraya el ritmo estructural de la pieza aunque introduce múltiples adornos en los compases. Si tuviéramos que notar musicalmente algunos de ellos aparecerían como trinos y mordentes. También utiliza marcajes para dar variedad al zapateado y para obtener unos segundos de descanso, tanto en el sitio intercalando los pies como combinándolo con pasos.

El éxito del martinete vino dado por su novedad y por el virtuosismo del zapateado de Antonio, por la velocidad con que ejecutaba las diferentes articulaciones de los pies sin perder el equilibrio ni el ritmo. Hay que tener en cuenta, que a pesar del apoyo del yunque, el ritmo fundamental que oye el espectador es el que va marcando Antonio. Lo sorprendente es que es capaz de cambiar la intensidad del golpe para diferenciar los adornos de los acentos estructurales que sostienen el ritmo. Esto es muy complicado ya que en muchas ocasiones esta diferenciación debe realizarse en mitad de un combo rítmico, esto quiere decir que está ejecutando una secuencia de zapateado en la que se va a mucha velocidad y se debe acentuar un golpe que no es el inicial ni el final (donde se podría detener). La ejecución es difícil porque para que un golpe suene más fuerte hay que darle más recorrido a la pierna de rodilla para abajo -elevándola más hacia atrás- además de imprimirle más fuerza al golpe en la bajada, y con todo este movimiento se corre peligro de desestabilizar el ritmo de la secuencia al romper la uniformidad del movimiento.

Edgar Neville escribió sobre el martinete de Antonio: "*Pocas veces se ha visto algo más bello, más emocionante que el baile por martinetes de Antonio debajo del arco del tajo de Ronda. Mi película Duende y Misterio del Flamenco recorrió el mundo entero y gentes de las razas más alejadas de la nuestra, de la sensibilidad más remota y distinta, se levantaban del asiento en un momento dado, enloquecidas por el baile de*

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

*Antonio, y gritaban, como lo hacían también el público de Jerez y Sevilla. Si no supiéramos que Antonio es un superdotado, un dios de la danza, su martinete hubiera bastado para atestiguarlo”*

En el año 1952, las relaciones entre Antonio y Rosario estaban muy deterioradas y acabaron ofreciendo su última representación conjunta el 21 de diciembre en el Teatro Calderón de Barcelona. Antonio, tras colaborar con Massine y bailar en la Scala de Milán *El sombrero de tres picos* y el *Capricho español* como primera figura masculina, se trasladó a Madrid para crear su propia compañía, llamada *Antonio y su Ballet Español*, incorporando como primera bailarina a Rosita Segovia, que había triunfado dando recitales por América Latina.

Las décadas de los cincuenta y los sesenta fueron las más fructíferas de su carrera artística. En este periodo de tiempo estableció las bases definitivas de su estilo personal y serán frecuentes sus *tours* por el extranjero, concretamente por América y Europa, los cuales alternará con sus giras regionales a través de los Festivales de España. Todo ello lo llevará a cabo con dos compañías, *Antonio y su Ballet Español* y la creada hacia 1964, *Antonio y sus Ballets de Madrid*.

En 1953 intervendría en la película *Noches Andaluzas* de Ricardo Blasco y Maurice Cloche, con guión de éste último y René Barjavel. Es una coproducción hispano francesa en la que baila unas seguidillas bajo un balcón cerca de la Alhambra de Granada. Su estilo es sobrio y varonil, con predominio del zapateado y los chaflanes, así como de los marcajes y los *cambrés* laterales. Hay un uso importante del sombrero cordobés en la línea descrita con anterioridad para otras coreografías. En general, no presenta ninguna innovación dentro de su estilo personal.

En el año 1954 volvieron a ofrecerle la oportunidad de bailar en la película *Todo es posible en Granada*, de José Luis Sáenz de Heredia, con guión de éste y de Carlos Blanco, donde compartió reparto con Paco Rabal.

En la primera escena representa el papel de un limpiabotas que baila unas *alegrías* dentro de las cuevas del Sacromonte para ver si es contratado por un representante. El número comienza con una vuelta a la sala zapateando rápidamente mientras hace un braceo en el que gira las muñecas extendiendo los dedos como las mujeres, y con unos marcajes acentuados por golpes donde mueve ligeramente la cadera. Estos toques que podrían parecer femeninos son alternados con *paseillos por alegrías* que son marcadamente masculinos, produciendo un gran contraste interpretativo. Utiliza tres elementos sonoros con los que crea ritmos y colores sobre la música existente: el zapateado, las palmas y los pitos. En esta escena se advierte ya una clara preparación clásica porque ha ganado mucha amplitud de movimientos, sobre todo en los brazos.

Llama la atención la dificultad, la rapidez y la variedad con que zapatea, y sobre todo el final, que es muy virtuoso al acabar con una doble piruetas en *passé en dedans*.

Es un número en el que representa, a través de una coreografía frenética, la alegre forma de bailar de los gitanos en las fiestas flamencas de las cuevas del Sacromonte, sólo que elevada a un nivel de complejidad y de perfección digna de un bailarín de su categoría.

Las características del número central de la película ya han sido descritas con anterioridad, señalando las influencias que esta pieza recibió del musical americano. El baile se inserta en la acción a través del sueño de una de las protagonistas. Es una mezcla total de estilos: escuela bolera, danza española estilizada, rock and roll y danza contemporánea.

En la parte de danza española propiamente dicha, vuelve a utilizar el recurso del diálogo de castañuelas con su compañera, Rosita Segovia. Las castañuelas tienen más protagonismo musical en este pasaje que la coreografía propiamente dicha, con unos toques complicadísimos de ejecutar a gran velocidad mientras se baila. Nuevamente hay virtuosismo.

Muchos de los pasos empleados pertenecen a las *Seguidillas manchegas*, un baile conocido del repertorio de la escuela bolera. Estos pasos son enriquecidos con un recurso que también emplea frecuentemente en otros bailes: romper la inercia del movimiento con una vuelta de pecho hacia el lado contrario.

En cuanto a los elementos coreográficos utilizados, hay un diagonal de *matalarañas* breves que alternan delante y detrás; hay pasos de la tercera sevillana bolera tratados con movimientos escénicos distintos; hay una diagonal de *rodazanes*; etc. También realizan secuencias interesantes: un *deboulé* rematado con un *cambré* en relevé para avanzar en semicírculos hacia el centro de la escena y unos *destaques* seguidos de *temps leves en arabesque* con braceo bolero y con un juego de castañuelas que choca el *postían* con el compañero.

Dentro de la corriente purista de interpretación del flamenco no gustó el estilo de danza promulgado por Antonio por introducir en su lenguaje elementos típicamente femeninos. Esta obra tiene un sólo de zapateado en el que utiliza muchos de estos recursos, como el movimiento de las caderas y de las manos. Vicente Escudero pasó a ser el abanderado de esta facción con sus críticas, donde comentó: "*no se deben de usar la acrobacia, la velocidad y los movimientos extraños*", precisamente tres elementos definitorios del estilo de Antonio.

En este mismo año 1954 Antonio participó en un musical italiano llamado *Carosello Napolitano*, dirigido por Ettore Giannini, con guión de Remigio del Grosso, donde compartió cartel con Massine y Sophia Loren. En él interpretó un pequeño papel en la trama argumental pero su actuación más importante fue hacia el final de la película, en una brevisima danza ejecutada junto a Rosita Segovia, que se acercaba bastante al estilo bolero tradicional, pese a no ser una danza de repertorio, ya que estaba adaptada

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

a la música de la película. En ella vuelven a aparecer sus típicas figuraciones de pareja y sus pasos básicos de estilo bolero que ya hemos descrito con anterioridad. Realmente esta danza no representa ninguna novedad estilística y su aportación no es significativa para este estudio.

Antonio colaboró en el año 1958 en la grabación de la película *Pan, Amor y Andalucía*, una coproducción hispano-italiana dirigida por Javier Setó, con guión de Jesús María de Arozamena y Sandro Continenza. Su intervención se inserta dentro del espectáculo flamenco de un tablao al que acuden los protagonistas principales de la película. No obstante, la danza permanece subordinada al argumento, por lo que no se muestra un baile completo, e incluso en algunos momentos se cortan las imágenes de Antonio para mostrar el desarrollo de la acción. Es una obra por tanto insignificante para apreciar el desarrollo estilístico de Antonio.

Al año siguiente, en 1959 Michael Powell contará con Antonio para interpretarse a sí mismo como uno de los personajes principales de la galardonada *Luna de Miel*, con guión de Luis Escobar y Gregorio Marín Sierra (danza de *El Amor Brujo*) en ella compartirá escenario con Anthony Steel, Léonidas Massine, Ludmilla Tchérina, Rosita Segovia, Carmen Rojas, María Gámez, Diego Hurtado, etc.

El primer baile que aparece es un fragmento de su famoso *Zapateado* de Sarasate. Este zapateado formó parte del repertorio de Antonio desde su creación en México en el año 1946. En la película Antonio es abandonado por Rosita Segovia en una carretera cercana a un pueblo por lo que debe desplazarse andando sólo hasta el siguiente pueblo. Esta coyuntura es aprovechada por los guionistas para introducir el *Zapateado*, por lo tanto, éste lleva implícito un sentido de desplazamiento continuo que la coreografía cumple en todo momento. Únicamente se interrumpe en momentos puntuales para obtener una buena toma de cámara, para entrar en contacto con el entorno escenográfico que le rodea, o para realizar algún tipo de zapateado que es imposible realizar en movimiento. También utiliza el recurso del sombrero, pero esta vez con una gorra.

La versión no es completa y como es de suponer está descontextualizada al adaptarse a las necesidades del guión y de la pantalla, por lo que no muestra con claridad cómo sería su escenificación teatral. Obviamente la atención de este baile recae sobre el zapateado y sus ritmos, ya que no hay braceos.

Según Paco Romero ha habido dos zapateados fundamentales en la historia de la danza: el del maestro *Estampio*, conocido como el "*de las campanas*" o "*de Monreal*" y el de Antonio. Paco Romero ha bailado las dos coreografías originales y afirma que la diferencia entre el primero y el segundo es abismal. El de las campanas posee una música compuesta específicamente para zapatear, es decir, su melodía es marcadamente rítmica y la coreografía por tanto lo que hace es redundar en ese ritmo estructu-

ral de la pieza; el de Sarasate parte de una concepción distinta. Su música fue creada *a priori* y es una estilización del ritmo básico de *zapateado*, es decir, es muchísimo más melódico que el primero. Antonio haciendo gala de sus ya conocidas cualidades lo coreografió atendiendo al ritmo melódico y jugando con sus tempos. Por ello, y por los combos rítmicos que realiza, Paco Romero afirma que este *Zapateado* puede tener influencia directa del claqué.

Posteriormente Antonio bailó junto con Carmen Rojas unos *tarantos* muy clásicos en cuanto al estilo femenino se refiere y bastante innovadores en el masculino. La danza se insertaba en el argumento con la excusa de la búsqueda de nuevos talentos para la compañía de Antonio. Carmen Rojas comenzaba a bailar mostrando un arte sobrio, sereno y sentido que emocionaba Antonio y lo incorporaba a la danza. En este pequeño fragmento Antonio introdujo todos los elementos característicos de su estilo flamenco: el movimiento de caderas y de manos, la expresión libre de sentimientos, los marcajes, el zapateado, etc. También adoptó un elemento característico de Carmen Amaya, la imitación de la forma de las astas de un toro con los brazos, en una figuración muy geométrica pero un poco más elevada que la de la bailaora.

Posteriormente aparecían en la película algunas imágenes tomadas de su propio estudio en la que los bailarines de su compañía ensayan una nueva obra de estilo más contemporáneo.

Sin duda alguna la obra más destacable de toda la película es *El Amor Brujo*. Esta coreografía era una obra viva que Antonio fue modificando con el paso del tiempo. En principio era sólo una *suite* y la bailaban únicamente Antonio y Rosario, con un gran éxito en los escenarios americanos. Tras su regreso a España y su separación de Rosario, estrenó la obra completa en el Teatro Saville de Londres en 1955.

Se conservan tres versiones de esta coreografía: la primera está integrada en la película *Luna de Miel*, con Rosita Segovia en el papel de *Candelas* y con Massine en el de *espectro*; la segunda es una grabación de Petr Weighl para Radio Televisión Española de los años setenta y en la que Antonio tiene como pareja femenina a Mariana Recueto; la tercera es una grabación de las actuaciones del Ballet Nacional de España.

En el caso de *Luna de Miel* la obra se incorpora a la acción como una actuación de Antonio a la que asisten dos de los protagonistas de la película. Por ello, la danza es a veces subordinada a la acción y sustituida por primeros planos de los protagonistas. En este caso la coreografía está arreglada para la filmación, ya que en ocasiones la danza se desarrolla en el interior de las casa, por lo que se ofrecen planos de interiores que serían imposibles de visualizar desde un patio de butacas.

La trilogía de bailes que grabó Televisión Española en los setenta respondía a un cambio de gustos en lo referente a los musicales en la década de los sesenta, producido por una saturación del musical de raíz andalucista y folclórico. Esta decadencia se

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

acentuó por el progresivo encarecimiento de la construcción de decorados que tuvo como consecuencia directa el aumento de la grabación en exteriores. Por otra parte, la danza pasó a ser la principal protagonista de la película, llevándose a escena obras argumentales completas, sin que exista ya posibilidad de subordinación.

Esta versión del *Amor Brujo* mostraba, por tanto, la obra completa y sin recortes, no como en el caso de *Luna de Miel*, donde hubo danzas que no se bailaron, como la del *Fuego fatuo*.

La primera danza de los gitanos es un número coreográficamente muy redondo y por tanto ha sido de los menos modificados por Antonio. Posee un predominio absoluto de formas geométricas producidas por las líneas de los brazos, aunque estas figuraciones se integran dentro de lo que puede ser un braceo normal. Por ejemplo, el braceo de la vuelta de pecho mantiene el recorrido tradicional - parte de una cuarta posición, sube a la quinta y vuelve a la cuarta contraria- pero la colocación de los brazos se moderniza con elementos provenientes de la danza contemporánea: codos estirados y muñecas rompiendo la línea hacia atrás.

Las disposiciones escénicas son también muy geométricas, frecuentemente líneas rectas colocadas frente al público o en diagonal, y algún semicírculo. Son muy habituales las secuencias que hacen contrastar los movimientos de Antonio con los de los cuatro bailarines que lo acompañan. Aparece nuevamente el encadenamiento que combina posiciones de rodillas con *cambrés en relevé* y vueltas que obviamente se realizan de pie. Es una danza muy sobria y masculina que quizá posea los elementos de mayor dificultad de la obra para el protagonista masculino.

Quizás el número más modificado es el central, *la danza del fuego*. Antonio ha sabido ir adaptando las coreografías, sin modificar realmente su esencia, para que las solistas que lo interpretaran pudieran lucirse al máximo. Todas las versiones coreográficas recurren a tres elementos básicos: los braceos, las vueltas y el zapateado. El avance técnico de los bailarines se hizo patente según pasaba el tiempo y esto se reflejó en las modificaciones coreográficas que Antonio efectuó en la segunda película y en las posteriores actuaciones del Ballet Nacional Español: las gesticulaciones realizadas delante del fuego se fueron depurando, mientras que el número de vueltas de pecho fue aumentando considerablemente. No obstante desde la primera versión hay una secuencia de giros tremendamente complicada hacia el final, en la que se utilizan *fouettes*, *pirouettes*, vueltas quebradas y de pecho. Como recurso estilístico de virtuosismo la versión del Ballet Nacional con Lola Greco añade una serie de diagonales formadas por *grand jetés en attitude*. Es una coreografía muy viva que refleja perfectamente el momento del trance, de exaltación y de locura final de la protagonista, una estilización con bastante sabor flamenco.

El paso a dos también sufrió modificaciones en función de la afinidad estilística de la intérprete. El más destacable posiblemente sea el de Rosita Segovia, donde aparecen muchos aspectos del paso a dos americano que se explicaron anteriormente: los movimientos escénicos, el arrastre en *arabesque*, los brazos extendidos con las líneas rotas, etc.

En el año 1964 Antonio participó en la película *La nueva Cenicienta*, con Marisol, dirigida por George Sherman y escrita por Matthew Andrews y Alfonso Paso. Esta película se inserta en la línea de influencia del musical americano comentada con anterioridad. Tras una serie de números de poca trascendencia a nivel coreográfico, ya que Antonio comparte escenario con Marisol y adapta las coreografías de flamenco a su nivel técnico, aparece un número final que resume las ideas principales de la película. Este número es sin duda el más influido por la danza contemporánea de toda su filmografía, con el uso de nuevos recursos en la línea de los brazos ahora más angulosos y tendiendo hacia la *V*, y el de las posiciones derivadas de cuartas y segundas muy amplias en el trabajo de las piernas.

Hay una película del año 1969 llamada *Ley de una raza*, dirigida por José Luis Gonzalvo, en la que aparece Antonio, pero no ha podido ser analizada por no existir copia alguna en los fondos de la Filmoteca Española.

La historia que relaciona a Antonio con *El sombrero de tres picos* de Falla también es sustanciosa. Hacia el año 1946 Antonio coreografió junto con Rosario una *suite* de danzas del ballet pero su estreno definitivo como obra completa no tuvo lugar hasta 1958. En cuanto a grabaciones de la obra se refiere, hay tres conservadas. La primera pertenece a un documental del año 1962 dirigido y escrito por Matías Prats, llamado *Málaga y la Costa del Sol*. Su estado de conservación no es muy bueno, ya que no conserva el sonido. La coreografía parece pertenecer a la versión bolera del ballet, concretamente al paso a dos de los molineros que se efectúa después de la danza de la molinera, con un bis de esa misma música.

La segunda versión pertenece a la película *Sinfonía Española*, de Jaime Prades, de 1964. En esta versión se muestra un breve fragmento de una actuación de Antonio en un Teatro Madrileño. Concretamente se ofrece la *Farruca del molinero* que será comentada a continuación.

La tercera versión pertenece a una producción de *El sombrero de tres picos* realizada para Televisión Española en 1973 por Valerio Lazarov, una versión de los años setenta con Lola de Ávila de protagonista, muy enfocada hacia la escuela bolera.

*El sombrero de tres picos* es sin duda alguna su mejor coreografía de conjunto, junto con fantasía galaica. De todos sus números destacan la *danza de la molinera* y la *farruca del molinero*, donde se pueden encontrar resumidas todas las características de la danza de Antonio.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

La *danza de la molinera* es el número que más diferencias coreográficas ha sufrido, cambiando totalmente de estilo: de danza española estilizada a escuela bolera. Las tres primeras frases musicales conservan la misma coreografía en ambos casos, ya que el uso de *relevés*, el movimiento ondulatorio de la falda y los *deboulés* son aplicables a las dos disciplinas. En la cuarta frase musical, el número de danza española estilizada tenía un paso en el que la bailarina iba golpeando la falda con la rodilla mientras avanzaba. Este paso Antonio lo sustituyó por pequeños *developpés* en línea, también avanzando pero en lugar de mover las manos, la bailarina se cogía la falda con lo que conseguía darle a ésta la misma sensación de altitud que si fuera golpeada.

El motivo melódico principal también está muy modificado, ya que la versión estilizada realizaba unos pequeños desplazamientos laterales con *batararaña* y una vuelta de pecho aderezados con una base rítmica de castañuelas que aportaba mucha fuerza y riqueza. Como Lola de Ávila era una intérprete clásica y no dominaba el toque de castañuelas Antonio las suprimió de la versión para Televisión Española. El problema es que al desaparecer esa base rítmica la coreografía no tenía entidad suficiente para estar en la melodía principal del número. Antonio resolvió este pasaje añadiendo *deboulés*, *pirouettes en dedans*, *arabesques* con brazos en cuarta posición (una posición atípica para los arabesques clásicos y que por el contrario es muy usada en la danza española), y pasos típicos de la escuela bolera como los *rodazanes* y las *cunas*. Otro pasaje muy transformado al que se le han añadido precisamente estos elementos es el de los zapateados. Para finalizar ambas coreografías se realiza una diagonal de vueltas de pecho, en la cual se aprecia perfectamente que Lola de Ávila proviene de la técnica clásica, ya que no sabe realizar el quiebro necesario, trucándolo con los brazos.

Dentro del Ballet Nacional de España se piensa que Antonio ya bailó su propia coreografía de la *farruca del molinero* al colaborar con Massine en el año 1952, y que la versión que creó para su compañía estaba muy influida por la del coreógrafo de los *Ballets Russes*. Esta obra siempre ha permanecido en el repertorio del Ballet Nacional de España, aunque ha tenido versiones coreográficas de otros artistas. No obstante, es la única obra de Antonio que se puede seguir viendo hoy en día en los escenarios, gracias a Antonio Márquez que ha conseguido hacer una reconstrucción coreográfica con la colaboración de Juan Mata. Según Puig Claramunt las versiones anteriores, incluso la de Massine, quedaron empobrecidas en comparación con la de Antonio, que era mucho más rica y tenía un sabor más español<sup>21</sup>.

La *Farruca del Molinero* ha sido valorada como una de las mejores piezas para solista masculino. La melodía de la obra es muy rítmica en su comienzo y Antonio vuelve a recurrir a la literalidad en el zapateado y a las palmas para respetar su carácter. La

<sup>21</sup> PUIG CLARAMUNT, Alfonso: *Ballet y Baile Español*. Montaner y Simón. Barcelona, 1951.

coreografía va siguiendo el esquema de fraseado melódico y rítmico de la obra: si una frase se repite, Antonio repite la secuencia de pasos que la componen introduciéndole únicamente alguna modificación en el braceo para darle variedad. La sobriedad y el carácter varonil de la música exigen una serie de movimientos típicamente masculinos como pueden ser los marcajes y los chaflanes. Antonio apoya la matización musical a través de dos formas distintas, las partes en *ff* tienen elementos de corta duración muy marcados: frecuentemente marcajes y zapateados; mientras que los pasajes más melódicos usan braceos y movimientos más ligados. Por otra parte los *sforzando* los remarca o bien con saltos o bien aumentando la intensidad del zapateado, como ocurre en el pasaje final, al que además hay que añadirle una aceleración progresiva del ritmo. Son frecuentes las posiciones con líneas rectas en los brazos -codos extendidos y muñecas giradas hacia fuera-, así como las que imitan las astas de toros. Hay elementos clásicos como los *tour en l'air* y algunos braceos que van de la quinta posición a la primera, aunque están ligeramente transformados al volver las palmas de las manos hacia fuera. También hay elementos típicos como por ejemplo el "recurso del sombrero" para la salida.

La última película en la que intervino Antonio fue *La taberna del toro*. Esta película, fue grabada en 1974 por Antonio Páramo en una plaza de toros y es un fiel reflejo de lo que fue su obra a nivel teatral, estrenada en el Teatro Palace de Londres en el año 1957. La obra sufrió a lo largo de sus años de representación algunas modificaciones en cuanto a su contenido, presentando dos estructuras internas diferentes. La primera estaba formada por los números: *Canción, Farruca, Tanguillo, Taranto, Por caracoles, Anda Jaleo, Baile por caña, Fandangos de Huelva*; mientras que la segunda, de mayor influencia sobre la película, estaba integrada por: *Escena callejera, Canción, Farruca, Cuatro Muleros, Caña, Tanguillo de la vendedora, Taranto, Caracoles, Final de fiesta*. Antonio contaba ya con cincuenta y tres años de edad y su actuación se limitó simplemente al número de la *caña*, ya que éste es un palo con un ritmo muy moderado y figuraciones sencillas. Desarrolla un estilo de danza que ha ganado en cuanto a matices expresivos se refiere, una danza más madura en la que el artista se siente cómodo porque le permite bailar con tranquilidad, y sin grandes esfuerzos técnicos, ni físicos. Antonio ya no hace exhibición del virtuosismo de años anteriores, no obstante, sus zapateados continúan manteniendo un altísimo nivel de ejecución. Su danza es más sobria y comedida, y no presenta novedades significativas.

Llegados a este punto podemos establecer las siguientes conclusiones:

Antonio Ruiz Soler es, con diferencia, el bailarín español que cuenta con una filmografía más amplia. No obstante, sus películas no obtuvieron gran repercusión a nivel general como las de las folclóricas Carmen Sevilla, Lola Flores, Paquita Rico, Sara Montiel o las de los niños prodigio como Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal, que conta-

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

ban con la mayor demanda social. Fruto de ella serán las intervenciones de Antonio en la película de Carmen Sevilla, *Pan, amor y Andalucía*, y en la de Marisol *La nueva Cenicienta*. Únicamente dos películas de Antonio recibieron una gran acogida a nivel internacional, *Duende y misterio del flamenco* y la galardonada en el Festival de Cannes, *Luna de miel*.

Independientemente de su repercusión social, la participación de Antonio en el cine influyó positivamente en el desarrollo del género musical español. Los años cincuenta son el periodo más productivo, con su participación en siete películas. Su aportación más interesante será la modernización del número de danza, que se encontraba estancado en el folclorismo, mediante la adopción de una serie de parámetros aprendidos en Hollywood y Broadway. Esta influencia se observa, en primer lugar, en la tipología del número central de las películas, un número formado por diversas escenas, cada una con su propia escenografía y con un género de danza concreto asociado a ella, que suele ser argumental, es decir, suele reflejar los acontecimientos más relevantes de la película. En segundo lugar, en la organización de los movimientos escénicos en distintos planos, cada uno de ellos con una funcionalidad. En tercer lugar, en el uso de una potente iluminación y grandes decorados que se integran como objetos tridimensionales en las coreografías. En cuarto lugar, la búsqueda de un estilo contemporáneo que desplace el folclorismo con la introducción de músicas como el swing o el rock and roll.

Los avances técnicos del cine español, y fundamentalmente la mejora de calidad del celuloide permiten dar un cambio radical al musical de los años sesenta que vino significado por la utilización de exteriores como única escenografía. Esta circunstancia también afectó a la danza, que tuvo que adaptarse a las nuevas realidades espaciales, como ocurrió, por ejemplo, en el *Zapateado* de Sarasate de la película *Luna de Miel*, que pasó de interpretarse en el espacio cerrado de un escenario, a ser ejecutado mientras se avanza por una carretera comarcal.

Ya en la década de los setenta la danza alcanzará mayor significancia dentro del género musical al recogerse obras completas como en el caso de *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* o *La taberna del toro*. Todas ellas están grabadas en exteriores con lo que se logra una gran variedad de planos y una visión más completa de la realidad, no obstante, siempre desde una posición frontal y estática, como si la cámara fuera un espectador.

Las generaciones posteriores de bailarines también han experimentado en el cine. Es el caso de la colaboración entre Antonio Gades y Carlos Saura, que dará como fruto las películas *Bodas de sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*. Saura conseguiría ir un paso más allá introduciendo su cámara en el terreno de la danza y haciéndola participe de

sus movimientos, por lo que la danza debe ser adaptada para adecuarse a este lenguaje cinematográfico.

Del mismo modo, la filmografía refleja la evolución estilística de Antonio y la de la danza española. Las características que definieron a Antonio como un artista excepcional fueron su capacidad innata para la danza, un virtuosismo técnico inédito, su expresividad sin limitaciones academicistas, el dominio absoluto de los cuatro géneros que constituyen la danza española y la creación integral de sus obras (coreografía, escenografía, luminotecnia y en algunos casos figurinismo y música).

Tras una primera etapa protagonizada por las actuaciones en espectáculos de variedades, Antonio consiguió dar el salto al concierto de danza y a los principales escenarios del mundo profesionalizando y universalizando su lenguaje al dejarse influir por la danza contemporánea y el ballet clásico.

Durante los años cincuenta sentó las bases de su estilo particular, el cual contribuyó de manera muy significativa a la fijación del género de la danza española estilizada. Esto se debió a una frenética actividad en España y el extranjero, gracias a la cual difundió su nuevo lenguaje y su concepción de los géneros españoles, favoreciendo el aumento de su demanda. Otra causa fue la labor que desarrolló como coreógrafo y profesor en sus compañías, por la que pasaron muchísimos bailarines españoles, y fundamentalmente, su etapa como director del Ballet Nacional Español, desempeñada desde 1980 a 1982.

## Bibliografía

- ACKER, Y. y SUÁREZ-PAJARES, J: *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM. Madrid, 1998.
- BOIS, Mario: *Carmen Amaya o la danza del fuego*. Espasa Calpe. Madrid, 1994.
- BONILLA, L: *La danza en el mito y en la historia*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1963.
- BORRULL, Trini: *La danza española*. Sucesor de E. Meseguer. Barcelona, 1946.
- CASARES RODICIO, E: *Historia gráfica de la zarzuela*. ICCMU. Madrid, 2000.
- CAVIA NAYA, Victoria: "Vicente Escudero: Baile y Vanguardia". *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*. SITEM-Glares. Valladolid, 2002.
- CHAPMAN, Judith, A: *Historia del Ballet*. Royal Academy of Dance. Londres, 1994.
- CRIPS, Clement: *El fascinante mundo del Ballet*. Instituto Parramón Ediciones. Barcelona, 1982.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

- *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. SGAE. Madrid, 1999.
- GARAFOLA, Lynn: "A los márgenes de Occidente: el destino transpirenaico de la danza española desde la época del romanticismo". *Cairón*. Nº 1. Universidad de Alcalá de Henares. Alcalá de Henares, 1995.
- HEREDERO, C: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Filmoteca Española. Madrid, 1994.
- -----: "Cine español en los años 50. La vida bajo el silencio". *El cine español en los años 50. 50 años de la Filmoteca Española*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid, 2003.
- *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press, Nueva York, 1998.
- MARIEMMA: *Mis caminos a través de la danza*. Fundación Autor. Madrid, 1997.
- MARRERO, Vicente: *El enigma de España en la danza española*. Rialp. Madrid, 1959.
- -----: *El acierto de la danza española*. Madrid, 1952.
- Memorias de Antonio Ruiz Soler. Conservadas en el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM.
- PÉREZ PERUCHA, J: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Colección Cátedra. Madrid, 1997.
- PUIG CLARAMUNT, Alfonso: *Ballet y Baile Español*. Montaner y Simón. Barcelona, 1951.
- -----: *El Arte del baile flamenco*. Ediciones Poligrafa. Barcelona, 1976.
- Royal Academy of Dance: *Psicología aplicada a la danza*. Londres, 1995.
- RUIZ SOLER, Antonio: *Mi diario en la cárcel*. Madrid, 1974.
- SALAMA BENARROCH, Rafael: *Rosario, aquella danza española*. Ediciones Manigua. Granada, 1997.
- SALAÚN, S: *El cuplé (1900-1936)*. Colección Austral. Ed. Espasa Calpe. 1990.
- SALAZAR, A: *La danza y el ballet*. Fondo de Cultura Económica. Reimpresión de la segunda ed. México, 1998.
- VVAA: *La Escuela Bolera*. Actas del encuentro internacional. Centro de Documentación de música y danza. INAEM. Madrid, 1992.
- VVAA: *La Danza y el couplet*. EMS. 1924.
- ZUÑIGA, A: *Una Historia del Cuplé*. Ed. Barna. Barcelona, 1954.



# LE STAGIONI ITALIANE DI PAOLO TAGLIONI

CLAUDIA CELI y ANDREA TOSCHI

Paolo Taglioni<sup>1</sup>, pur essendo di origine italiana, svolse la sua attività come ballerino e coreografo prevalentemente in altri paesi europei, ma ebbe nondimeno una presenza significativa sulle scene italiane nell'ultima parte del secolo, tanto che il suo nome appare fra i primi posti in una graduatoria dei coreografi compilata sulla base del numero di presenze nelle cronologie della Scala di Milano, della Fenice di Venezia, del Regio di Torino e del San Carlo di Napoli<sup>2</sup>. Per il periodo 1860-1899 Paolo Taglioni si trova infatti al terzo posto dopo Ippolito Monplaisir e Luigi Manzotti e alla pari con Pasquale Borri, insieme quindi ai maggiori rappresentanti del ballo italiano. In effetti egli presentò di persona solo otto dei suoi balli in Italia, tutti alla Scala di Milano, nelle stagioni 1861/62, 1862/63, 1864/65 e 1866/67; a partire da quella data continueranno le riproduzioni dei suoi balli messi in scena da altri coreografi in molti teatri italiani, con un successo che si protrarrà fino all'ultimo decennio del secolo. La Tabella 1 riporta in sintesi tutte gli allestimenti di balli del Taglioni da noi individuati attraverso una ricerca sui repertori dei quattro teatri anzidetti e sui fondi librettistici di Roma e Venezia<sup>3</sup>.

Spicca nella tabella il ballo *Flik e Flok* con nove citazioni. Molteplici furono le ragioni del particolare successo di questo titolo, con cui venne quasi ad identificarsi la

---

<sup>1</sup> Questo articolo è basato sui risultati di una ricerca sul ballo italiano dell'Ottocento promossa dalla Associazione "Il Teatro della Memoria"; parte del materiale qui presentato è stato oggetto di una comunicazione alle *Journées "Marie Taglioni"* (Parigi, Opera Bastille 23 maggio 1997).

<sup>2</sup> C. Celi, 1995 p. 95.

<sup>3</sup> ringraziamo Vittoria Zagari per la collaborazione nelle ricerche sui fondi librettistici di Roma e Rita Zambon per quelli veneziani. Si ringrazia inoltre il dott. Marco Capra del Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali (CIRPeM) di Parma per l'assistenza fornita.

figura di Taglioni presso il pubblico italiano<sup>4</sup>. Sicuramente il pubblico e la critica milanese, sin dal suo esordio sulle scene italiane nel 1861 con *Ellinor, ossia Vedi Napoli e poi mori*, avevano colto l'efficace uso dei mezzi tecnici e degli espedienti spettacolari di Taglioni:

"MILANO, TEATRO ALLA SCALA - [...] *Vedi Napoli e poi Mori*, ballo di Taglioni. [...] Del ballo vi dirò poco, perché stretto, urtato, stritolato quasi dalla folla, poco ho potuto vederne. Tuttavia, per quel che, alzandomi sulle punte de' piedi e stirando il collo a guisa d'oca, ho potuto capirne, esso è veramente bello. Certamente nessuno troverà, che la nuova creazione del signor Taglioni sia originale; le son situazioni vecchie, sono argomenti già sfruttati, ma il suo merito sta nell'averli presentati sotto nuovi aspetti, nell'aver usato di nuovi ed efficaci espedienti. V'ha per esempio una graziosissima tarantella, che si chiude con un rondò finale, ove, in aggiunta a tutto il corpo di ballo, escono una trentina di ragazzetti, dai sei all'otto anni; e non è a dire quanto que' fanciullini accrescano di brio e di novità alla danza; tanto che, oltre all'aver chiamato ripetutamente al proscenio il Taglioni, la si volle ripetuta. Bello è anche il ballabile de' fiori, nonché la tarantella finale. E anche qui li applausi non mancarono, e li raccolsero la Amina Boschetti e il Lepri. Finalmente anche la *mise en scène* fu sfarzosa, e tale, quale da Merelli [Nda: l'impresario] siamo in diritto di attendere." (*Corriere delle Dame*, 28 dicembre 1861, p. 415)

Analogo apprezzamento fu mostrato dal critico del *Corriere delle Dame* (15 febbraio 1862, p. 55) nel caso di *Flik e Flok*:

*Milano, Teatro alla Scala - Flick e Flock*, ballo fantastico di Taglioni. [...] Taglioni ha saputo ben valersi del prestigio che esercita il meraviglioso e il soprannaturale collegandolo col reale e col possibile. [...] Quante scene variate e quanto interessanti! dell'ultima in particolare si volle la replica.

Il soggetto scelto da Taglioni per questo ballo (che era stato dato la prima volta a Berlino nel 1858 col titolo *Flick und Flocks's Abenteuer*) è quasi una favola: due amici in cerca di fortuna hanno una serie di avventure dapprima sottoterra nel Regno degli Gnomi, ove il Destino comanda loro di trovare la seconda metà di un anello magico. Alla ricerca dell'anello, Flik e Flok naufragano in mare e giungono nel regno sottomarino di Anfitrite, dove vengono loro mostrate visioni di tutte le parti del mondo; al termine di questa scena a Flik apparirà il suo paese natale ove Nella, la sua giovane fidanzata, lo aspetta tenendo in mano l'altra metà dell'anello. I due amici decidono quindi di ritornare, ma prima Flok con destrezza ruba un'ampolla di acqua

<sup>4</sup> cfr. C. Celi e A. Toschi, 1993.

## Le stagioni italiane di Paolo Taglioni

della fontana della Gioventù, che darà alla nonna di Flik per farla tornare giovane e bella come egli l'aveva tante volte ammirata in un quadro. Il suo sotterfugio non avrà il risultato sperato: la Nonna beve troppa acqua e diventa una bambina. Segue l'apoteosi finale in cui Flik e Nella vengono condotti al Tempio della Fortuna. Morale della favola: chi si contenta gode. Il *Flik e Flok* dava ampio spazio ai ballabili, fra cui particolarmente ammirato fu quello degli abitatori del mare, così descritto dal cronista de *Lo Spirito Folletto* (13 febbraio 1862): "Nel mare, trovano le ballerine del Corpo [di Ballo], trasformate in pescicani, in balene, in sardelle, in ostriche e via di seguito."

Il soggetto dava l'opportunità alla prima ballerina Amina Boschetti di esibirsi in ben tre ruoli diversi (Nella, la figlia del Re degli Gnomi e una Nereide), ma il successo italiano di *Flik e Flok* fu indubabilmente dovuto al *divertissement* dei fiumi che costituisce il punto culminante del quadro sottomarino, e in cui Taglioni seppe inserire con accortezza temi dell'attualità politica, aderendo al clima di esaltazione per la recente unificazione italiana, avvenuta nel 1861 in seguito alla Seconda Guerra di Indipendenza e grazie all'alleanza fra il Re di Sardegna Vittorio Emanuele e l'Imperatore francese Napoleone III. Così, se tutto il resto del libretto segue fedelmente l'edizione originale di Berlino, Taglioni opera alcune significative varianti proprio nel *divertissement* ove le potenze europee (Austria, Gran Bretagna, Francia, Russia, Germania) erano simboleggiate da fiumi. Nella versione berlinese l'ultimo quadro era costituito dal ballabile della Sprea che si concludeva con il *Feuerwehr-Galopp* delle ballerine vestite da pompieri (vedi figura 1); a Milano Taglioni invece inserì l'Italia all'ultimo posto, per simboleggiare l'entrata del nuovo Stato nel consesso europeo. Con un colpo di genio a rappresentare l'Italia non scelse la capitale Torino con il fiume Po, ma la Laguna Veneta, per indicare che l'Italia aspirava ad annettere Venezia, nel 1862 ancora in mano austriaca. Il ballabile della Laguna Veneta si concludeva quindi con l'entrata delle ballerine vestite da bersagliere sullo sfondo di San Marco (figura 2) e assicurava quindi l'irrefrenabile applauso del pubblico. Il galop delle bersagliere diventò un numero classico sulle scene italiane, ove fu riprodotto in tutte le possibili varianti, per esempio con le bersagliere davanti al Colosseo in occasione della entrata dell'esercito italiano a Roma nel 1870. La duratura fama di Taglioni quale autore di questo ballo è ulteriormente attestata dall'obituario pubblicato su *Il Teatro Illustrato* nel numero di febbraio 1884 (n. 38, pag.31):

In Berlino, sui primi del passato gennaio, è morto il coreografo Paolo Taglioni, il celebre autore del *Flik e Flok*.

Tutta la famiglia Taglioni erasi votata, di generazione in generazione, al culto di Tersicore. [...] Paolo Taglioni, dopo aver percorso trionfalmente i principali teatri d'Europa come mimo, fu chiamato a Berlino a dirigere le feste colà ordinate in occasione del matrimonio dell'attuale imperatore di Germania. Allora pose in iscena il

ballo *I Corsari*, che gli valse il titolo e la carica di direttore dei balli al teatro di Corte. In questa qualità vi morì, nell'età di 76 anni. Tra i suoi lavori più lodati, oltre che il *Flik e Flok*, notiamo *Ellinor*, *Satanella*, *L'isola dell'Amore*, *Fantasca*.

Se nella sua prima stagione scaligera del 1861/62 Taglioni aveva ottenuto un indiscusso successo, la stagione successiva si aprì con il clamoroso fiasco di *Le Stelle* (prima edizione: *Electra*, Londra 1849), almeno a quanto riporta il *Corriere delle Dame* (3 gennaio 1863, p. 6-7):

*Rivista Teatrale* - Regio Teatro alla Scala:[...] *Le Stelle*, ballo grande del coreografo Taglioni.

[...] Veniamo al ballo. Chi non ricorda il clamoroso successo ottenuto l'anno scorso dal Taglioni col *Flik e Flok*? [...] Ciò aveva fatto nascere la speranza che per quest'anno Taglioni ci avrebbe apportato da Berlino qualche altra novità [...]. Ma invece qual delusione! Queste sue *Stelle* sono quanto di più assurdo si possa immaginare. E pazienza se fosse un assurdo di buon gusto; ma nulla, o quasi, c'è in esse che possa dirsi passabile. Vi vediamo riprodotte in peggio le più salienti situazioni del *Flik e Flok*, le quali se si poterono sopportare una volta, grazie appunto alla loro grottesca originalità, riescono poi supremamente noiose riprodotte sotto altra forma. [...] Anche le danze non sono che una seconda edizione di quelle dell'anno scorso e, meno quella delle Plejadi, prive d'effetto. [...] Zitti [sic], fischi, grida, urli, quanto insomma di più stuonato e inurbano può uscire da umana gola, accolsero la sgraziata produzione del Taglioni [...]. L'unica che si facesse applaudire in mezzo a quel concerto di fischi, fu la [Carolina] Pochini, le cui dita d'acciaio nulla hanno perduto della prima elasticità; quantunque Imene sembri favorire un po' troppo lo sviluppo delle belle membra nella graziosa danzatrice.

Urgeva correre ai ripari, e Taglioni decise di utilizzare nuovamente Teodoro Gasperini ed Efsio Catte, la coppia comica protagonista di *Flik e Flok*, mettendo in scena col titolo *I due Soci* uno dei cavalli di battaglia di Gasperini: *Robert und Bertrand*, tratto da un classico del teatro di boulevard, la commedia *Robert Macaire* portata al successo da Frédérick Lemaître nel 1834. Il ballo non era di Taglioni, ma del suo collaboratore a Berlino Michel-François Hoguet<sup>5</sup>, e in effetti il libretto della prima edizione milanese riporta sotto il titolo la seguente indicazione: "Ballo comico in sei quadri di Hoguet/ (Imitazione di Roberto Macaire) / liberamente composto e messo in iscena/ Nel R. Teatro alla Scala/ dal coreografo Cavaliere/ Paolo Taglioni." Questa volta la risposta del pubblico fu positiva; leggiamo sul *Corriere delle Dame* (24 gennaio 1863, p. 31):

<sup>5</sup> cfr. "Hoguet, Michel-François" in Koegler, 1987.

## Le stagioni italiane di Paolo Taglioni

*Cronaca* - Teatro alla Scala: *Otello* di Rossini - *I due soci*, balletto comico di Paolo Taglioni. [...]

Ad assestare alquanto le cose venne opportunissimo il nuovo balletto comico di Taglioni che ebbe il merito di trovar favore presso un pubblico dispostissimo a fischiare. Il balletto del Taglioni non ha pretese; è un ballo di ripiego allestito affrettatamente, di argomento vecchio, senza gran copia di danze, ma è pieno di brio, di buon gusto, di *vis comica* e piacque. [...] meglio che le danze poche e semplicissime, predomina la parte mimica affidata specialmente ai due soci, Gasperini e Catte, i Flick e Flock dell'anno scorso [...]. Gasperini soprattutto è incomparabile [...] bisogna vederlo poi quando in presenza dei gendarmi, tremante per la paura, balla quella sua stiriana, con certi lazzi, certe movenze così comiche, così a proposito da far sbellicar dalle risa [...]. Noi crediamo che il Taglioni debba a lui per metà almeno la buona accoglienza fatta al suo ballo. E un'altra buona parte si debba alla Pochini, che quantunque introdotta quasi per forza giacché non ha parte nell'azione, sembrò questa volta, voler superare sé stessa. [...] Quella specie di *cancan* a solo, che eseguisce nell'ultimo quadro, è meraviglioso per la voluttà accompagnata da un velo di pudore, che vi traspira, e per l'animatezza e la scapigliata allegria di cui sa improntarlo<sup>6</sup>. [...] Si vollero fuori il coreografo, i mimi, la ballerina; tutti applaudivano, sorpresi quegli stessi, ch'erano venuti per fischiare, di vedersi così bellamente mistificati.

Nonostante il gradimento del pubblico per *I due Soci*, la stagione di Carnevale 1862/63 si chiuse con un altro insuccesso di critica per Taglioni, il cui *Ballanda*, presentato in ritardo per la difficoltà dell'allestimento tecnico, attirò aspri commenti:

"CRONACA. Quelli che non rinunciano mai alla speranza, ultima dea, s'affidavano al nuovo ballo *Ballanda* promesso per questa settimana, e che per metà andò difatti in scena mercoledì scorso, mentre l'altra parte verrà data nei primi giorni del prossimo mese. [...] Il primo atto di questa prima parte è una lunga noiosa complicazione di scene [...]. Il second'atto è alquanto migliore. Vi ha subito dappprincipio un grazioso ballabile, in cui le allieve di una scuola di ballo prendono lezione da un vecchio maestro ed eseguono comicamente i passi di scuola. [...] il Gasperini è un magnifico maestro di ballo tutto compassato e stecchito." (*Corriere delle Dame*, 28 febbraio 1863, p. 71-72)

"CRONACA. [...] Ora incomincian le dolenti note. Avete assistito alla prima (e forse ultima) rappresentazione della seconda parte della *Ballanda*? No! Fortunati voi. [...] Svaligiamenti, fughe, pistole, coltelli, combattimenti: non ci mancava che il fuoco vivo e

---

<sup>6</sup> E' da notare in particolare la scelta del termine "scapigliato", che si rifà esplicitamente alla corrente letteraria della *scapigliatura* milanese nata proprio in quel periodo. Sulle relazioni fra soggetti dei balli e scapigliatura vedi C. Celi "La Bohème immaginaria: umori scapigliati e domestiche virtù nel ballo dell'Italia nascente" in *Creature di Prometeo - Il ballo teatrale dal divertimento al dramma*, Firenze, Olschki, 1996.

la luce del bengala. In compenso però avemmo lo scoppio di una mina con relativa diroccata. [...] Anche la musica dell'Hertel fu questa volta noiosissima. Senza contare i molti pezzi rubacchiati qua e là da varie opere, essa è piena zeppa di reminiscenze di tutti gli altri balli musicati da lui [...]. Insomma Taglioni, Hertel e Gasperini, hanno esaurito il loro talento inventivo; vadano altrove, ma per Milano cominciano a noiare." (*Corriere delle Dame*, 14 marzo 1963, p. 88)

I maggiori successi, in genere, Taglioni li ottenne quando presentò soggetti avventurosi, da sempre cari al gusto italiano, come *Leonilda* del 1865:

*Teatri* - Malgrado le tristi profezie, che da alcuni giorni correvano intorno a questo nuovo parto del cavaliere Taglioni, bisogna convenire che gli procacciò un vero trionfo, tanto più notevole, quanto più inaspettato. La *Leonilda* del Taglioni è un lavoro che farebbe onore a qualsiasi coreografo e dimostra quanto sia viva e versatile la immaginazione di chi lo compose; anzi per conto nostro lo reputiamo il migliore fra tutti i balli del Taglioni. [...] Come dicemmo, l'artista seppe assai abilmente sfruttare un argomento vecchio per trarne delle situazioni nuove e delle combinazioni di grande effetto. All'aprirsi della scena veggonsi i pirati in riposo nell'isola presso alla sponda del mare. Le più svariate, le più bizzarre foggie di costumi sono ivi accoppiate, albanesi, greci, turchi, mori, negri, rinnegati, che giuocano, cantano, bevono, schiamazzano, e tra essi alcune fanciulle greche, che intrecciano allegre danze. Poi tutta la comitiva si raccoglie ad eseguire una danza moresca, che è una delle più sorprendenti e più riuscite cose dell'arte coreografica. Volerla descrivere è impossibile: è uno strano, confuso accozzarsi, intrecciarsi, svolgersi, riannodarsi di uomini e donne, che riescono a formare i più graziosi, in più inaspettati gruppi. I mori s'accompagnano nelle danze coi piatti, che fan risuonare a tempo di musica, i Turchi battono in cadenza i loro tamburi, mentre altri scuotono i tamburelli e le nacchere, e altri infine giuocan di scherma coi fucili, che palleggiano misuratamente. [...] Bella è anche una tarantella, che la protagonista [Enrichetta Dor] eseguisce davanti al soldano, quando vuole ammaliarlo. Né devesi dimenticare la scena ultima del rapimento, in cui i macchinisti della Scala fecero prodigi per apparecchiare la vista del porto col mare in burrasca e le navi sobbalzate dalle onde. (*Corriere delle Dame*, 4 febbraio 1865, p. 39-40)

I balli di Taglioni a Milano facevano seguito ai successi di Giuseppe Rota, che aveva presentato, fra gli altri, soggetti tratti dalla letteratura popolare e assai graditi al pubblico come *Il Conte di Montecristo*, *Il Giuocatore*, *Un Fallo* e *I Bianchi e i Negri*. Il contrasto fra i due stilia pparve evidente agli occhi dei contemporanei, come è sottolineato dalla recensione di *Sardanapalo*:

"TEATRI - [...] E ora il ballo, il tanto aspettato ballo di Taglioni, *Sardanapalo*, di cui si dicevano mirabilia. Se un numero infinito di danzatori e statisti, se uno scialo

## Le stagioni italiane di Paolo Taglioni

principesco di vesti e scenari, se una combinazione indecifrabile di ballabili bastano a rendere perfetto un ballo, questo di Taglioni è perfettissimo. c'è persino un pelottone [plotone] di cavalleria che corre sul palco all'impazzata. [...] dove la vena gli mancò, fu nei ballabili [...]. Quello grandioso delli stendardi, per esempio, offre una complicatissima combinazione di linee, di colori, di aggruppamenti, ma appunto perché tanto complicata, lo sguardo stenta ad afferrarla e la mente a comprenderla. Faceva diversamente Rota, che con poche e semplici linee ideava le più grandiose figure." (*Corriere delle Dame*, 21 gennaio 1867, p. 23-24)

Nell'ultimo ballo che Taglioni mise in scena personalmente alla Scala, *Thea o la Fata dei Fiori* del 1867, il coreografo seppe, a detta della critica, combinare in un equilibrio felice gli elementi che caratterizzavano i suoi balli, fra cui l'uso originale dei costumi, il gioco delle masse nei ballabili e gli effetti speciali (la luce elettrica e la fontana con getti d'acqua) nell'apoteosi finale. Il ballo, nuovo per l'Italia, era una riedizione ampliata di *Thea, ou la Fée aux Fleurs* presentato da Taglioni nel 1847 al Her Majesty's Theatre di Londra. La versione originale<sup>7</sup> era dotata di una struttura più semplice (un atto con due scene) e di un'azione lineare: il principe Hussein (Paolo Taglioni) non si cura che dei suoi fiori, fra i quali la sua rosa prediletta; la schiava Thea (Carolina Rosati) con l'aiuto della Fata dei Fiori (Maria Taglioni Junior, figlia di Paolo) appare sotto le sembianze di una rosa e ottiene l'amore del principe.

Nell'edizione milanese del 1867, ampliata in cinque quadri, si può notare un omaggio al gusto italiano che in quegli anni esigeva nei balli un finale conforme alle regole della società patriarcale. Così, rispetto all'edizione londinese, Taglioni aggiunge molti altri personaggi, tra cui la promessa sposa del principe (qui chiamato Almanzor) che egli trascura perché è segretamente innamorato di Thea. Ma questa volta è Thea che, alleatasi con la Fata dei Fiori, sacrifica il suo stesso amore per riportare il principe all'ottemperanza degli obblighi familiari. Esse, dopo aver mostrato ad Almanzor una fantasmagoria di fiori animati, lo inducono a sposare la fanciulla a lui destinata. Nell'apoteosi finale, dopo che è stato celebrato il matrimonio fra l'esultanza generale, Thea viene deificata assieme alla Fata dei Fiori.

Come si vedrà dalla critica, l'elemento che riscosse maggiore ammirazione fu il ballabile dei fiori animati, presente già nella versione londinese del ballo ed immediatamente collegabile alle immagini di *Les Fleurs animées* di J.J. Grandville pubblicato proprio nel 1847, ma che al pubblico milanese apparve come una novità:

*Teatri* - [...] il ballo di Taglioni datosi [...] alla Scala col titolo *Thea o la fata dei fiori* ebbe un trionfo completo. [...] i libretti di ballo sono in generale tutti quanti un ammasso

<sup>7</sup> cfr. Beaumont, 1938 p. 299-301.

di assurdi, quelli del Taglioni lo sono poi in grado veramente superlativo: fortuna che almeno, se non c'è nesso logico, c'è del bello, c'è dell'invenzione, del buon gusto, della novità. E questo nuovo ballo, il quinto o il sesto che il Taglioni allestisce alla Scala, ha dovuto proprio persuadere anche i più restii, che cotest'uomo ha una bella e vasta immaginazione, e che i suoi balli si possono appuntare per avventura di prolissità e complicazione, ma che in fondo essi divertono, perché lo spettatore vi trova sempre nuove combinazioni di linee e di colori, le quali esercitano sulli occhi suoi un fascino, che bene spesso è irresistibile. [...]

Questa idea del Taglioni, nuova di zecca, è quella che determinò il trionfo del suo ballo, e che costituisce in fatto la parte originale di esso. Finora i fiori erano stati usati e abusati da tutti quanti i coreografi, ma semplicemente come ornamento e decorazione; è il Taglioni, che primo concepì l'idea di animarli, dar loro il moto e servirsene come elementi essenziali di un ballabile. [...]

Il nuovo ballo è diviso in due parti. Nella prima si ha subito da principio un grandioso ballabile moresco, di sorprendente effetto. [...] V'ha una felicissima combinazione di colori e un movimento accelerato, che trascina. Segue una marcia trionfale, in cui il merito, più che al coreografo, appartiene al sarto e all'ampiezza del palcoscenico, ma che in ogni modo sorprende pel numero interminabile dei figuranti e per la varietà dei costumi [...]. Ma il punto culminante del ballo è il gran ballabile dei fiori: non si può immaginare l'effetto seducente, ammaliante di quelle quaranta o cinquanta ragazze vestite da rose, da viole, da girasoli, da gerani, che s'aggirano in mille vortuose carole, formando graziosissimi mazzolini; e poi unendosi tutte a comporre un grandioso mazzo di fiori viventi: è cosa così ingegnosa e singolare, che l'applauso vi scoppia involontario dalle labra [sic] ed erompe in suoni inarticolati, ma che tutti esprimono la sorpresa e insieme la meraviglia. Il meglio si è che dietro ai fiori vengono le frutta: di fianco al giardino avete l'orto rappresentato da una schiera di pomodoro, di rape, di ravani, di funghi, i quali colla miglior grazia del mondo si affaticano a far la corte alle rose e alle viole. Qui all'ammirazione si aggiunse l'ilarità, e il pubblico ride a crepappelle di quello spettacolo inimitabile. Chi ricorda il successo dei gamberi nel *Flik e Flok* può farsi pressappoco un concetto di questo ballabile, che è quanto di più bizzarro e curioso siasi fin qui veduto. Per ultimo un magnifico *Tableau* con una grandiosa fontana e relativa luce elettrica chiude lo spettacolo. Il difetto principale dei questo nuovo parto della fantasia del Taglioni sta nella lunghezza: come al solito, il ballo dura quasi due ore [...]. (*Corriere delle Dame*, 1 Marzo 1867, p. 68-69)

Al successo contribuirono gli interpreti, fra cui particolarmente elogiati furono, oltre al solito Gasperini, i primi ballerini Ersilia Laurati e José Mendez: "Anche il passo a tre della Laurati, del Mendez e di un'altra ballerina, uscì dalle solite monotonie convenzionali, grazie ai garretti d'acciaio del Mendez, il quale, a parer nostro, è la fenice dei ballerini, danzando con grazia, senza smancerie, con vigore, senza parere un funambolo."

## Le stagioni italiane di Paolo Taglioni

Negli anni successivi non sono attestati in Italia altri balli messi in scena direttamente da Taglioni. Egli però, avvalendosi della nuova legge sul Diritto d'Autore del 1865, valorizzò la distribuzione su scala nazionale dei suoi lavori attraverso riproduttori autorizzati, affidando questo incarico a Cesare Marzagora, già mimo e ballerino di mezzo carattere quindi Ispettore per il Ballo alla Scala nelle stagioni 1865 e 1867, e al già citato Mendez. Un esempio del tipo di contratto che veniva stipulato dai teatri che intendevano mettere in scena i balli di Taglioni ci viene dalla Gazzetta di Venezia (19 gennaio 1870, n.18, p.65):

*Fatti diversi - Quanto costano gli artisti.* Da informazioni attinte a buon luogo, ci consta che gli artisti primarii scritturati per la corrente stagione alla Scala ricevono i seguenti assegni: [...] Priora L. 8500 (ebbe un solo quartale). - Mascagno, ballerino, L. 6000.- Taglioni, per il ballo *Don Parasol*, L. 4000 in oro. - Marzagora e Mendez, ballerini, per la riproduzione del ballo, L. 3500.

Non sappiamo a qual prezzo abbiano posta l'opera loro il coreografo Pallerini, e la ballerina Rachele Conti.

Quindi Taglioni, senza muoversi da Berlino, prendeva quasi la metà del compenso della prima ballerina Olimpia Priora, ma di più dei suoi due riproduttori messi insieme. Attraverso questo efficiente sistema di distribuzione il pubblico italiano poté quindi conoscere altri titoli della produzione di Taglioni, fra cui *Don Parasol*, *Satanella*, *Morgano* e *Fantasia*.

Nella tabella 1 possiamo quindi seguire la circolazione dei balli di Taglioni in Italia negli anni successivi: fino al 1872 la riproduzione è curata da Marzagora, per passare poi a Mendez dal 1873 al 1887. Dal 1889 (Taglioni era già morto da cinque anni) durante la permanenza di Mendez in Russia<sup>8</sup> gli subentrò Antonio Giuri che si esibì in *I due soci* e a cui forse si può attribuire la riproduzione di *La fille mal gardée* a Napoli nel 1890-91.

L'ampia diffusione dei balli di Taglioni spiega anche l'elevato numero di volte in cui compare nelle cronologie italiane il nome di Peter Ludwig Hertel, compositore ufficiale dei balli per la Hofoper di Berlino; per quasi tutte le produzioni italiane furono infatti utilizzate o adattate le partiture delle edizioni berlinesi. Si ebbero però occasioni di collaborazione con compositori italiani: per *Leonilda* la musica era del famoso Paolo Giorza che aveva firmato in quegli anni i maggiori successi di Borri e di Rota; per *Thea* Taglioni si avvale del giovane compositore Costantino Dall'Argine che aveva ottenuto un certo successo l'anno precedente con le musiche per *La Devadacy* di Monplaisir.

<sup>8</sup> cfr. Roslavleva, 1966 pp. 142-143.

Negli anni '90 vengono ancora rappresentate sulle scene italiane le versioni di Taglioni di *I due soci* e di *La fille mal gardée*, due balletti che forse più di altri suoi gli sopravvivono per il loro discendere da un'antica tradizione di intrecci comici. Questi due titoli tuttavia non offuscarono mai agli occhi degli italiani il suo *Flik e Flok*, allestito alla Scala un'ultima volta nel 1884, proprio nell'anno della scomparsa dei fratelli Paolo e Maria Taglioni, grandi esponenti di una dinastia destinata a lasciare un segno indelebile nel teatro di danza.

### Summary

The paper gives a chronology of the productions of Paolo Taglioni's ballets in Italy, some staged between 1862 and 1867 by himself, the rest by his officially recognized reproducers. By collating this information with the articles published in the contemporary press, it emerges that, notwithstanding his international reputation, Taglioni's ballets weren't always successful: while some obtained the general praise of the public and the critics, others met with a hostile reception, and had to be hastily replaced. On the whole, however, it appears that Taglioni managed to adapt to the different taste of the Italian public the plots of his ballets originally presented in London and Berlin. This adaptation, combined with the skilful exploitation of the resources of the Teatro alla Scala ("primi ballerini", corps de ballet, scenery, costumes and machinery) led to the lasting success of titles such as "Flik e Flok" or "I due soci", some of which remained in the repertory of Italian theatres up to the end of the century, well after Taglioni's death.

### Bibliografia

#### DIZIONARI, ENCICLOPEDIA E REPERTORI

Cyril W. Beaumont, *Complete book of ballets*, London, Putnam 1938.

*Enciclopedia dello Spettacolo*, 9 voll. e 2 voll. di supplemento, Roma, Le Maschere 1954-68.

*International Dictionary of Ballet*, Detroit, St. James Press 1993.

Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1987.

Mario Pasi ed Alfio Agostini (a cura di), *Il balletto. Repertorio del teatro di danza dal 1581*, Milano, Mondadori 1979.

Alberto Testa, *I grandi balletti*, Roma, Gremese 1991.

## Le stagioni italiane di Paolo Taglioni

### CRONOLOGIE E STORIE DI SINGOLI TEATRI

AA.VV., *Storia del Teatro Regio di Torino*, a cura di Alberto Basso, Torino 1976/83, 4 voll.

AA.VV., *Il Teatro di San Carlo*, Napoli, Guida 1987, 2 voll.

Michele Girardi e Franco Rossi, *Il Teatro la Fenice, cronologia degli spettacoli*, Venezia, Albrizzi 1989/1992, 2 voll. (I vol. 1792-1936).

Mario Rinaldi, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, Firenze, Olschki 1978.

Luigi Rossi, *Il Ballo alla Scala 1778-1970*, Milano, Edizioni della Scala, 1972.

Alberto Testa, *Due secoli di ballo alla Scala 1778-1975*, Milano, Arti grafiche G.Ferrari 1975.

Giampiero Tintori, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia*, Gorle, Grafica Gutenberg 1979.

### FONDI LIBRETTISTICI

Collezione Carvalhaes e Raccolta libretti, presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica di Santa Cecilia - Roma.

Miscellanee di libretti presso Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" - Roma.

Collezione Rolandi di libretti, presso Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

### MONOGRAFIE SPECIFICHE

Claudia Celi e Andrea Toschi, "Alla ricerca dell'anello mancante: «Flik e Flok» e l'Unità d'Italia." in *Chorégraphie* anno I n. 2, autunno 1993.

Claudia Celi, "Roma, il Risorgimento in ballo." in *Incontri con la Danza 1993*, a cura di Elena Grillo, Roma, Accademia Nazionale di Danza, Centro Documentazione Danza, 1994.

Claudia Celi, "Il balletto in Italia." in *Musica in Scena - Storia dello Spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1995, vol. 5 parte II capp. III-IV, pp. 89-138.

Ivor Guest, *The Romantic Ballet in England. Its development, fulfilment and decline*, London, Pitman 1954 (n.ed.1972).

Gunhild Oberzaucher-Schüller, "Comparaison de la dramaturgie dans le ballets des principaux chorégraphes de la seconde moitié du XIXème siècle en Europe Centrale." relazione al convegno «La danza e l'Italia», Torino, 2-5 settembre 1993.

Natalia Roslavleva, *Era of the Russian Ballet*, London, Gollancz, 1966.

Elisabeth Souritz, "Adelina Giuri, une danseuse italienne au Bolchoï de Moscou." in *Choreologica - Papers in Dance History* 2 (1999) pp. 25-33.

### TABELLA 1 - BALLI DI PAOLO TAGLIONI DATI IN ITALIA NELL'800

ANNO CITTA'	MESSO IN SCENA DA	MUSICHE DI	TITOLO
1862 MILANO	P. TAGLIONI	P.L. HERTEL	ELLINOR, OSSIA VEDI NAPOLI E POI MORI
1862 MILANO	P. TAGLIONI	P.L. HERTEL	FLIK E FLOK
1862 MILANO	P. TAGLIONI	P.L. HERTEL	FLIK E FLOK
1863 MILANO	P. TAGLIONI	P.L. HERTEL	LE STELLE
1863 MILANO	P. TAGLIONI		I DUE SOCI
1863 MILANO	P. TAGLIONI	P.L. HERTEL	BALLANDA
1864 FIRENZE	L. BELLINI	P.L. HERTEL	FLIK E FLOK
1865 MILANO	P. TAGLIONI	P.L. HERTEL	FLIK E FLOK
1865 MILANO	P. TAGLIONI	P. GIORZA	LEONILDA, O LA FIDANZATA DEL FILIBUSTIERE
1867 MILANO	P. TAGLIONI	P.L. HERTEL	SARDANAPALO RE D'ASSIRIA
1867 MILANO	P. TAGLIONI	C. DALL'ARGINE	THEA, O LA FATA DEI FIORI
1867 VENEZIA	C. MARZAGORA	P.L. HERTEL	FLIK E FLOK
1868 MILANO	C. MARZAGORA	P. GIORZA	LEONILDA
1869 BOLOGNA	C. MARZAGORA	P. GIORZA	LEONILDA OSSIA LA FIDANZATA DEL FILIBUSTIERE
1870 MILANO	MARZAGORA/MENDEZ		P.L. HERTELDON PARASOL
1870 VENEZIA	C. MARZAGORA	P. GIORZA	LEONILDE, OSSIA LA FIDANZATA DEL FILIBUSTIERE
1871 TORINO	C. MARZAGORA	P. GIORZA	LEONILDA, OVVERO LA FIDANZATA DEL FILIBUSTIERE
1871 NAPOLI	C. MARZAGORA?	P.L. HERTEL	FLIK E FLOK
1871 FIRENZE	C. MARZAGORA	P.L. HERTEL	FLIK E FLOK
1872 TORINO	C. MARZAGORA?	P.L. HERTEL	FLIK E FLOK
1873 TORINO	J. MENDEZ	P.L. HERTEL	ELLINOR, OSSIA VEDI NAPOLI E POI MORI
1874 TORINO	J. MENDEZ	P.L. HERTEL/C. PUGNI	SATANELLA
1875 VENEZIA	J. MENDEZ	P.L. HERTEL/C. PUGNI	SATANELLA
1875 VENEZIA	J. MENDEZ	I DUE SOCI	
1876 ROMA	C. MARZAGORA	P.L. HERTEL	FLIK E FLOK
1878 MILANO	J. MENDEZ	P.L. HERTEL	ELLINOR
1878 MILANO	J. MENDEZ	P.L. HERTEL	FANTASCA
1880 MILANO	J. MENDEZ	P.L. HERTEL	MORGANO

## Le stagioni italiane di Paolo Taglioni

1880 MILANO	J. MENDEZ	HERTEL/R. MARENCO	LA FILLE MAL GARDEE
1881 NAPOLI	J. MENDEZ	P.L. HERTEL	LA FILLE MAL GARDEE
1884 MILANO	J. MENDEZ	HERTEL/R. MARENCO	FLIK E FLOK
1887 TORINO	J. MENDEZ	P.L. HERTEL	FANTASCA
1887 TORINO	J. MENDEZ	P.L. HERTEL	LA FILLE MAL GARDEE. OVVERO LISSETTA
1889 ROMA	A. GIURI		I DUE SOCI
1890 NAPOLI	?	P.L. HERTEL	LA FILLE MAL GARDEE
1891 NAPOLI	?	P.L. HERTEL	LA FILLE MAL GARDEE
1892 TORINO	A. GIURI		I DUE SOCI
1895 MILANO	A. GIURI		I DUE SOCI



# LA DANZA BUTOH. UN HOMBRE MODERNO EN CRISIS

SUSANA DEL PINO ESCOBAR

El Butoh es un arte con una concepción crítica sobre el ser humano, la consciencia de su cuerpo, las sociedades que conforma y la visión de este del mundo. Significa una rebelión que surge de un hombre moderno en crisis tras la destrucción masiva de sus congéneres y que busca liberarse a través de la verdad de su cuerpo. Representa una resistencia frente a lo establecido por el sistema social, político y cultural. Por todo ello la danza Butoh es una respuesta radical a los esquemas estereotipados sobre la danza. Rompe con los patrones establecidos sirviéndose de elementos anticonvencionales en relación a lo que tradicionalmente se entiende como danza en occidente.

En el Butoh podemos observar influencias de las artes escénicas tradicionales japonesas junto con la improvisación, el teatro, la danza moderna y la danza expresionista alemana, en la que tanto Hijikata<sup>1</sup> (1928-1986) como Kazuo Ohno<sup>2</sup> (1906) habían sido formados. Del Kabuki se toma el adoptar una pose o acción suspendida, del Noh el caminar deslizándose como si se flotara en el aire, y del Ningyon los movimientos y gestos a modo de marioneta. Hijikata también se vio influenciado o inspirado por el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud<sup>3</sup>, Lorca, Jean Genet y El Marqués de Sade.

El Butoh intenta romper moldes establecidos, con una poética del cuerpo que se caracteriza por estar cargada de una profunda filosofía que cuestiona la existencia del ser humano y sus costumbres. Evita ser un modo de expresión fijo o establecido y rechaza lo acabado y la estabilidad frente al movimiento llevado al límite. El Butoh no quiere restringir la significación de sus movimientos con movimientos altamente estilizados como ocurre en los convencionalismo arraigados en el Teatro-noh y el Kabuki. De ahí que se aparte del realismo y del simbolismo en la danza.

---

<sup>1</sup> Tatsumi Hijikata coreógrafo japonés fundador de la danza Butoh en Japón.

<sup>2</sup> Kazuo Ohno coreógrafo japonés co-fundador de la danza Butoh en Japón.

<sup>3</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 1938, Éditions Gallimard. *El teatro y su doble*, 1997, Barcelona, Edhasa.

## Orígenes

El Butoh nace en Japón a finales de los cincuenta, el Japón de la posguerra, tras las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki que devastaron el país dejando, sin embargo, una conciencia de humanidad aún más fuerte y arraigada. Según Laurence Rawlins<sup>4</sup> *"El Butoh surgió como un movimiento que era una búsqueda de una nueva identidad, de darle sentido a una sociedad tras la derrota"*<sup>5</sup>. Tatsumi Hijikata hablaría de renacimiento para una sociedad en tránsito y que debía volver a definirse tras la barbarie a la que se había visto sometida, para rescatar el sentido de la vida frente a la muerte y la destrucción: *"Una y otra vez renacemos. No es suficiente haber nacido simplemente del útero materno. Son necesarios muchos nacimientos. Renacer siempre y en cada lugar. Una y otra vez."*<sup>6</sup>. Liberarse de las costumbres que nos atan para renacer cada día en un cuerpo nuevo que devuelva el poder al individuo, el poder de elección frente a las costumbres sociales y las imposiciones político-culturales, es decir, renacer libre una y otra vez.

Tatsumi Hijikata que trabajó junto con Kazuo Ohno durante un tiempo en Japón, estrenó en el Festival de Danza de Tokio de 1959 *Kinjiki*<sup>7</sup>, inspirada en la novela de Yukio Mishima del mismo título (*Colores prohibidos*). Una pieza de apenas unos minutos, de temática explícitamente homosexual, que conmocionó y escandalizó hasta el punto de convertirlo en un artista prohibido. En esta primera interpretación de Ankoku Butoh, como lo denominaría Hijikata, esta forma de danza, contraria a toda técnica, no buscaba darle a la audiencia una sensación placentera, sino exponerla a una exploración directa de las pulsiones, suprimiendo la expresión simbólica de las emociones. Este será uno de los fundamentos del Butoh; la negación de la interpretación crítica frente a la experiencia directa. Se trata de buscar las raíces más primarias como ser humano y como inconsciente individual, tal y como en este caso era la exploración de la violencia y la sexualidad. El Butoh explora esa relación entre el inconsciente reprimido y las imágenes surgidas durante la actuación para crear un canal directo de comunicación entre el que baila y el que observa mediante el efecto repulsión / identificación que permita a la vez un sentimiento de liberación. La reunión entre el artista Butoh y el público se realiza en un esfuerzo mutuo de abrirse a la incertidumbre donde

<sup>4</sup> Laurence Rawlins es el director y coreógrafo de la compañía de Butoh *Anima Dance Theater*.

<sup>5</sup> LAURENCE RAWLINS, *What is Butoh?*, 1998, en [www.mindspring.com/~rawvor/history.html](http://www.mindspring.com/~rawvor/history.html).

<sup>6</sup> MICHAEL BLACKWOOD, *Butoh: Body on the edge of crisis*, 1990

videocasete VHS. 90 min. Productor Michael Blackwood Co-Producción Westdeutscher Rundfunk, BBC Television, YLE/NOS/BRT, SVT1/DR/ ORF.

<sup>7</sup> Yukio Mishima, *Kinjiki (Forbidden Colors)*, 1954). Traducida al inglés por Alfred H. Marks, Secker y Warburg, 1968 (Volume 1); Berkley Publishing, 1974 (Volume 2).

## La danza Butoh. Un hombre moderno en crisis

poder cuestionar la propia existencia, aún con el riesgo de que la mirada se vuelva al espectador y no le guste lo que vea, a sí mismo identificado, su interior más recóndito, desde lo amoroso a lo perverso. Ya lo decía Gustavo Collini: “*El bailarador de Butoh intenta capturar las sutilezas del alma... El alma no está ahí para que a otros les guste. Está ahí para expresar lo que tiene que expresar*”<sup>8</sup>. De esta forma la relación con el público es la relación con el mundo, donde el artista Butoh se entrega a las fuerzas sociales y naturales que lo humanizan, eligiendo el camino a seguir, desde el provocador al suavizante como dice Hans T. Sternudd<sup>9</sup>.

Hijikata bautizó su danza como Ankoku Butoh, la danza de la oscuridad, entendiendo oscuridad como lo que está en la sombra, lo desconocido. El uso generalizado de la palabra butó, derivado de buyó, hacía alusión a todas las danzas fuera de la categoría de danzas tradicionales del Japón tales como los bailes de salón, el flamenco, etc. Pero su uso generalizado se extendió a partir del Ankoku Buto-ha. “Bu” significa bailar, y “to”, paso o pisar. “Ha” significa grupo o partido. “Ankoku” significa “lanzar negro” u oscuridad absoluta<sup>10</sup>.

### *El retorno a las fuentes de la naturaleza*

Japón se vio obligado a una fuerte imposición de normas represivas, producto, por un lado, de un país que deseaba proyectar una buena imagen al mundo y ocultar lo indeseable y, por otro, de la ocupación americana, desde septiembre de 1945 a abril de 1952. Costumbres como el tatuaje, los festivales desnudos y otras manifestaciones profundamente ligadas a su cultura popular intentaron ser abolidas. En el Ankoku Butoh estaba implícita la necesidad de contrarrestar los efectos que la occidentalización habían generado en el campo de la danza y el teatro japonés.

La relación tradicional entre el hombre japonés y la naturaleza está en muchas de sus formas artísticas. De ahí que uno de los impulsos originarios del Butoh sea también un intento de recobrar ese lazo vital que se veía amenazado con los nuevos medios de producción de la industrialización. Al modo de ver de Susan Blakeley<sup>11</sup> el poder expresivo de la danza Butoh se debe a sus conexiones con lo irracional y lo inexplicable de una energía sexual primaria proveniente de una relación íntima con la naturaleza.

<sup>8</sup> GUSTAVO COLLINI SARTOR, ¿Qué es el Butoh?, en [www.danza-butoh.com.ar](http://www.danza-butoh.com.ar).

<sup>9</sup> HANS T. STERNUDD, *Det kallas för Butoh (El llamado Butoh)*, traducido del sueco por Rubén Aguilera, Julio 2001, Revista Heterogénesis, n° 36, en [www.heterogenesis.com](http://www.heterogenesis.com).

<sup>10</sup> SUSAN BLAKELEY KLEIN, *Ankoku Butô. The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, 1988, New York, Cornell University, Ithaca, p. 2.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 15

Una energía sexual que, en el decir de Alexander Lowen, tiene que ver con el fluir de la energía por todo el cuerpo y el deshacerse con el entorno<sup>12</sup>. Así el estudio de la naturaleza se torna relevante como forma de aproximación a los principios del movimiento y de la vida. Los principios y los materiales son estudiados en detalle, semi científicamente, para tener no solamente una idea vaga o una forma vacía, sino aproximarse verdaderamente a la materia como “materia viviente” y romper con la dicotomía materialista. De esta forma se crea las condiciones necesarias para el cuidado de los valores básicos de la vida: el respeto y la responsabilidad hacia lo que nos rodea.

La estética del Butoh derivó de las interpretaciones de Hijikata a principios de los años 70 con *27 Nights for Four Seasons*<sup>13</sup> en el que presentaba una visión de los movimientos relacionados con las actividades de la agricultura. De aquí quedaría el movimiento “namba”<sup>14</sup> o “ganimata”<sup>15</sup>, procedente de los trabajos de recolección del arroz, en el que con el centro de gravedad bajo se mueve la misma mano que el pie desplazado, sin levantarlo del suelo. En la búsqueda de la identidad y las raíces presentes en el Butoh, el mismo retomar de las formas del trabajo en el campo y de la observación de la naturaleza se sustentaba en la idea de que esas formas tradicionales habían desarrollado un vocabulario de movimientos ajustados a la estructura del cuerpo y sus necesidades a lo largo de siglos de evolución. Además esos códigos de representación orgánicos eran en cierta forma la antítesis del modelo occidental industrial y mecanicista que se quería combatir. El Butoh intenta recobrar el cuerpo natural y su fuerza vital en armonía con el entorno que habita.

### *El poder del ser uno mismo*

Hijikata y Ohno se oponen al virtuosismo técnico y a utilizar el cuerpo como una herramienta expresiva de ideas o sentimientos. El cuerpo en esta danza se aparta del balance y la belleza ideal del bailarín de ballet, y tampoco se apoya en la musculatura o la fuerza física de quien la practica. El bailarín de Butoh debe olvidar las técnicas y las danzas aprendidas para intentar hallar dentro de sí. Kazuo Ohno diría que “*el Butoh no está compuesto por algo pensado o que se pueda entender pensando; es un mundo más allá de la razón. Hay que eliminar todo, despojarse de todos los movimientos*”

<sup>12</sup> ALEXANDER LOWEN, *La depresión y el cuerpo*, 1972-1995, Madrid, Alianza Editorial, p. 43

<sup>13</sup> M<sup>a</sup> CAMILA LIZARAZO, *Lo grotesco en el Butoh. Recobrando una humanidad perdida...*, 2000, Bogotá, Univ. De los Andes, Dpto. Humanidades, en [www.rutadeseda.org/butoh.html](http://www.rutadeseda.org/butoh.html)

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> TOSHIHARU KASAI, *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration*, 1999, Sapporo, Memoir of Hokkaido Institute of Technology, Vol. 27, en [www.ne.jp/asahi/butoh/itto/](http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/)

## La danza Butoh. Un hombre moderno en crisis

*habituales; sin ellos, uno no sabe cómo va a moverse, por eso tiene que aguantar y penetrar en el mundo incomprensible. Si uno entiende algo, entonces no sirve*<sup>16</sup>. La danza Butoh no debe representar nada, sino más bien presentar el cuerpo despojado de su contenido dramático, narrativo y estético. El cuerpo es observado como un micro universo conectado al universo y por ello regenerado a partir de su fuerza vital primaria reactivada una y otra vez a través de la creación de un lenguaje de la percepción profunda de la vida. Se interesaron en lo que el cuerpo podía hacer de forma natural y no aprendida. Bajo esta premisa el Butoh hizo posible la danza en un cuerpo sacudido por la vejez y la enfermedad profundizando y revisando el concepto de danza. Ahí están las actuaciones de Kazuo Ohno desnudando sus huesos y su vejez. Es una concepción del cuerpo que busca la expresión individual, tan honesta como sea posible en su experiencia única y libre, y el retorno a lo más esencial del ser humano, como una búsqueda de vitalidad que se asocia a la idea de armonía entre inconsciente y memoria.

Cada bailarín de Butoh es distinto a otro, y en su bailar debe exponer lo más profundo de sí mismo. Es esa exploración del inconsciente individual, lo que provoca que en cada persona se manifieste diferente de acuerdo a sus propias raíces culturales y a sus inquietudes. Por ello, bajo el género de Butoh se agrupan creadores de todas las nacionalidades cuyos estilos y puesta en escena son completamente diferentes pero que conservan algunos nexos o interrogantes comunes. Paradójicamente, los artistas de Butoh han desarrollado un amplio abanico de técnicas especializadas a pesar que en sus inicios tenían unos fundamentos hacia la anti técnica. Por cada técnica que utiliza un grupo de Butoh, hay otro grupo que la rechaza, la transforma o simplemente desarrolla otra para alcanzar los mismos objetivos u otros. Kuniyoshi<sup>17</sup> sostiene que los aspectos profundos del cuerpo provenientes de las diferencias raciales, culturales y ambientales no pueden homogeneizarse ni globalizarse, por más que se desee en el intento. Mientras no se imponga un localismo purista en la práctica de la danza Butoh, y se alcance niveles profundos en el individuo practicante, el Butoh puede manifestarse de forma universal a través de movimientos extremadamente heterogéneos y distantes.

---

<sup>16</sup> JEAN VIALA Y NOURIT MASSON-SEKINE, *Butoh: Shades of Darkness* en <http://home.earthlink.net/~bdenatale/Ononotes.html> (Página Web de la compañía Flesh+Blood Mystery Theater)

<sup>17</sup> KAZUKO KUNIYOSHI, *Butoh in the late 1980s*, 1991, Tokyo, The Japan Foundation, en [www.xs4all.nl/~iddinja/butoh](http://www.xs4all.nl/~iddinja/butoh) (Página Web de Kobo Butoh)

### *La no-objetivación del cuerpo*

Para entender el cuerpo en el Butoh es fundamental entender lo que significa el concepto de “*Butoh-tai*”<sup>18</sup>, que quiere decir el tener una actitud física y mental que logre integrar los elementos dicotómicos del ser como la consciencia / inconsciencia, el sujeto / objeto, la forma / no forma (el espacio / vacío) para permitir que el ser humano individual se exprese en conjunción y libremente y para sobrepasar la distancia entre los seres humanos y el mundo material en que se desenvuelven. Veamos como se aplica esto en la práctica de la danza.

La vía más generalizada y convencional para lograr la comunicación con movimientos en la danza y el teatro occidental es la selección de una emoción y la búsqueda de la forma del cuerpo adecuado para expresar esa emoción ordenándolas en coreografías establecidas que puedan repetirse, aunque en cada presentación haya elementos que varían de acuerdo a las cualidades físicas y la mentalidad particular de cada intérprete.

En el Butoh, generalmente, se busca la experiencia en el momento y ello le da al bailarín la oportunidad de ser consciente de lo que ocurre en su cuerpo a nivel global. El artista de Butoh crea un espacio físico-mental para sondear los movimientos íntimo-externos, no predeterminados en muchos casos, en el que el ser, el espacio y los movimientos no están separados. El Butoh-tai engloba y unifica cuerpo-mente en la persona a través de la supresión del ego en un tiempo circular donde pasado, presente y futuro pasan a ser uno, es decir, memoria, pulsión presente y anhelo, que no deseo, conviven inseparables en el ser consciente a partir de la exploración de las imágenes generadas por el inconsciente durante la danza. Para los japoneses el espacio y el tiempo, denominados ambos como “MA”<sup>19</sup>, es lo mismo, una consecuencia del movimiento que no es el intervalo entre dos o más movimientos, sino todo lo que abarca. MA proviene de la filosofía budista sobre el vacío. En el Butoh MA se traduce en el partir del silencio interior, en el intentar vaciarse. Cuando se objetiviza, se introduce la dicotomía objeto / sujeto y el cuerpo como objeto es utilizado como herramienta del sujeto. En la danza Butoh, se vive la pura experiencia, el cuerpo es la expresión en sí mismo, no el vehículo de la expresión. El ser como sujeto está bailando no ordenando a su cuerpo movimientos, ya que es agitado por la experiencia indisociable de su cuer-

<sup>18</sup> TOSHIHARU KASAI, *A Note on Butoh Body*, 2000, Sapporo, Memoir of Hokkaido Institute of Technology, Vol. 28, en [www.ne.jp/asahi/butoh/itto/kasait/k-note.html](http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/kasait/k-note.html)

<sup>19</sup> TADASHI ENDO, *Butoh-Ma*, en [www.butoh-ma.de/](http://www.butoh-ma.de/)

SHASEKH, *¿Qué es la Danza Butoh?*, 2002, en [www.shasekh.com/articulos/butoh.htm](http://www.shasekh.com/articulos/butoh.htm)

RHEA VOLIJ, *Danza Butoh. Un salto al vacío*, en [www.artea.com.ar/butoh/salto.html](http://www.artea.com.ar/butoh/salto.html), directora de la compañía argentina Trampaalojo.

## La danza Butoh. Un hombre moderno en crisis

po-mente donde el sitio mismo está bailando y el bailarín es creado por el sitio donde se encuentra mudando o danzando. Así es cómo se da un estado de no-objetivación donde cuerpo, mente y espacio son uno en movimiento en el intento de contrarrestar la dicotomía entre el ser y su mundo en oposición al cuerpo como herramienta, en una visión mecanicista que es claramente rechazada tanto por Hijikata como por Ohno.

Uno de los elementos para lograr la no-objetivación está en las prácticas de entrenamiento del Butoh en donde no se suele emplear espejos, ya que el espejo es el reflejo de lo que uno no es, pues no contempla el cambio o movimiento continuo en el cuerpo, ya sea visible o invisible. Esto tiene como fin que el bailarín no guíe su consciencia por la comprensión visual de su cuerpo sino que se le invita a sentir su propio interior a partir de la escucha de su silencio, es decir el vacío o la no forma interna. De esta manera, el Butoh acepta movimientos interiores que no son estrictamente visibles para el espectador, lo que origina que, a veces, se cuestione el Butoh como danza por su aparente quietud. Debemos reflexionar aquí si el valor del arte está en que sea visto o no, ya que el Butoh acepta movimientos que no son explícitos, sino internos, puesto que las emociones no son un fenómeno mental, sino una concurrencia mental y física con reflejos visibles o invisibles en el cuerpo (Kasai, 2000). En resumen las emociones se tienen, no se piensan, y estas no tienen en el Butoh unas intenciones estrictamente expresivas para el público presente, simplemente surgen en el instante presente de la representación. De ahí que la comprensión de nuestra propia experiencia y por tanto la del mundo deba ser continuamente desafiada, en permanente transformación, estudiando la mudanza o cambio continuo, tanto en la forma como en la sustancia. Bajo esta concepción el ser humano y la vida se vuelven uno, porque todo forma parte del proceso, del devenir constante del universo.

Por todo esto resulta difícil describir de forma sencilla y con palabras una actuación de Butoh. En una actuación esencial de Butoh, lo que el público ve es un mundo no materializado que permite al espectador observar algo latente más allá del simple movimiento del cuerpo y que está surgiendo en ese mismo instante de la actuación.

### *La danza del camino*

Se pretende rescatar la muerte de su absurdo y su anonimato promovido por las grandes dimensiones de las guerras en el siglo XX, en un intento por revalorizar la vida. El hombre del siglo XX se halla alienado en su abandono al sistema, un sistema que no lo valora, sino que lo mecaniza y cuantifica, y lo reprime. Se torna urgente la necesidad de recuperar la individualidad, entendida esta como ser uno mismo, en respuesta al vacío provocado por el sistema tecnológico y la destrucción causada por este.

Citando a Heidegger<sup>20</sup>: "...los progresos de las ciencias y de las técnicas, el desarrollo del espíritu crítico, la expansión del espíritu individualista y competitivo impuesto por un mundo donde la rentabilidad y el beneficio reemplazan a los antiguos valores, dejan solo al individuo. La salvación si existe, no puede estar sino en él, así como la muerte es su muerte que deberá afrontar sin la ayuda de Dios". De nuevo la unión de lo espiritual y lo material en la contemplación del propio ciclo vital hasta la muerte, que se hace evidente al liberar al hombre de su necesidad de fuerzas exteriores o inhumanas que gobiernen su vida. Las fuerzas exteriores del hombre moderno japonés las impone, no un Dios, sino un fenómeno mundial de colonización económico-cultural, actualmente denominado globalización, del que el país empieza a formar parte. El Butoh le recuerda a las personas que esta situación es exterior a ellas mismas. Sin negar esas fuerzas contra las que no puede luchar, promueve la necesidad de retornar al propio cuerpo para descubrir quiénes somos verdaderamente, y a dejarlo expresar libre y auténticamente. En el Butoh, el ser humano lo único que tiene para trascender y comprender la realidad aparente es su cuerpo. Mediante un nuevo lenguaje propone una exploración del inconsciente que le devuelva la consciencia de sí mismo. Y es que como dice Barrera<sup>21</sup>: "*El individuo moderno no ha logrado vencer el miedo. El miedo al mundo exterior, al destino, a la muerte, el miedo a lo desconocido, al vacío. Representando este miedo el ser humano lo proclama y reconoce*". El Butoh busca el rescate del individuo en total libertad y un retorno a las raíces más profundas del hombre. Explorar su vitalidad, sus pasiones, sus miedos que lo humanizan. Su condición de ser humano no reprimido es lo fundamental para ser libre y ejercer la libertad.

### *La danza Butoh en escena*

Veamos un caso práctico. Un espectáculo de la gran dama del Butoh, Carlota Ikeda, titulado "Langage du Sphinx", estrenado en 1992 con su compañía Ariadone<sup>22</sup>. En el "Langage du Sphinx" o "Sphinx", como posteriormente fue difundido, lo primero que nos va a llamar la atención es su estética y su cualidad de movimiento nada convencional a la danza occidental que estamos acostumbrados a ver. Movimientos convulsivos y retorcidos que se combinan con tiempos extremadamente lentos o, por el contrario, muy rápidos. Pero siempre con los pies pegados al suelo y el centro de gravedad bajo, provocando una fluidez de movimientos con una concentración de energía libe-

<sup>20</sup> En LIZARAZO, *op. cit.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> La primera compañía exclusivamente femenina fundada en Japón en 1974, y que actualmente reside en Francia, más concretamente en Burdeos.

## La danza Butoh. Un hombre moderno en crisis

rada en cada instante. Una gestualidad de la cara exacerbada acentuada todavía más por el maquillaje blanco característico del Butoh. En esta danza Butoh no se desea hacer evidente o representar sino hacer con toda la energía el movimiento. Esto es lo que a los occidentales puede parecernos expresionista y no es más que MA: expresión total de la energía. Pero vayamos poco a poco por partes para ir desgranando los elementos de los que hemos hablado previamente en los apartados anteriores.

En el espectáculo somos coparticipes del nacimiento, del acto de la creación con sus cinco intérpretes de pie en círculo, bajo la proyección de un rostro poderoso que las observa, moviéndose todas al compás de sus respiraciones profundas, bramidos del mundo, hasta desplomarse de espaldas al suelo. A partir de aquí asistiremos al parto de uno mismo, desde el agitarse y sacudirse en el útero de la tierra. La infancia con sus juegos, impulsos, sentimientos y comportamientos libres del juicio. La verborrea que va ahogando el auténtico ser y agitando nuestros cuerpos con sus miedos y represiones. La lucha por sacar, aunque sea con nuestras propias manos, el grito ahogado y todo lo que desde las entrañas no logramos sacar, por la boca. Lenguas que se tocan y se aprisionan unas a otras. La búsqueda del placer como fuente inagotable de una energía sexual innata, que nada tiene que ver con la genitalidad, sino con el principio de la vida y la fuerza vital intacta de todo ser. Hasta poco a poco irse deshaciendo de los obstáculos; los pies semi atados por tejidos, los cuellos prisioneros de embudos de mallazo metálico, los corpiños; poco a poco irse desnudando en un acto de pureza y de visión interior hacia uno mismo. Los propios ojos se giran hacia atrás para poderse contemplar mejor y sacar la fuerza del animal. Un animal acorralado por su inconsciente y su dolor que sólo puede liberarse a través de la manifestación libre de este. Asistimos a la muerte del individuo proyectado en el dolor reprimido y al nacimiento del ser auténtico a través de la energía animal intacta conectada con el universo, un universo que se halla en nosotros mismos. De esta forma el ciclo se completa renaciendo una y otra vez de nosotros mismos.

### *Disertación final*

En síntesis podemos concluir diciendo que es preciso que, en un mundo donde se destruyen impunemente las personas, la naturaleza, el planeta, la conciencia, se encuentren mecanismos para revalorizar la vida, el ser uno mismo y devolverle cierta dignidad a la muerte. El ser humano cuando adquiere la consciencia de la muerte adquiere la consciencia de la vida, de la belleza de la experiencia pura del instante, con sus gozos y sus sombras todo en uno. Qué otra cosa no es sino el arte. Esto es lo que

significa Ankoku-Butoh; el danzar de las sombras de uno mismo en pos de la vida y la libertad.

### *Bibliografía*

- ANTONIN ARTAUD, *El teatro y su doble*, 1938-1997, Barcelona, Edhasa.
- MICHAEL BLACKWOOD, *Butoh: Body on the edge of crisis*, 1990 videocasete VHS. 90 min. Productor Michael Blackwood Co-Producción West-deutscher Rundfunk, BBC Televisión, YLE/NOS/BRT, SVT1/DR/ ORF.
- SUSAN BLAKELEY KLEIN, *Ankoku Butô. The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*, 1988, New York, Cornell University, Ithaca.
- GUSTAVO COLLINI SARTOR, ¿Qué es el Butoh?, en [www.danza-butoh.com.ar.html](http://www.danza-butoh.com.ar.html)
- TADASHI ENDO, *Butoh-Ma*, en [www.butoh-ma.de/](http://www.butoh-ma.de/)
- TOSHIHARU KASAI, *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration*, 1999, Sapporo, Memoir of Hokkaido Institute of Technology, Vol. 27, en [www.ne.jp/asahi/butoh/itto/](http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/)
- TOSHIHARU KASAI, *A Note on Butoh Body*, 2000, Sapporo, Memoir of Hokkaido Institute of Technology, Vol. 28, en [www.ne.jp/asahi/butoh/itto/kasait/k-note.html](http://www.ne.jp/asahi/butoh/itto/kasait/k-note.html)
- KAZUKO KUNIYOSHI, *Butoh in the late 1980s*, 1991, Tokio, The Japan Foundation, en [www.xs4all.nl/~iddinja/butoh](http://www.xs4all.nl/~iddinja/butoh) (Página Web de la compañía Kobo Butoh).
- M<sup>a</sup> CAMILA LIZARAZO, *Lo grotesco en el Butoh. Recobrando una humanidad perdida...*, 2000, Bogotá, Univ. De los Andes, Dpto. Humanidades, en [www.rutadeseda.org/butoh.html](http://www.rutadeseda.org/butoh.html)
- ALEXANDER LOWEN, *La depresión y el cuerpo*, 1972-1995, Madrid, Alianza Editorial.
- KAZUO OHNO, *Workshop's Words*, 1997, Tokyo, Fiurumuatosha, (Film Art Company).
- LAURENCE RAWLINS, *What is Butoh?*, 1998, en [www.mindspring.com/~rawvor/history.html](http://www.mindspring.com/~rawvor/history.html).
- SHASEKH, *¿Qué es la Danza Butoh?*, 2002, en [www.shasekh.com/articulos/butoh.html](http://www.shasekh.com/articulos/butoh.html)
- HANS T. STERNUDD, *Det kallas för Butoh (El llamado Butoh)*, traducido del sueco por Rubén Aguilera, Julio 2001, Revista Heterogénesis, n° 36, en [www.heterogenesis.com.html](http://www.heterogenesis.com.html)

## La danza Butoh. Un hombre moderno en crisis

JEAN VIALA Y NOURIT MASSON-SEKINE, *Butoh: Shades of Darkness* en <http://home.earthlink.net/~bdenatale/Ononotes.html> (Página Web de la compañía Flesh+Blood Mystery Theater).

RHEA VOLIJ, *Danza Butoh. Un salto al vacío*, en [www.artea.com.ar/butoh/salto.html](http://www.artea.com.ar/butoh/salto.html)



# LA APROPIACIÓN DE LO EXTRAÑO: EL GÉNERO ANDALUZ Y LA ESCUELA DEL BAILE AGITANADO EN EL PARÍS DEL ROMANTICISMO (1833-1865)

GERHARD STEINGRESS

## *1 Introducción*

El presente artículo<sup>1</sup> se basa en los datos de una investigación en la hemeroteca y otras dependencias de la Biblioteca Nacional de Francia en París<sup>2</sup> durante el verano de 1999. Los resultados de este proyecto<sup>3</sup> serán publicados pronto por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía que financió la fase de recogida de datos. Aquí resumiré por anticipado algunos de sus resultados.

### *1.1. Definición del problema*

El objetivo de este artículo consiste en destacar el papel del arte como una variable independiente para el desarrollo de la cultura y la sociedad. En este sentido, se trata de demostrar la dialéctica socio-cultural de las formas artísticas y su subyacente estética en el caso de la evidente influencia del ballet romántico europeo en la formación del emergente baile flamenco, a la que una serie de boleras españolas se vio expuesta con

---

<sup>1</sup> Se trata del texto basado en una ponencia leída en marzo de 2003 en la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Córdoba.

<sup>2</sup> Biblioteca Nacional de Francia, dependencias "François Mitterand" y "Richelieu-Louvois", Biblioteca-Museo de la Ópera, Biblioteca del Arsenal. De los 91 títulos de periódicos y revistas publicadas entre 1823 y 1870 un total de 31 incluyeron información relevante. Además se revisaron obras pictóricas al respecto de Edouard Manet, carteles de anuncio de baile español y de exposiciones, así como grabados costumbristas y estampas o fotos de bailarinas españolas en el París del siglo XIX. Las traducciones del francés, inglés y alemán son mías.

<sup>3</sup> "El género andaluz y la escuela del baile agitanado en el París del Romanticismo (1833-1965). Un estudio sobre la hibridación transcultural en la formación del género flamenco".

motivo de sus estancias en los escenarios de París durante la primera mitad del siglo XIX. Tal como revelan las numerosas reseñas y críticas halladas en la prensa de la época, se trató de una relación mutua y bilateral entre las bailarinas francesas y las españolas que se convirtieron en gitanas artificiales para satisfacer un público extranjero entregado a la visión romántica de un país y su cultura de supuesto carácter árabe. Estamos, pues, ante la creación de un estilo de baile en respuesta a las expectativas de un público que veía en los bailes españoles la manifestación natural de un pueblo exótico, de voluptuosas mujeres y costumbres misteriosas. Por lo tanto, se trata de demostrar en qué sentido y hasta qué grado los posteriores bailes flamencos (que sólo aparecieron bajo esta denominación a partir de la década de los años 60 del siglo XIX) fueron el resultado de una serie de fusiones de bailes y danzas tradicionales con los estilos y tendencias coreográficas del emergente campo artístico internacional, más precisamente, el de París.

Por todo esto se defiende la tesis de que la historia de los bailes flamencos se constituye, en última instancia, a través de una cadena de procesos de diversificaciones que merecen ser analizados desde el punto de vista de la hibridación transcultural.

Ante el actual auge del género flamenco a nivel mundial llama la atención el papel decisivo del baile. ¿Qué sería del género flamenco -no nos referimos sólo al toque y cante, sino sobre todo al cine, al teatro, a los festivales, giras artísticas, la Bienal, la Feria Mundial de Flamenco y, especialmente en lo que se refiere a este año, a la *World Music Expo*, (Sevilla, octubre 2003) sin la atracción de los bailes? ¿No es el baile flamenco el elemento que más llama la atención de los aficionados en todo el mundo, generando, incluso, un permanente turismo flamenco que tanto llama la atención de los andaluces? Hay que destacar que la atracción del baile flamenco está menos en su polifacético origen histórico, sino más bien en las repetidas transformaciones artísticas a la que fueron sometidos los bailes populares españoles a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. No es necesario, pues, buscar los orígenes de los bailes flamencos en las danzas de las *pullae gaditanae* del Imperio romano. Los hechos son, casi siempre, mucho más sencillos y convincentes que las construcciones mistificadoras. El flamenco se formó, como es bien sabido hoy y generalmente aceptado, a mitades del siglo XIX. Sus influencias y tradiciones musicales y coreográficas indican hacia unos orígenes más remotos, lejanos y, sobre todo, opacos, pero durante la era del romanticismo fueron sometidos a dos procesos estrechamente vinculados: por un lado, la folklorización, es decir, su destradicionalización y desterritorialización, por otro lado, su transformación en objeto del baile artístico y el emergente ballet flamenco. Todo viene de algún lado, y si hay quienes defienden el carácter hindú-paquistaní de ciertos bailes y cantes, ¿porque no debe haber también -y con mucho más probabilidad- influencias italianas (napolitanas), mediterráneas, magrebíes y francesas? Lo

## La apropiación de lo extraño

verdaderamente sorprendente es, pues, que la heterodoxia parece ser, también en el caso del flamenco, la más fiel acompañante de su desarrollo artístico-estético. *El flamenco no sólo produce híbridos, sino que nació como un híbrido, es un híbrido, y parece que seguirá siéndolo en el futuro próximo.* Hoy aclararemos esto atendiendo a la formación de los bailes flamencos y basándonos en datos bastante reveladores.

En vista de lo dicho no vamos a entrar aquí en la discusión, casi siempre estéril, de la "autenticidad", concepto considerado por Simon Frith como "el término más engañoso de la teoría cultural" (Frith, 1987: 137). Más bien se trata de demostrar que, apoyándose en unas categorías explícitamente sociológicas, la autenticidad -más allá de ser un concepto polémico- es una construcción artificial, al mismo tiempo que artística, que -por razones diversas y con una lógica inherente a la emergente sociedad burguesa-capitalista- se estableció en el marco del nacionalismo cultural del siglo XIX a partir del uso de la cultura popular o de masas que surgió en las grandes urbes de Andalucía y España. Este nuevo tipo de cultura hizo uso de algunos elementos desenraizados de la cultura popular tradicional que, una vez convertidos en mercancía, fueron explotados en el marco de la emergente industria del ocio. El género flamenco se separó de la cultura tradicional en el ambiente urbano, las reuniones y juergas, las academias de baile, los teatros y los cafés. La *siguiriya flamenca* o *gitana* dejó de ser una *endecha*, un canto de muerte, y el famoso baile de las parejas de gitanas, anunciado en la Venta de Gaparrós, camino de Lebrija, en 1781 (*Libro de la Gitanería de Triana*, 1995, hoja suelta), poco tendría que ver con lo que hoy consideramos baile flamenco.

Así, teniendo en cuenta que el flamenco se formó como género peculiar en el siglo XIX, la construcción y escenificación del arte popular se suele relacionar con la necesidad de definir los contenidos de una cultura nacional como criterio distintivo de los Estados nacionales en formación. El flamenco nació, pues, en la sombra de las banderas, como manifestación de lo propio, autóctono, popular, frente a las modas foráneas. Ahora bien, puesto que era un género de artistas, se vio influenciado por las tendencias artísticas de su época. Por esto, con independencia de la importancia de los procesos ideológicos hay que destacar otras características imprescindibles que, en cierto modo, desestimaron el nacionalismo en la música y el baile: la correspondiente comercialización del baile popular y la profesionalización de sus intérpretes en el marco de la emergente industria cultural, así como la hibridación transcultural que este proceso incluía. No obstante, como podemos observar, *lo auténtico* se suele contraponer a *lo comercial*, al mismo tiempo que es utilizado como argumento en manos de la industria musical: lo auténtico o lo puro ocupan el rango de algo exquisito, exclusivo, y hasta incuestionable, aunque aparente y falso.

Basándose en material empírico más significativo y representativo procedente de la primera mitad del siglo XIX, destacan dos hechos innegables que permiten revelar la doble cara de la producción artística del llamado arte popular en el marco de la nueva cultura de masas:

- a) Después de la Revolución francesa, la representación de la música, de los bailes y de las obras dramáticas en general dejó de ser un *aperçu* de la vida cortesana y el mecenazgo aristocrático-clerical, para convertirse en asunto de empresarios y del mercado como bases de la futura industria cultural. Su destacado carácter urbano y burgués hizo aparecer al público como sustrato social elemental al que los artistas tuvieron que exponerse bajo el mando y la protección de un cada vez más complejo tejido organizativo de los teatros y escenarios. Analizaremos estos hechos en el caso concreto de las interrelaciones artísticas entre París y España.
- b) La paralela construcción social -tanto en Europa como en España- de un imaginario romántico sirvió como estímulo al éxito comercial. En el caso de Europa o, concretamente, de Francia nos encontramos con una apropiación sistematizada de lo extraño, con una construcción artificiosa del arte que culmina en la representación de unos "bailes nacionales" supuestamente "auténticos"; por otro lado, en el caso de España estamos ante una actitud benevolente y sorprendida, que no duda en exhibirse como cantera inagotable del tan demandado material popular, desarraigado, deformado y alienado de su entorno originario.

Así pues, uno daba lo que el otro buscaba, pero todo esto acontecía en una esfera desnaturalizada, en un campo de acciones interesadas (aunque arriesgadas), enredadas en el ocio como fuente creciente de ingresos económicos. Los principales agentes de este juego (los empresarios, los artistas, los críticos y el público en general) no tuvieron ningún escrúpulo en convertir el *pastiche* y el *bricolage* en "auténtico" arte popular. El éxito impuso las reglas, y cuando empezó a agotarse, cambiaron las reglas y lo popular tuvo que refugiarse en otras formas culturales (la zarzuela) o en otros lugares (los cafés y los cabarets).

Los datos analizados aquí se refieren, sobre todo, a la actividad de los teatros parisinos, que ejercieron un papel central en la producción y distribución de los bailes y de la música populares a nivel europeo al garantizar la infraestructura material y propagandística para la reproducción y producción de obras de este tipo. De este modo, fueron ellos los que estimularon al campo artístico a desarrollar la producción artística popular en manos de especialistas del baile, del canto y de la música, lo que en realidad significó la transformación de sus elementos tradicionales, y la elaboración de un género popular artificial. La supuesta "autenticidad" de estos bailes nacionales

## La apropiación de lo extraño

apenas fue cuestionada: lo que contaba era el producto vinculado con el virtuosismo del artista capaz de convertir su expresión en una manifestación significativa de algo anhelado por el público: en arte.

No obstante, este proceso requiere una explicación más profunda y detenida a partir del material empírico, aunque aquí sólo puede tratarse de un breve esbozo respecto a sus líneas generales en dos niveles: uno histórico-descriptivo, y otro sociológico-analítico.

### 1.2 Marco teórico

Respecto a la dimensión histórico-descriptiva de los datos presentes, parece oportuno vincularlos con la tesis sobre el origen del cante y baile flamenco como arte romántico moderno. Por esta razón recordamos algunas de las líneas explicativas sobre el carácter de la representación del cante y baile flamenco como construcción híbrida:

“El desarrollo del género flamenco se nos muestra como una serie de sucesivas hibridaciones musicales y coreográficas, en cuyo transcurso sus elementos formales y semánticos evolucionaron de acuerdo con las condiciones socio-culturales predominantes de cada periodo. De este modo, el flamenco ‘puro’ ha sido y sigue siendo un producto de mestizaje; la ‘impureza’ ha sido y sigue siendo la condición básica de la creación artística.”.

(Steingress, 2002: 39)

En este contexto fueron presentados dos tablas que sirvieron para concretizar estas afirmaciones mediante un esquema sobre la transformación artística de la música popular andaluza/española desde finales del siglo XVIII hasta el presente. La primera tabla (*ibid.*: 40) explica la diversificación musical desde el folclore artístico de los “bailes nacionales” de la escuela bolera y su posterior agitanamiento, que daría lugar a la aparición de la escuela flamenca hacia 1850 y, a continuación, del llamado cante gitano. Lo importante es que este proceso se desarrolló en el marco de las tendencias generales del cambio musical del siglo XIX y XX, caracterizado por la sustitución de la tradición y el particularismo de la música tradicional-popular por el mercado y el universalismo como coordenadas de la música contemporánea. En la segunda tabla (*ibid.*: 41) se pone de relieve que esta reinterpretación de la tradición con medios y significados modernos incluyó tanto la tendencia marcada por el romanticismo y el nacionalismo musical, como la hibridación transcultural. Lo que hay que tener en cuenta con respecto al origen del baile flamenco es que ambas coordenadas (la romántica-nacionalista-moderna y la transcultural-postmoderna) no son tendencias que

se excluyan mutuamente o que sigan una a la otra, sino que las encontramos entrecruzadas ya, curiosamente, en la constitución del campo artístico del flamenco durante el siglo XIX.

Mientras que el nacionalismo musical construyó una música como supuesta manifestación de la etnicidad con el fin de diferenciar las músicas y culturas para separar así a los pueblos convertidos en naciones y Nación-Estados, la hibridación transcultural se caracteriza por su tendencia a utilizar la etnicidad como instrumento de comunicación cultural. Hablar de un arte nacional es, pues, referirse a una constelación contradictoria, de un proceso restrictivo, aunque, no podemos negarlo, este incluía su núcleo fantástico. Ahora bien, si dejamos por un lado el esfuerzo decimonónico de construir músicas y bailes nacionales con el fin de delimitar y separar los pueblos mediante la imposición de un modelo de cultura artificial, no podemos negar que la realidad de la vida de los pueblos se caracteriza más bien por la multiculturalidad de sus relaciones, experiencias y conceptos, y por el mestizaje en lugar de lo castizo. El arte, y concretamente el baile, han sido instrumentos decisivos para la transgresión de las limitaciones asfixiantes de las culturas hechas fronteras, para la comunicación de hombre a hombre, independientemente de su condición nacional. No se puede negar el hecho de que siempre pensamos y actuamos de acuerdo con lo que vemos en "los otros", más aún, nos encontramos a nosotros mismos a través de los otros. La cultura no puede ser exclusivamente nacional, porque las naciones no son entidades cerradas, no pueden ni deben serlo a largo plazo. La dinámica cultural está, pues, estrechamente vinculado con la dinámica de los procesos sociales, la sociedad, y para comprender realmente el desarrollo de las sucesivas hibridaciones musicales y coreográficas del flamenco, tal como se ha mostrado mediante las dos tablas, hay que analizar sus determinantes socio-cultural.

En este sentido, es decir, para analizar las bases y consecuencias de la dinámica de transculturación, recurrimos -aunque sólo de manera orientadora- a dos teorías sociológicas que vinculan -de manera constitutiva- los procesos culturales con el desarrollo de la sociedad: el constructivismo social de Georg Herbert Mead y de Berger/Luckmann, por un lado, y la teoría de la constitución y el desarrollo del campo artístico de Pierre Bourdieu; así como de la dislocación de los centros artísticos de Howard Becker, por otro.

La aportación de Mead es clave, ya que permite un acercamiento analítico muy afin a la teoría de la acción. Se refiere, como es sabido, a un aspecto nuclear de la vida social y su relación con la cultura: al proceso de la interacción social y sus efectos en la configuración de la personalidad mediante la comunicación:

## La apropiación de lo extraño

“El individuo no llega a conocerse como tal, de manera directa, sino sólo indirecta, a través de los peculiares puntos de vista de otros individuos del mismo grupo social, o de la visión generalizada del grupo social en su totalidad, al que pertenece. (...) La persona no es tanto una sustancia como un proceso en el que se ha internalizado la comunicación de los gestos de una manera orgánica. Este proceso no existe por sí mismo, sino que es tan sólo una fase de la organización social total de la cual el individuo es un elemento. La organización del acto social ha sido importada al organismo, convirtiéndose así en el espíritu del individuo. Aunque incluye las actitudes de otros, ahora lo hace de manera altamente organizada, de modo que estas se transforman en lo que llamamos actitudes sociales, en lugar de *roles* de individuos aislados.”

(Mead, 1934: 138 y 178-179)

Los procesos de transculturación están enraizados, pues, en situaciones de comunicación, donde los actores intervienen anticipando las reacciones del “otro generalizado”, es decir, actúan a partir de unas expectativas anticipadas por ellos mismos y que les sirven como estrategias para la construcción de la futura realidad social. Los hombres dan lo que creen que los otros esperan de ellos. Este tipo de situación no tiene estructuras fijas, objetivos definidos, sino que se nos revela como un espacio social abierto donde los actores se ven animados e incluso obligados a diseñar sus acciones como inter-acciones.

Este micro-proceso, que acerca la teoría de Mead más bien a la psicología social que a la sociología, tradicionalmente orientada hacia las macro-estructuras de la sociedad, adquiere un perfil más analítico, si lo interpretamos desde la obra de Peter Berger y Thomas Luckmann resumida en su conocido libro *La construcción social de la realidad* (Berger/Luckmann, 1968). Su intento por explicar el carácter dual de la sociedad en términos de “facticidad objetiva y significado subjetivo” (*ibid.*: 18) no dio lugar, sin duda, a una teoría válida de la sociedad como realidad objetiva. No obstante, para rehusar el peligro del subjetivismo, es decir, la tendencia a reducir las estructuras sociales a meros efectos de la interacción de los individuos, los autores insisten en la dialéctica de la construcción social a partir de tres elementos interrelacionados: la externalización (institucionalización), la objetivación y la internalización (reificación). Es decir, la realidad social es obra de los hombres, consecuencia de sus actos, pero, una vez realizados (“objetivizados”), sus efectos pasan, a su vez, a ser determinantes de sus actos y, en consecuencia, en objetos de internalización. La construcción social se desarrolla, pues, como una cadena perpetua de condicionamiento subjetivo y objetivo, que define el espacio comunicativo e interactivo de los actores, el “campo”, donde se estructuran las estructuras. Las instituciones establecen pautas de comportamiento, en nuestro caso, artísticos, pero a pesar de que estas se experimentan como algo “objetivo”, independiente de los individuos, como “un hecho externo y coerciti-

vo" (ibid.: 58) de significados que "cobran realidad subjetiva para los individuos" (ibid.: 79) al estar sometidas a una interpretación desde la perspectiva del sujeto. Esta aprehensión, podríamos precisar con vista a la dinámica artística en cuestión, puede conducir a la legitimación de los patrones estéticos existentes o a su reformulación desde otras perspectivas, ajustadas a las necesidades y la visión de los sujetos implicados en el proceso artístico. Pero, ¿de qué sujetos concretamente se trata y cómo se lleva a cabo esta "reformulación"?

Pierre Bourdieu ha diseñado su modelo explicativo a partir de las premisas anteriores, para formular una respuesta coherente a esta pregunta. Su teoría de la homogeneización del emergente campo artístico, de su diversificación mediante la diferenciación de los géneros en el siglo XIX bajo la influencia de una lógica inmanente (Bourdieu, 1992) parte de lo que denomina como "toma de posesión", proceso en el que los actores (en su caso, los literatos y artistas, los empresarios, los críticos etc.) desarrollan estrategias vinculadas con su posición en el campo que se condensan en el *habitus*, como peculiar manera de pensar, sentir y comportarse. El *habitus* es, pues, una construcción social internalizada (en el sentido de Berger/Luckmann) que establece aquellas situaciones de comunicación e interacción, de las que habló Mead, a partir de estructuras preexistentes del conocimiento y que se convierten en disposiciones mentales de los actores. Su consecuencia, la comprensión práctica, incorpora la lógica del campo al comportamiento de los sujetos actores en el campo, tanto al de los establecidos como de los recién llegados, determinando la lógica del campo entre el conflicto y el cambio. Los actores del campo no son sujetos abstractos, sino unidades de cuerpo y mundo, son sujetos incorporados en el mundo, y el *habitus* es el resultado del juego social establecido en el campo. Pues bien, Bourdieu describe esta dinámica social concretamente en el caso del campo literario francés del siglo XIX, por lo que no hay argumento que permita excluir el campo musical-coreográfico de esta lógica. También en este caso, y en concordancia con el material que hemos analizado, estamos ante el juego conflictivo de la constitución de un campo, marcado por los intereses y acciones de los artistas establecidos, "poderosos", conformistas, por un lado, y los recién llegados, "arribistas", e incluso nonconformistas, vanguardistas, por otro. La solución de las incompatibilidades de sus diferentes existencias es la diferenciación del campo. También en este caso observamos el papel mediador, además de los teatros, de los salones como lugares de intercambio de legitimación entre los campos del arte y del poder, lo establecido y lo nuevo, entre lo privado y lo público. Asimismo, presenciamos el proceso de definición de una nueva "mentalidad" basada en la vitalidad subcultural de la bohemia como fundamento del arte moderno y base social de la emergente industria cultural con sus "intelectuales proletaroides" y otros

## La apropiación de lo extraño

declasados, incluyendo los "burgueses sin un Sou", cuya creciente presencia en el campo anticipa o demuestra la ruptura del mundo artístico con la burguesía.

Finalmente, consideramos de gran valor explicativo la tesis de Howard Becker sobre la dislocación de los centros artísticos (Becker, 1984). Como Mead y otros, comparte el postulado constructivista, para aplicarlo en el sentido neoestructuralista de Bourdieu subrayando que el arte -en el proceso de su desarrollo- nunca responde de manera idéntica a las expectativas del sistema social: es un mundo aparte, aunque relacionado con los demás.

El "campo" de Bourdieu y el "mundo artístico" de Becker son, pues, conceptos semánticamente parecidos. Mientras que el primero ve en el campo la base y el resultado del sentido práctico, convertido en *habitus*, el segundo fundamenta su "mundo artístico" en la "actividad cooperativa" de las personas que participan en él (*ibid.*: 35). En ambos casos las estructuras no son entidades abstractas, sino el resultado de la interacción social comprendida como estructura estructurante, predisposiciones sometidas al discurso entre los actores. Según Becker, el artista siempre actúa en el marco de una red de personas con las que tiene que cooperar -es decir en el campo- y que -como profesionales especializados- convierten la obra de arte en una producción basada en la división del trabajo e influenciada por sus propios intereses estéticos, financieros y de promoción que se distinguen sustancialmente de los del artista (*ibid.*: 25). De este modo, la obra de arte es considerado el resultado de una interacción social que se da entre una red de personas especializadas profesionalmente, relacionadas con el *mundo artístico*:

"El mundo artístico incluye todo tipo de personas cuyas actividades son necesarias para la producción de las obras características, consideradas por él y quizás otros más como arte." (34)

A pesar de que el artista actúa a partir de las convenciones presentes, se trata de condiciones pocas veces rígidas e inamovibles, de modo que

"podemos entender cualquier obra como el resultado de una elección entre la levedad y el éxito convencionales y la fatiga y falta de reconocimiento no convencionales." (*Ibid.*: 34)

Seguir las convenciones facilita el trabajo artístico, pero no excluye la posibilidad de lo inconvencional:

“[El] cambio puede ocurrir, y realmente lo hace, siempre que alguien encuentra una manera de reunir la bases necesarias más amplias o de reformular la obra de manera que no necesita lo que no está al alcance.” (*Ibid.*: 35)

De esta manera, Becker acaba con el mito de las obras de arte como productos exclusivos del genio individual:

“Son, más bien, resultados [*joint products*] de toda aquella gente que coopera a partir de las convenciones propias de un mundo artístico con el fin de crear obras como estas. [Los] artistas pertenecen a un subgrupo de los participantes en el mundo que, debido a un consenso, posee un don especial, y que por esta razón hace una singular e indispensable contribución al trabajo que lo convierte en arte.” (*Ibid.*: 35)

A pesar de su carácter institucional, los mundos artísticos no tiene límites definidos; son mundos abiertos, con grados de libertad variados, relativamente autónomos y definidos de acuerdo con la cooperación que establezca; son construcciones sociales que forman parte de una organización social más amplia y de la que intentan diferenciarse (*ibid.*: 36) de un modo específico:

“[los] mundos artísticos provocan a algunos de sus miembros a crear algo nuevo que luego no aceptarán. Algunas de estas innovaciones desarrollan sus propios pequeños mundos; algunas siguen existiendo de manera latente para ser aceptados años o generaciones más tarde por un mundo artístico más grande; algunos siguen siendo magníficas curiosidades con poco más que interés anticuario.” (*Ibid.*)

De este modo, podemos comprender la creación artística como un modo de acción anclado en un submundo, pero dirigido hacia el “mundo exterior”, la sociedad en general y como una manera peculiar de interpretación y expresión de la vitalidad en el marco de un sistema social basado en la cooperación, la división del trabajo social y la construcción social del sentido práctico.

Por todo esto, y volviendo a nuestro tema concreto, esta breve excursión permite, quizás, comprender la dinámica social y cultural que trasluce el material histórico-empírico al que nos referimos aquí, para formular la siguiente hipótesis: *Cuando hacia 1860 aparecieron las primeras bailaoras flamencas, el tipo de baile que ejecutaron en público era ya el resultado de una serie de hibridaciones estéticas que no sólo habían sintetizado los diferentes bailes nacionales y regionales de España, sino que habían sido, además, objetos de una considerable influencia coreográfica del extranjero, es decir europea, tanto activa como pasiva, y sobre todo francesa. La clave de esta configuración estética, que permite distinguir claramente entre los bailes populares*

## La apropiación de lo extraño

*tradicionales, los posteriores bailes nacionales y, por último, el baile flamenco, se halla en el análisis de las aportaciones artísticas que hicieron las bailarinas de ballet profesionales y semi-profesionales de la época, es decir, de la primera mitad del siglo XIX. La estética flamenca es una estética de procedencia popular, pero transformada mediante su interpretación artística transcultural (andaluza-española, andaluza-gitana, española-francesa, etc.), que la convirtieron en un género nuevo, moderno, vinculado al teatro, al ocio y al virtuosismo artístico. Esta tendencia se refleja claramente en el hecho de que a partir de Silverio Franconetti los cantes suelen tener nombre y apellido, siendo una soleá "la soleá de Enrique Mellizo" o el baile del martinete obra de Vicente Escudero, etc. Si la evolución del cante y baile flamenco es, pues, obra de los artistas, habría que preguntarse hasta qué punto ya lo fue en sus inicios. El artista no reconoce fronteras artificiales: la creación es libre y sólo conoce culturas en el sentido de pluralidad. De este modo, uno de los impulsos más decisivos para el desarrollo del flamenco fue la mirada hacia Andalucía desde el extranjero, y al revés, de Andalucía hacia el extranjero, una mirada romántica, distorsionada, llena de tópicos y estereotipos, que daría lugar a la imitación, al mismo tiempo que a la imaginación y la fantasía.*

Esta es la temática concreta a la que me refiero aquí.

## 2. Ordenación del material y conclusiones generales

Para organizar el numeroso material y las correspondientes conclusiones, introduciremos la siguiente periodización que refleja las distintas fases de hibridación y transgresión cultural de los bailes:

### 2.1. Primera fase: la escuela bolera y los "bailes nacionales"

La aparición de la escuela bolera durante la segunda mitad del siglo XVIII obedeció al auge de lo popular como síntesis artística de las danzas medievales y los bailes populares que creó un tipo de coreografía para la diversión y el ocio en el marco del *majismo*. Más que de una moda se trató de un movimiento cultural juvenil que bajo el lema del gitanismo buscaba una expresión de lo popular que fuera la manifestación del casticismo español frente a una clase aristocrática afrancesada. La célebre "Colección" de Don Preciso (1982), llena de comentarios críticos, nos da una idea de la riqueza poética, musical y coreográfica de esta escuela de baile, donde abundaron los ejemplos de las nuevas creaciones de fandangos, boleros, polos, seguidillas y tiranas, ejecutados

principalmente en los entremeses de los sainetes y tonadillas propios del teatro popular y de la pluma, sobre todo, de Juan Ignacio del Castillo y Ramón de la Cruz. De este modo, estos bailes, verdaderas creaciones artificiales e híbridas, formaron el núcleo de los bailes nacionales, cuya popularidad facilitaría su rápida diversificación y vulgarización (= transgresión) a principios del siglo XIX, de la que se quejaría Don Preciso y en la que vio otra influencia más de la música extranjera. No obstante, en aquel momento, es decir a finales del siglo XVIII, la fama de los bailes españoles, cuya música fue compuesta en muchos casos por afamados maestros como Misón, Esteve o Laserna, todavía no había llegado a Europa, donde se había extendido ya el afán y la moda de incorporar danzas nacionales húngaras, tirolesas, calabresas etc.. Esto empezaría a cambiar con el interés despertado por España a partir de la invasión napoleónica. Fue así como de pronto se levantaron las nieblas en las cumbres pirenaicas, invitando a la mirada romántica europea a buscar sus ideales en una tierra, una cultura y un pueblo ampliamente desconocidos y, por ello, misteriosos. Por otro lado, algunos célebres intérpretes y compositores de canciones populares andaluzas, como por ejemplo Manuel García, ya habían abandonado España por motivos profesionales antes del comienzo de la guerra, para afincarse en París, donde se convertirían en propagadores del canto y baile andaluz como fenómeno diferenciado del entonces hegemónico ballet clásico y emergente ballet romántico. Otros, como Fernando Sor y José Melchor Gomis, se exiliaron a consecuencia de la guerra, para seguir componiendo en París. El éxito de la actividad musical de todos ellos creó afición entre el público parisino, entregado al emergente romanticismo que veía en España una tierra exótica y un pueblo natural, de "cultura árabe".

## 2.2. Segunda fase: las boleras francesas en Sevilla

En el transcurso de la ocupación de España por el ejército francés en 1808, llegaron a Sevilla las primeras compañías de bailarinas francesas que no sólo interpretaron el *ballet d'action*, sino que asimilaron rápidamente la coreografía de las boleras locales, creando un estilo que podríamos comprender como pastiche (el arte de imitar), bricolage (el arte de improvisar) y hasta la fusión (el arte de sintetizar y recrear). Respecto a ello, Antonio Álvarez Cañibano ha aportado información interesante sobre la llegada, entre 1809 y 1813, de numerosas bailarinas francesas a Sevilla, basándose, concretamente, en el caso de la familia Lefèbre y el *Teatro Cómico de Sevilla*. Su interés por ejecutar el bolero y otros bailes nacionales de la época coincidió con la curiosidad del público sevillano por la peculiar interpretación de estos bailes por las profesionales del *ballet d'action*, muy en boga en aquellos años. Pero, más que la

## La apropiación de lo extraño

curiosidad nos interesa sus efectos coreográficos. Quiero destacar el hecho, mencionado por Álvarez Cañibano, de que la presencia de las bailarinas francesas en la capital andaluza inspiró una notable cooperación artística con las boleras afincadas: “con toda seguridad los bailarines franceses había aprendido el repertorio habitual de bailes españoles, de los boleros, y los interpretaban con sus colegas españoles, junto con los ballets d’action” (Álvarez, 1992: 65).

Tras la victoria sobre el ejército napoleónico, las bailarinas francesas desaparecieron y probablemente volvieron a su país, llevando en su cuerpo una nueva coreografía franco-andaluza que se convertiría en el germen del baile español en París, en un modelo estético en el marco del ballet romántico francés, en una españolada de bailarinas profesionales, en una máscara coreográfica, un híbrido creado a partir de híbridos.

Desde la perspectiva de los datos encontrados en París se puede decir que el interés del público todavía era limitado, aunque destaca la fascinación por los “bailes voluptuosos”, concretamente: los fandangos, introducidos en algunos de los ballets del “Academie Royal de Musique” u otras obras. Dicho interés no era sino la consecuencia del anterior encuentro personal de las bailarinas de ballet con la escuela bolera y el clima artístico de Sevilla.

Algo parecido aconteció también a las boleras andaluzas, pues al final de las funciones, que solían incluir ópera, comedia tonadilla y ballet internacional, el tradicional fin de fiesta, con sus bailes nacionales, fue ejecutado indistintamente por ambos tipos de bailarines (*ibid.*). No obstante, compositores como Fernando Sor no estaban muy convencidos del valor artístico de esta combinación de ballet y bolero, despreciando al bolero como “mezcla de todas estas actitudes de peor gusto”, propias de los bailes populares, con “algunas posturas graciosas y nobles del baile francés” (Sor cit. por Suárez-Pajares, 1992: 192). De este modo, fueron las bailarinas francesas las que, cuando volvieron a Francia, llevaban consigo los pasos aprendidos de las boleras, es decir un estilo de danza basado en una mezcla de bailes populares españoles.

### *2.3 Tercera fase: la moda del fandanguismo y las bailarinas “gitanas” francesas*

Motivados por la actividad cultural de los emigrantes españoles, es decir, políticos liberales, artistas e intelectuales, y reforzado por la vuelta de las bailarinas francesas que tenían conocimientos directos de los bailes españoles, París creó la moda de representar obras dramáticas y comedias de contenido español que incluían, como

*sauce piquante*, bailes nacionales, sobre todo fandangos y boleros, aunque ejecutados por los miembros de los cuerpos de ballet de los diversos teatros de la capital francesa. Aparecen las primeras “gitanas” y “andaluzas” francesas que interpretan los bailes españoles de acuerdo con su formación profesional como bailarinas de ballet. Debido a la desfavorable situación política en España entre 1813 y 1833, la afición por lo español o andaluz en París se vivió sin la presencia directa de las boleras españolas, aunque invadió los teatros, tanto los más prestigiosos de la capital francesa, como el “Academie Royal de Musique”, el “Opéra Comique”, como los más populares, concretamente el “Théâtre de Vaudeville”, el “Gymnase Dramatique”, el “Cirque Olympique”, etc.

Puede suponerse que las boleras francesas -con su pastiche y su bricolage artístico, sus gustos y habilidades individuales y sus oscilaciones entre el baile y el ballet- despertaron curiosidad con sus coreografías tan extrañas, exóticas y, al menos para el gusto de la época, tan eróticas. Hay que imaginarse que el *ballet d'action*, aunque romántico, se agotó en figuras muy mesuradas y reglamentadas, una estética todavía influenciada por el clasicismo. En cambio, en España, ya durante las últimas décadas del siglo XVIII se había desarrollado una gran afición por los bailes populares convertidos en escuela nacional, bolera. Su estética más natural, más libre, contrastaba, pues, con lo visto, por ejemplo, en el Teatro de la Ópera en París.

No obstante, la fascinación del público parisino obedeció en muchos aspectos a la visión estereotipada que los autores, compositores y coreógrafos franceses pusieron en escena. Leamos, como ejemplo, la opinión de un crítico con respecto a una de estas obras, concretamente *L'Orgie*, de Corabi y Carafa:

“(…) El primer acto: es toda una orgia. La primera escena es viva, animada; ahí se está en una reunión de españoles con su lujuria, sus pasiones violentas, su devoción, su impetuosidad. Hay monjes que beben con los soldados, charlan con las mujeres, ¡quizás las confiesan! El vino corre a cántaros, y los muchachos y muchachas bailan fandangos voluptuosos al barrullo de guitarras y castañuelas...”

(*Journal des Comédiens*, 21 de julio 1831, pp. 1-3)

En fin: España, una orgia muy al gusto de unos burgueses frustrados tras el fracaso de la revolución de julio de 1830. No obstante, hay de tener en cuenta otros factores que intervinieron en la creación de un ambiente especialmente propicio para los bailes españoles: la creciente popularidad de la literatura de viaje y las descripciones de las costumbres españolas, la estancia de una creciente cantidad de políticos e intelectuales exiliados bajo el régimen restaurativo de Fernando VII que sintieron nostalgia por su patria y no dudaron en propagar las bellezas y los supuestos misterios de la cultura de su tierra transpirenaica.

## La apropiación de lo extraño

Como demuestra la siguiente cita, la imagen estereotipada de los cantos y bailes españoles se asentó sobre todo en el bolero y el fandango, representados con frecuencia en los entreactos de obras teatrales:

(...) El bolero y el fandango se bailan entre las dos piezas de la representación; los bailarines no aparecen en el drama. El fandango es más atractivo por parte de los españoles que de los ballets de acción y las más bellas composiciones coreográficas. Todos los espectadores suelen admirar este baile, y su pasión alcanza niveles indescriptibles. Se identifican con los graciosos, les siguen con el ojo y el gesto, y de sus asientos imitan las diferentes posturas de estos bailes voluptuosos.

(*Courrier des Théâtres*, 16 de julio 1829, p. 2)

De este modo, París vivió el comienzo de un fuerte folclorismo pintoresco de corte español y/o andaluz (aunque también de otros folclores), desencadenado por la curiosidad y el ansia de diversión, y nutrido por la presencia de una colonia española en la capital francesa que llevó propagándolo desde hace tiempo mediante la literatura, la música y el baile de los saraos. La creciente afición parisina por los boleros, los fandangos, las seguidillas y tiranas se vio incentivada, además, por la edición de una serie de colecciones de canciones españolas, normalmente con acompañamiento de piano y guitarra, la interpretación de obras dramáticas en los principales escenarios, o por la presencia de destacados intérpretes de la canción andaluza en París, como fue el caso del cantante y compositor Manuel García. El público parisino, que solía frecuentar los teatros, conocía, pues, el género español escenificado.

Resumiendo: con anterioridad a 1833 no registramos ninguna presencia de bailarines o bailarinas en los escenarios parisinos. Cuando el Academie Royal de Musique ofreció en 1821 el ballet de un acto de Aumer y Gyrowitz, titulado *Les pages de Duc de Vendôme*, el fandango y el bolero incluidos en la obra lo ejecutaron aún bailarinas italianas contratadas, en este caso por una tal Srta. Bigottini. Hubo un “género español” a lo *français* que ocupó a un creciente número de libretistas, compositores e intérpretes (*Picaros et Diego*, ópera cómica en un acto; *Une nuit de Séville*, comedia con cuplés), pero se trató de un espejismo artístico, dominado por la fantasía y el deseo inconsciente de hacer aparecer en el escenario a una España imaginada en la que no faltaban los estereotipos nacionales.

## *2.4. Cuarta fase: debut, auge y transformación de "lo auténtico": hibridación transcultural*

### *2.4.1. Las consecuencias de la primera aparición de Serral y Camprubí en París*

Con el año 1833 se cerró la "década ominosa" tras la muerte de Fernando VII en 1823 y, muy tímidamente, se fue abriendo la era de una cierta liberalización en la sociedad española. A este respecto, encontramos documentos que informan sobre la primera aparición de una compañía de destacados bailarines y bailarinas del género nacional español en París, acontecimiento que abriría el periodo de una creciente participación de compañías de bailarinas españolas en los escenarios franceses y que duraría hasta 1865.

La primera de estas compañías fue la de Dolores Serral y Manuel Camprubí, y la última la de Lola de Valencia. Entre ellas encontramos otras compañías de renombre como la de Vicente Perales y Dolores Montañés, la de J. de Vegas, Vargas y Soto, la de José Carrión, Antonio Olivia y la señorita Méndez, la de Pepita Oliva, la de Petra Cámara y la de Rosa Espert, la de Manuela Perea ("La Nena"), así como la de Pepa Vargas. Eran artistas conocidos que pertenecían a los diversos cuerpos de baile de los más prestigiosos teatros en España, sobre todo de Madrid.

Dolores Serral, Mariano Camprubí, Francisco Font y Manuela Dubinon abrieron el camino para el baile español y/o andaluz en diciembre de 1833 en el prestigioso Teatro de la Opera de Paris. Fueron anunciados como los más célebres intérpretes del baile español y primeros bailarines del Teatro Real del Príncipe de Madrid. En su repertorio, repetido durante toda la temporada de los saraos en torno al Año Nuevo de 1834, destacaron manchegas, la cachucha, corraleras de Sevilla, la jota aragonesa, las habas verdes y el zapateado. Cada uno de estos bailes fue interpretado con el traje típico de la provincia a la que pertenece. No extraña que la fantasía de los comentaristas hiciera de Dolores Serral una "gaditana", y de Manuela Dubinon una "sevillana". Su aparición fue considerada una revolución en la danza si se comparaba con lo visto por los públicos parisinos en los años anteriores de bailes españoles ejecutados por las bailarinas francesas. La diferencia entre ambas escuelas se hizo ver, y así lo refleja la opinión de un comentarista días después del estreno:

"NOVEDADES DIVERSAS.- El Ópera ofreció el sábado pasado el primero de su bailes de máscara. Había atraído un público considerable, tan considerable, que en unos pocos instantes todas las plazas libres en la sala fueron ocupados por la más brillante sociedad común, la más selecta de la Capital. Ahí estaba la élite de compositores, gente de letras, artistas. Hubo curiosidad en ver de cerca estos bailes españoles tan elogiados

## La apropiación de lo extraño

de antemano y que debieron, según algunos aficionados, producir casi una revolución en el baile. Nosotros no estamos en esto, gracias a Dios; los bailarines de Madrid han sido aplaudidos, se les ha recibido con la más distinguida hospitalidad del mundo, lo cual era muy justo, pero no pensamos que ellos fueran rivales peligrosos para nuestros compatriotas. Su *bolero*, su *zapateado*, son ejecutados con rigor, con una energía calurosa, pero uno no sabría negarlo, son monótonos.”

(*La Gazette des Théâtres*, 9 de enero 1834, p. 6)

Pero, estos artistas españoles no tardaron en convertirse en una verdadera sensación, y al final del mismo mes el comentarista tuvo que admitir:

“Los bailarines españoles no pueden quejarse de las demandas de clases que se les dirige cada día. El mundo elegante no sueña con otra cosa que bolero, zapateado, Jota aragonesa, etc., etc. Es una epidemia de baile como en el *pleito contra el fandango*”.

(*La Gazette des Théâtres*, 30 de enero 1834, p. 5)

A partir de esta fecha, las bailarinas francesas y otras -citamos por ejemplo a la Duvernay, Sofia Fuoco, Marie Taglioni, las hermanas Elssler- se vieron obligadas a revisar sus repertorios y sus coreografías. Un papel extraordinario tuvo la famosa *cachucha*, un baile supuestamente gaditano y creado entre 1810 y 1812, popularizado rápidamente en Jerez, Sevilla y Madrid por la tonadillera Felisa Rodríguez. Rocío Plaza Orellana, a la que agradecemos este dato, basado en fuentes adscritas al entonces célebre maestro de danza Carlos Blasis, escribe que se trató de un “baile de exhibición, bailado por una mujer sola”, lleno de sensualidad y de “fuerte carácter impulsivo y espontáneo” (Plaza, 1999: 342-344) que impresionó a todos los públicos, aunque en España ya había pasado de moda. No obstante, fue un baile muy individual, femenino y, sobre todo, erótico. Por esto tuvo tanto éxito en Londres, Viena, París y otro lugares de la vieja Europa. En fin, estamos ante dos versiones de la cachucha: una folclórica y otra artística, popular la primera y coreográfica la segunda, diseñada para el extranjero. Ejecutar la cachucha se convirtió en algo imprescindible entre las bailarinas agitanadas del ballet romántico: todas ellas la interpretaron a su manera individual, aunque se dice, que fue Fanny Elssler quien más avanzó en este sentido, convirtiéndose en la embajadora en toda Europa de este baile gaditano transformado. Son innumerables las obras coreográficas con cachucha que se estrenaron tras las primeras actuaciones de Serral y Camprubí, estableciéndose pronto una relación entre la cachucha y los bailes de unas bayaderas indias que actuaron en los teatros de París unos años más tarde, en 1838. Respecto a ello leemos en la prensa:

“Variétés.- Las bailarinas indias tienen un éxito loco en este teatro. El sentimiento que les inspira es sorprendente; todo su baile se reduce a un singular modo de girar, y en una concatenación de Cachucha muy extraña y muy graciosa...”

(*Le Dilettante*, 30 de agosto 1838, p. 67)

En lo que se refiere a la interpretación de Fanny Elssler de la cachucha, destaca su carácter orientalizado, y esta “bayaderización” se reflejaría también, aunque más tarde, en el lenguaje utilizado por los periodistas españoles sobre los bailes andaluces de la época, como por ejemplo en *La Andalucía* del 9 de junio de 1859, donde leemos entre otro:

“El segundo espectáculo, le ofrece una muger (*sic*) que dentro de poco será negra, según el paso a que va; especie de bayadera, de origen flamenco, como lo es el de los cantos y danzas en que exhibe su agilidad, y cuya decencia hace presumir si será muger (*sic*) o conjunta persona del señor de la manduca. Queda recomendada.”

(Cit. en Ortiz Nuevo, s.a., p. 36)

Todo esto huele a creación artística, a libertad y a heterodoxia, en fin: a *flamenco*.

A partir de 1840 empiezan a abundar las apariciones de las gitanas fingidas o, dicho de otro modo, las bailarinas de ballet convertidas en representantes del baile gitano europeo. Aparte de la ya mencionada Fanny Elssler habría que mencionar la italiana Carlotta Grisi o a Pauline Garcia; bailaron en toda Europa llevando consigo el nuevo estilo de interpretación, más libre, más individual, más sensual y los éxitos les otorgaban la razón.

Sin duda, el carácter gitanesco del ballet romántico sometido a las influencias de la coreografía agitanada de las boleras españolas recibía otros muchos impulsos *cañís*. Así por ejemplo, merece destacar la larga presencia (de cinco meses) en París de una compañía de baile de gitanos húngaros. Su triunfal éxito corrió parejo al de la ópera de género en tres actos, *Zingaro*, con poema de Sauvage y música de Fontana, estrenada en el “Théâtre de Renaissance” en marzo de 1840. Bailaron el maestro de baile y coreógrafo Perrot (en el papel de un muchacho gitano) y Carlotta Grisi (en el papel de Giannina, una joven gitana). En la prensa se subrayó el furor que desató esta pieza entre el público entusiasmado, éxito que obedeció sobre todo a los versos, la perfección de la ejecución de los bailes y la intensidad de su expresión.

El gitanismo comenzó a dominar y repetirse en toda una larga serie de obras producidas para el creciente mercado: destacamos sólo a algunas, como por ejemplo *El Contrabandista* de Eugène Déjazet, o *Los Bohemios*, una ópera en dos actos. Además, en el prestigioso Teatro del Palacio Real se estrenaron *El Toreador*, una comedia de Méville y Duvreyier, y Fanny Elssler ejecutó el papel principal en *La Gypsy*,

## La apropiación de lo extraño

mientras que Maria Taglioni lo hizo en *La Gitana*, con música de Auber. Es interesante la diferencia establecida por los comentaristas entre la Taglioni y Fanny Elssler: se destacan la decencia, la pureza y la perfección del baile de Taglioni frente al baile de la Elssler, con -cito- “sus opciones voluptuosas, con sus tendencias hacia el peor gusto, con sus movimientos desordenados” (*La France Musicale*, 19 de julio 1840, p. 274). En fin: lo puro igual a lo decente, lo “verdaderamente español”, por un lado, y lo sensual, lo escandaloso, más personal, por otro. O dicho de otro modo: frente al modelo coreográfico diseñado por el ballet clásico/romántico aparece el modelo del baile basado en los restos de los boleros que habían caído en desuso o se encontraban en vía de vulgarización, dando lugar de este modo a la aparición de una nueva escuela de baile popular andaluz artística: la flamenca.

No obstante, la gitanofilia no sólo se centró en los bailes españoles, y llama la atención que en estas obras románticas se mezclan personajes, paisajes, costumbres y bailes del supuesto mundo gitano de toda Europa: hay gitanos italianos, húngaros, polacos,...y andaluces. “Lo gitano” no tenía, pues, patria excepto en los escenarios.

El crecido interés por los nuevos bailes andaluces, tanto los supuestamente auténticos como “personales” fue reforzado, además, por una creciente actividad literaria que no sólo incluyó a personajes tan famosos como Teófilo Gautier, que publicaría sus descripciones de viaje por España en 1840, sino también a toda una serie de exiliados o emigrantes españoles que respondieron a la creciente afición por lo español con una serie de artículos donde informaban a los lectores sobre los bailes y cantos populares de su tierra, las costumbres, los paisajes, las posibles aventuras, y, como no, la belleza y la fuerza seductora de las mujeres españolas, sobre todo de las andaluzas. El mito tuvo mucho éxito, aunque, como sabemos, Gautier, con mucho sentido crítico, no dudó en subrayar sus decepciones al respecto, pues conocía la realidad bastante bien.

Quiero mencionar aquí sólo un ejemplo curioso de esta literatura para turistas y aficionados al españolismo. Se trata de una revista bilingüe titulada *La Lyra Española. Periódico de Música. En Español y Francés*, escrita y editada por un emigrante español, José Jesús Pérez. Parece que sólo hubo cinco números editados entre julio y noviembre de 1842. No obstante, el valor de estas publicaciones está, aparte de sus extensas descripciones de los bailes y cantos andaluces (sobre todo fandangos y seguidillas), en las partituras y en el método de guitarra en ocho lecciones que incluyen.

#### 2.4.2. La nueva aparición de Serral y Camprubi en 1843

En abril de 1843 la compañía de Dolores Serral y Mariano Camprubi reapareció en el Teatro de Varietés. Pero, en esta ocasión su repertorio ya había sido ampliado de manera significativa: aparte de la cachucha y los otros bailes que habían ofrecido en 1833/34, ahora interpretaron todo un gazpacho andaluz que incluía piezas como *La Malagueña*, *La Rondalla de Zaragoza*, *La Gitana* etc. Su triunfo se basó, sin duda, en la ejecución de los bailes incluidos en *Los Contrabandistas*, considerado y comentado por la prensa como

“el pretexto para bailar todo tipo de seguidillas y cachuchas, y para cantar cualquier especie de boleros”.

para añadir:

“hay que ver que alegría, que fervor está en estas tallas, estos pies y brazos; hay que entender el canto del tenor de la troupe; todo esto es gracioso, divertido, asombroso; todo esto es nuevo, y prometo al Varietés ingresos prolongados y productivos.”

(*La France Musicale*, 9 de julio 1843, p. 226)

¡Ojo!: se trató de novedades, de bailes y cantos recién creados, de corte alegre, para un público cuyo gusto había que complacer en función de los ingresos de los empresarios y de las *troupes* españolas. La escuela bolera de diez años antes había cambiado pues, para responder a la creciente demanda, tanto nacional como internacional. El “misterio” de la fascinación que produjeron las bailarinas y los bailarines españoles en París surgió, seguramente, de su estilo diferente. Así lo deducimos de un párrafo escrito por el muy competente observador, Teófilo Gautier, publicado en su citado libro:

“Las bailarinas españolas, aunque no tienen lo acabado, la corrección deseada y la elevación de las francesas, son, a mi modo de ver, muy superiores a ellas en gracia y encanto. Como trabajan poco y no se someten a esos ejercicios de agilidad que convierten una clase de baile en una sala de torturas, evitan esa delgadez de caballo entrenado que da a nuestros bailes algo de macabro y anatómico en demasia; conservan los contornos y las redondeces de su sexo; *tienen el aspecto de mujeres que bailan, y no de bailarinas*, lo cual es totalmente distinto. Su manera de bailar no tiene el menor parecido con la de la escuela francesa.”

(Gautier, 1984: 254; la cursiva es nuestra)

## La apropiación de lo extraño

El efecto del nuevo triunfo de Serral y Camprubi estimuló aun más la fantasía creadora y la disposición de las gitanas fingidas a arriesgarse ante el público mediante sus interpretaciones personales de los bailes españoles. Así fue en el caso de la escandalosa Eliza Gilbert alias Lola Montes, irlandesa de nacimiento, aventurera en amores y bailes que, insistió, había aprendidos gracias a su "sangre andaluza". Dejando aparte aquí las circunstancias y la biografía de este personaje picaresco, sólo queremos destacar que esta mujer tuvo -durante algún tiempo- la capacidad de seducir y engañar al público -sobre todo al masculino- con su peculiar uso del cuerpo como instrumento de seducción carnal: así leemos en *Le Corsaire* del 24 de marzo del 1844:

"[Lola Montes] baila los más voluptuosos boleros y quizás es la única mujer capaz de ejecutar este baile de los gitanos con toda su energía romántica."

(cit. por Seymour, 1995: 72)

Una vez más, el mismo fenómeno: lo gitano, lo voluptuoso, el bolero...

Sin duda, el estreno de Lola en el Teatro de la Ópera en París fue un fracaso, revelando el carácter no profesional, como nos informa la prensa parisina:

"...La srta. Lola Montez (sic) no sabe bailar; no conoce ni los más mínimos elementos de la coreografía..."

(*Ibid.*: 74).

Más claro aún es el comentario del reconocido crítico de danza, que fue Théophile Gautier, quien resumió en *La Presse*:

"La srta. Lola Montez no tiene nada de andaluza excepto un par de magníficos ojos negros..."

(*ibid.*).

Sabemos que Lola Montes nunca consiguió estudiar realmente el ballet francés, que no tenía "sangre andaluza" como presumía, ni había sido "primera bailarina del teatro de Sevilla" etc. Su vida fue una serie de gitanerías, diríamos hoy, pero se sabe que vivió -casada con un militar inglés- durante años en la India, donde se divertía bailando en los casinos de oficiales. No sabemos si los bailes de la India influyeron en su personal estilo. Lo que está claro es que fue la encarnación más pura de los bailes de gitanos al mismo tiempo que una inexperta en los bailes ejecutados por las primeras bailarinas de los cuerpos de ballet francés. Lola Montes fue, pues, una de muchas víctimas del españolismo romántico.

Otro ejemplo de la fuerza sugestiva de la mistificación de todo lo español es un artículo escrito por un tal Manuel de Cuendias, dedicado a la *caña*, que es, según él,

“un verdadero canto de sirenas (...) la madre de la música andaluza; *el fandango*, la *malagueña*, la *jerezana*, el *zapateado*, la *jácara* y la *cachucha* misma no son sino hijas, variantes de la *caña*.”

(*La France Musicale*, 20 de octubre 1844, p. 297)

Pero, a continuación desarrolla una fantasía exuberante, que demuestra la estrecha vinculación de los cantos y bailes andaluces con la nostalgia de las gentes obligadas a vivir el ambiente estresante de la metrópolis, la aspereza del clima nórdico y, en cierto modo, la monotonía de la belleza de su tipo de mujer. Vamos a ver:

“Hay que ir a Andalucía o Extremadura, o viajar por los abismos de las montañas, para comprender toda la fuerza de la música andaluza que es como la de Extremadura. ¡Hay que viajar con los muleteros, y, mejor, con los contrabandistas, cruzando las sierras; hay que escuchar el eco de sus cantos delirantes en el fondo de los precipicios, despertar los miles de ecos de montañas y formar de esta manera un concierto extraño que hace hasta las bestias de carga levantar una oreja atenta a esta melodía, tan insinuante y quejumbrosa, bajo la cual, hombre y bestias, todos sufren o disfrutan, todo se adormece o se despierta, todo vive o está muerto! ¡Hay que entender a la bella andaluza o a la provocadora e irresistible extremeña, sentada en la puerta de su cortijo, en una templada tarde de otoño o durante una calurosa noche de verano, llena de aromas, una noche en el sur de España; hay que verla ahí, los ojos semi-cerrados, los labios temblando, balanceando su bella cabeza morisca, su rico peinado negro brillando bajo los rayos de la luna; hay que entender a esta mujer cantar la *caña* o la *cachucha*, sin otro acompañamiento que la brisa de la tarde, sin otra luz que el fulgor de las estrellas; hay que entender dulce y apasionado alternándose y ver al joven enamorado que la escucha y que palidece, se anima, llora, canta o salta de alegría si los cantos de su amada son lentos o rápidos, tristes o impetuosos, llenos de ternura o fervientes de pasión. Sólo entonces comprenderán los efectos de la música española, sobre todo de la música andaluza, de esta música que nada da al arte, nada al ejercicio, nada al cálculo, pero que tiene toda la naturalidad, que no vive de nada más que de la pasión y tan maravillosamente sabe expresarse con el lenguaje.”

(*Ibid.*, pp. 297-298)

Ante tan fantástico paisaje, pintado por el periodista con letras sugestivas, las profesionales del baile en los teatros de París tuvieron que contar con un público que nada les regalaría - y responder con la misma fantasía en sus creaciones coreográficas.

## La apropiación de lo extraño

### 2.4.3. *El triunfo definitivo y la competencia artística*

No obstante, lo que empezó con la entrada triunfal de Serral y Camprubí en 1833 y su reaparición diez años más tarde, llegaría a su auge y delirio a partir de 1850 y hasta 1856, fecha, a partir de la cual, casi de un día para otro, se notó un llamativo descenso de la presencia de las bailarinas españolas. Tras unas actuaciones de Lola de Valencia en 1862, sólo encontramos un referencia respecto a la reaparición, en 1865, de Petra Cámara en París, aunque en este caso la bailarina ejecutó un papel en el recién creado género de la zarzuela.

Tras una breve estancia de la compañía de Vicente Perales y Dolores Montañés en 1846, estamos -durante la primera mitad del año 1847- otra vez ante la presencia de los ya veteranos artistas de la compañía de Dolores Serral y Mariano Camprubí en el Teatro de Vaudeville, donde bailaron en *El Torero*, mientras que actuaron, paralelamente, las gitanas fingidas francesas en otros establecimientos semejantes de París, encabezadas por Carlotta Grisi y Fanny Cerrito. Además, otra compañía española, la de un tal sr. Lombía, ofreció en el Teatro Italiano -ante un público exquisito, como anotó el comentarista al referirse a la presencia de la ex-reina Cristina y el Duque de Montpensier- producciones recientes como *La Feria de Mairena*, un vaudeville de Tomás Rodríguez Rubí, con bailes como el *Ole* y *Las Mollares*, y con cantes como *El Polo*, *La Gitana*, *La Malagueña* y *Boleras Robadas*. Poco después, en abril, se informa sobre las actuaciones de otra compañía compuesta de un tal J. de Vegas, I. Vargas, J. Soto y Pinchón. Interpretaron los mismos bailes más *El Jaleo de Jerez*.

Llegados los años 1850 y 1851 aumentó la fiebre española-andaluza-gitanesca y una serie de compañías españolas arrasaron los escenarios de París. Primero la compuesta por José Carrión, Antonio Olivia y la "señorita Méndez", después la de Petra Cámara y la de Rosa Espert. Se ofrecieron las últimas novedades en asuntos de baile, incluyendo el *Ole* y *El Polo del Contrabandista*, *Seguidillas Gitanas*, *Sevillanas* etc. etc.

Cuando en noviembre de 1851 se prepararon para volver a España, el comentarista, indudablemente agotado, escribió:

"Los bailadores españoles partirán y nosotros añadiremos que lo han hecho bien, su éxito es más que probado...Afortunadamente aquello ha terminado..."

(*Le Théâtre*, 8 de noviembre 1851, p. 2)

Queremos destacar una observación importante al respecto: parece que la larga actuación de las tres compañías, con sus bailes nuevos, demuestra que los bailes españoles habían vivido una transformación. Como indican los comentarios en la

prensa, se trató de un cierto relajamiento, de una vulgarización. Y, recordemos, todo esto aconteció al mismo tiempo que en la prensa madrileña aparecen -por primera vez en este medio- las referencias a una desconocida música flamenca y a personajes relacionados con ella. En fin, parece que estamos ante el definitivo aflamencamiento de la escuela bolera en crisis.

Esta nueva tendencia quedaría más patente aún con la aparición en los escenarios parisinos de la "bolera gitana" Pepita Oliva en 1852, presentada como "primera bailarina del Teatro Real de Madrid" (*Le Théâtre*, 17 de julio 1852, p.2) y que bailó en el "Teatro de Vaudeville" algunos de los "bailes más o menos españoles y donde la denominación de origen importa bastante poco" (*ibid.*, 21 de julio 1852), entre ellos el *Jaleo de Jerez*. Su éxito parece haber sido considerable, pues "desapareció literalmente bajo una lluvia de flores y fue aclamada por toda la sala que aplaudió con un verdadero fervor", leemos en *Le Théâtre* del 28 de julio del mismo año, y la asistencia a sus actuaciones superó a la de la srta. Déjazet, entonces primera bailarina del "Théâtre de l'Opéra". Su fama se extendió en toda Europa, como nos informa Pirchan (1947), hecho que daría lugar a su imitación por otras bailarinas, como por ejemplo la vienesa María Geistinger, la "princesa de la opereta" (Pirchan, 1947: 5 ss.). Nos informa el autor citado que Pepita Oliva, hija de una semi-gitana llamada Catalina Ortega, una trapera granadina, se había casado a los 19 años con el bailarín Juan Antonio de la Olivia (o Oliva), para convertirse en un personaje parecido al de Lola Montes, es decir, en la amante de una serie de aristócratas y otra gente del *parné*... Hay poca duda de que esta Pepita fuera una "verdadera gitana", o por lo menos lo fingió hasta la perfección.

Son frecuentes las colaboraciones entre bailarinas y bailarines españolas y francesas. Basta con mencionar sólo algunos de ellos: la Guy-Stephan, Arthur Saint-Léon, Julie Lisereux, J. Kohlembarg, la srta. Déjazet, y una tal Aline Duvale, de la que se nos informa que mostró muchas variantes de la estética nacional, hecho que no parece haber sorprendido mucho:

"...a la vez parisina, inglesa, andaluza, (...) ella baila la cachucha y habla el argot español como una nativa de la Sierra Morena..."

(*Revue Parisienne*, diciembre 1852)

La definitiva ruptura con la escuela bolera llegó, sin duda, con Petra Cámara en junio de 1853. Su numerosa compañía desató mucho entusiasmo entre el público. Progresivamente, los carteles ofrecieron un repertorio más extenso, centrados en una gran variedad de bailes. El baile se había convertido claramente en la principal

## La apropiación de lo extraño

atracción de las cada vez más numerosas funciones en distintos teatros de la capital francesa.

Pero, el verdadero apogeo y con él el delirio llegaron -tras Petra Cámara- en los años 1854 hasta 1856. Fueron estos tres años cuando las compañías de Pepa Vargas y de Manuela Perea "La Nena", en muchas ocasiones con la colaboración de las bailarinas francesas, abrieron una temporada que, como podría ser de otra manera, acabaría en la resaca definitiva del baile español en los teatros de París. Pepa Vargas (con Guzmán, entre otros) y "La Nena" (con Antonio Ruiz, entre otros) compitieron durante meses en diferentes teatros, con un frecuente cambio del repertorio que incluía, además de lo ya conocido, *seguidillas gitanas*, *granadinas*, *la soledad*, *jaleos*, *peteneras*, *zambras* y, ¡qué sorpresa! la *giliana*. Todas las puertas de los más grandes teatros parisinos estaban abiertas a las bailarinas españolas, hasta las del Palacio Real. Escribe un comentarista:

"Hay en este momento una lucha coreográfica entre dos teatros que por costumbre no hacen caso a las piruetas y cabriolas para salir del apuro, incluso durante los nefastos días del verano. El Gymnase y el Palais-Royal albergan en este momento compañías de bailarines españoles que rivalizan en agilidad, elegancia y sobre todo en vigor voluptuoso que realmente habría que buscarlo en los escenarios de nuestras óperas occidentales, y que uno no encuentra excepto bajo el cielo caluroso de Granada y de Córdoba. Se nos asegura que para no dejar a su feliz rival ninguna ventaja en la graciosa batalla, ésta se libra a beneficio del público encantado."

(*Le Parterre*, 24 de junio 1854)

En resumen, un repertorio popular español, incluyendo danzas de la escuela bolera, pero con un cada vez más acentuado carácter flamenco. Lo tradicional, "auténtico" convertido en objeto artístico, evolucionaría según los auspicios del romanticismo.

Todo esto acabaría casi de un día para otro. Después de los agitados años de 1850 a 1854, los nuevos bailes españoles parecen haber agotado su atracción, por lo menos en lo que a su presencia en los grandes teatros se refiere. Sólo habría que mencionar un breve intermezzo de bailes españoles en 1856, concretamente, de Antonio de Guzmán y Josefa Rodríguez en el "Palais Royal" (*Le Parterre*, 7 de abril 1856), y de Ambrosio Martínez y Cristina Méndez, considerada como la sucesora de Petra Cámara, en el "Variété" (*Le Théâtre*, 3 de mayo 1856). A partir de ahí encontramos unos anuncios de baile español en el "Cirque Imperial", es decir, el circo nacional, y las primeras referencias a los cafés cantantes como lugares de promoción de bailes y cantos (Romí, 1950). Paralelamente al traslado del género español a establecimientos de segundo rango, aumentó la espectacularidad de las corridas de toros organizadas en París.

Años más tarde, concretamente en 1862 y 1865, habría dos acontecimientos importantes referente a los bailes españoles. El primero fue la presencia de Lola Melea, "Lola de Valencia" de agosto hasta noviembre de 1862 en el "Hippodrome", donde -acompañado por el ya veterano Mariano Camprubí- triunfó con *La Flor de Sevilla* (*Le Monde Dramatique*, 7 de agosto 1862, p. 4; *Le Théâtre*, 10 de agosto 1862, p. 4). Fue entonces, cuando el pintor Claude Manet retrató a la bailaora y su compañía. Por último, Petra Cámara tuvo un breve *comeback* en verano de 1865, cuando actuó con una *troupe espagnole* en el "Théâtre des Variétés" con un cartel compuesto de zarzuela con música de Gaztambide (*En las astas del toro*), un "gran ballet" de Oudrid (*Una fiesta de gitanos*) y un entremés de Barbieri (*El bandido José María*). Petra Cámara ("con una corpulencia que se iguala a su talento") bailó, junto con Guerrero, el polo y otros bailes en la mencionada zarzuela, así como en otra, *A chacun sa tour*, de Oudrid (*Le Monde Artiste*, 17 de junio 1865, p. 2; 1 de julio 1865, p. 2).

A partir de esta fecha parece que la fiebre española en torno a los bailes bajó al mínimo tras el espectacular auge durante el periodo de 1833-1856.

### 3. Resumen

- 1.) La presencia de las bailarinas españolas en los escenarios parisinos provocó una oleada de imitación y recreación del estilo español por parte de unas bailarinas de diferente nacionalidad y tradición coreográfica, cuyas personajes más destacados fueron la austriaca Fanny Elssler, las italianas Maria Taglioni, Carlotta Grisi y María Fuoca, la francesa Marie Guy-Stephan y la escandalosa irlandesa Lola Montes.
- 2.) Tanto la competición como la colaboración entre las bailarinas españolas y francesas (incluyendo las italianas y austriacas) fomentaría la creación de un ambiente artístico casi subcultural donde se mezclaron y fusionaron los diferentes estilos de baile, tanto los de tipo étnico como los individuales.
- 3.) El baile español fue, en primer lugar, objeto del creciente virtuosismo en el arte. La forma personal de interpretar los bailes españoles convirtió a las bailarinas, independientemente de su origen, a ojos del público y de los críticos en "gitanas"; y la demanda estética del gitanismo europeo, verdadera mina de oro para el mercado artístico, se impondría como modelo imperante a las bailarinas españolas que, siempre fijándose en el gusto y las expectativas del público, respondieron con una acentuación de los elementos supuestamente orientales y gitanos de sus bailes originales.

## La apropiación de lo extraño

- 4.) Los bailes adscritos a la escuela bolera, que entonces ya gozaban de la fama de ser "orientales", fueron sometidos de nuevo a un proceso de recreación, en este caso se trató de su agitanamiento artístico. Curiosamente, este proceso se aceleró a lo largo de la década de los años 40 del siglo XIX, es decir, paralelamente a los acontecimientos descritos por Estébanez Calderón en "Un baile en Triana" y "Asamblea general". Y, no hay que olvidar, que sólo a partir de 1853 está documentada la aparición de una "música flamenca" procedente de Andalucía. Es decir, la flamenquización de los anteriormente denominados bailes y cantos andaluces de la escuela bolera tuvo lugar en un campo artístico que se extendió de Sevilla a París pasando por Madrid, y donde intervinieron tanto las bailarinas profesionales como semi-profesionales, gitanas y gitanas-fingidas de toda Europa.
- 5.) Cuando el bolero dejó de fascinar al público que había dirigido su interés hacia otros géneros más nuevos, como es la zarzuela o el cabaret, cuando la crisis de los bailes nacionales estaba a la vista de todos, surgió una nueva variante, claramente subcultural, a partir de la misma tradición, aunque en este caso abiertamente gitanista y afincada en el ambiente verdaderamente gitano y agitanado: el baile y canto flamenco

Esta breve esquematización de la dinámica del baile español o bolero durante la primera mitad del siglo XIX demuestra que estamos ante un fenómeno de "ida y vuelta" entre España y París, o, dicho de otro modo, de una serie de hibridaciones transculturales llevadas a cabo por artistas profesionales, intérpretes del género popular, aunque de muy distintas nacionalidades y tradiciones coreográficas. Bueno, esto quiere decir, que el canto y baile flamenco no solamente produjo el efecto llamado "ida y vuelta" con el que se explican las características de una serie de cantos y bailes relacionados con el folclore hispanoamericano, como las *guajiras*, *colombianas*, *habaneras*, *milongas*, *rumbas* y la *vidalita*. La dinámica de "ida y vuelta" también tuvo lugar dentro de España y Andalucía, al convertir los cantos folclóricos tradicionales en cantos aflamencados (las *nanas*, las *trilleras* etc.) o cantos flamencos propios (la *soleá*, los *romances*, la *siguiriya*, la *granaina*, la *cartagenera*, las *alegrías* etc.). Se trata simplemente de una transformación artística de los cantos folclóricos por parte de músicos profesionales o semiprofesionales relacionados, cada vez más, con la emergente industria cultural, es decir, las compañías de baile, el canto operístico, los teatros y más tarde los cafés y cabarets. La "ida y vuelta" se refiere, pues, a la dinámica establecida entre el mundo cotidiano y el mundo profesional, y su efecto fue y sigue siendo la hibridación como núcleo del desarrollo musical.

*Bibliografía*

- Álvarez Cañibano, Antonio (1992), "La compañía de la familia Lefèbre en Sevilla", en *La Escuela bolera. Encuentro Internacional Madrid, Noviembre de 1992*, Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, pp. 63-69.
- Becker, Howard (1984), *Art-Worlds*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas (1967), *The Social Construction of Reality*, Garden City, N.Y.: Anchor. (*La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Morrortu, 1968)
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil. (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*)
- Courrier (Le) des théâtres. Littérature, beaux-arts, sciences*. Paris, 1826-1842. [*Courrier des Théâtres*]
- Dilettante (Le), Journal musical et littéraire*. Paris, mayo 1838 - enero 1839. [*Le Dilettante*]
- Don Preciso (1982), *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Córdoba: Ediciones Demófilo [1802].
- Frith, Simon (1987), "Towards an aesthetic of popular music", en: Leppert, Richard y Susan McClary (eds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-149.
- France (La) musicale*. Paris, 1837 - abril 1848, 1851 - julio 1870. [*La France Musicale*]
- Gautier, Théophile (1985), *Viaje por España*. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, traducción de Jaime Pomar, Barcelona: Taifa.
- Gazette (La) des Théâtres. Journal des Comédiens. Feuille officielle de tous le théâtres de la France et de l'Étranger*. Paris, oct. 1831 - marzo 1838. [*La Gazette des Théâtres*]
- Journal des Comédiens. Feuille officielle de tous les théâtres de la France et de l'Étranger*, Paris, 1831-1832. [*Journal des Comédiens*]
- Libro de la Gitanería de Triana de los años 1740 a 1750 que escribió el bachiller Revoltoso para que no se imprimiera*, Sevilla: Antonio Castro Carrasco (1995).
- Lyre (La) espagnole. Journal de musique/La Lyra española. Periódico de Música*. Paris, julio - nov. 1842. [*La Lyra Española*]
- Mead, George H. (1934), *Mind, Self and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*. Editado por Charles W. Morris. Chicago: University of Chicago.

## La apropiación de lo extraño

- Monde (Le) Artiste. Théâtre, musique, beaux-arts, littérature.* Paris, dic. 1862 - enero 1876. [*Le Monde Artiste*]
- Monde (Le) Dramatique.* Revue théâtrale, artistique et littéraire. Paris 1857 - 1864. [*Le Monde Dramatique*]
- Ortiz Nuevo, José Luis (s.a.), *Viaje al conocimiento del arte flamenco según testimonios de la prensa sevillana del siglo XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*, manuscrito fotocopiado.
- Parterre (Le).* Programme détaillé des spectacles. Paris, 1851 - enero. 1859. [*Le Parterre*]
- Pirchan, Emil (1947), *Marie Geistinger. Die Königin de Operette.* Viena: Verlag Wilhelm Frick.
- Plaza Orellana, Rocio (1999), *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla: Bienal de Arte Flamenco.
- Revue Parisienne. Correspondance littéraire, théâtre, romans-feuilltons, beaux-arts.* Paris, 1850/51 - 1864. [*Revue Parisienne*]
- Romi (1950), *Petit Histoire des Cafés Concerts Parisiens par...*, prólogo de Robert Beauvais, Paris: Editions Chitry.
- Steingress, Gerhard (2002), "La representación del flamenco como construcción híbrida", en: Gómez, Agustín (coord.), *El flamenco como núcleo temático*, Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 31-43.
- Seymour, Bruce (1996), *Lola Montez. A Life*, New Haven and London: Yale University Press.
- Suárez-Pajares, Javier (1992), "El bolero, síntesis histórica", en *La Escuela bolera. Encuentro Internacional Madrid, Noviembre de 1992*, Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, pp. 187-193.
- Théâtre (Le).* Journal de la littérature et des arts. Paris, agosto 1850 - junio 1865. [*Le Théâtre*]

*Anexo*

A continuación presentaremos, en breve, algunos datos referentes a los nombres de artistas españoles, fecha de su actuación en París, así como una relación de bailes interpretados por ellos.

**I. Los artistas y su aparición en París**

Año de actuación Nombre/apellidos<sup>4</sup> Lugar de actuación

---

1833/34	<b>Dolores Serral</b> <b>Mariano Camprubi</b> Francisco Font Manuela Dubinon	Académie Royal de Musique
1843	Dolores Serral Mariano Camprubi Juan Camprubi Manuela García srta. Martín sr. Cáceres (canto)	Théâtre des Variétés Cirques
1846/47	<b>Vicente Perales</b> Dolores Montañés	Théâtre de Vaudeville
	Dolores Serral Mariano Camprubi	Théâtre de Vaudeville
1847	“compañía del sr. Lombía” J. de Vegas I. Baga (¿Vargas?) J. Soto Pinchón	Salle Ventadour Théâtre des Variétés

<sup>4</sup>La primera actuación de los artistas más importantes queda destacada mediante negrilla.

La apropiación de lo extraño

1850/1851	<p><b>José Carrión</b>                  Antonio Olivia                  Srta.Méndez                  Martina                  Juan Martínez                  Juan Lozano                  Sainz                  Candelaria                  Ignacia</p>	<p>Théâtre de la Gaité y                  Théâtre de Vaudeville</p>
1851	<p><b>Petra Cámara</b>                  Luis                  sra. Guerrero</p>	<p>“La compañía del Sr. Camprubi”Gymnase Dramatique</p>
	<p><b>Rosa Espert</b>                  srta. Segura</p>	<p>Théâtre des Variétés</p>
1852	<p><b>Pepita Oliva</b></p>	<p>Théâtre de Vaudeville</p>
1853	<p>Petra Cámara                  Guerrero                  Muñoz                  Teresa                  Ana                  Justa                  Gabriela                  Juana                  Piedra                  Oliva</p>	<p>Gymnase Dramatique</p>
1854	<p><b>Manuela Perea “La Nena”</b>                  J. Guillo</p>	

	Antonio Ruiz Losada Teresa	Gymnase Dramatique
	<b>Pepa Vargas</b> Guzmán Estrella Sabina Martínez Fontanellas	Théâtre du Palais Royal
1855	Petra Cámara Manuela Perea Concepción y Dolores Ruiz Antonio Ruiz	Théâtre de Porte Saint-Martin
1856	<b>Antonio Guzmán</b> Josefa Rodríguez	Théâtre du Palais Royal
	<b>Ambrosio Martínez</b> Cristina Méndez Ana Cámara	Théâtre des Variétés
1862	<b>Lola Melea</b> <b>(“Lola de Valencia”)</b> Mariano Camprubí	Hippodrome
1863	sra. y sr. Escudero	café chantante
1865	Petra Cámara Guerrero	Théâtre des Variétés

## II. Relación de bailes interpretados<sup>5</sup>

Manchegas	<b>La Tirana</b>	<b>Jaleo de las Zagalas</b>
La <b>Cachucha</b>		Gran Jaleo de la
Las Corraleras de	<b>Seguidillas Gitanas</b>	Mosqueta
Sevilla	Las Manchegas	La Gracia
La Jota Aragonesa	El Pilili	Curro y la Macarena
<b>Malagueña</b>	<b>El Ole Gaditano</b>	La Perla de Andalucía
La Gitana	La Feria de Sevilla	Pandereta
La Rondalla de	Danzas Andaluzas	<b>Jaleo Andaluz</b>
Zaragoza	La Gallegada	Retirada
Los contrabandistas de	<b>Sevillanas</b>	El Paseo de la Capa
la	La Feria de Santiponce	La Estrella de
Sierra Nevada	La Madrileña	Andalucía
Las Habas Verdes	Las Folias de España	<b>Peteneras</b>
<b>El Zapateado</b>	Petra la Sevillana	Zurito
La Zandunga	Rondeña	Zulango
La Feria de Mairena	El Calane	<b>Jeliana</b>
<b>El Ole</b>	El Jaleo de las Majas	<b>Zambras</b>
Las Mollares	El Café	Panaderos
<b>El Polo</b>	El Zapateado de Cádiz	<b>La Soleá</b>
Boleras Robadas	Los Toreros de Cádiz	Seguidillas Gitanas
<b>Jaleo de Cádiz</b>	El Torero y la Maja	El Jarabe
Las Lindas de Jerez	La Danza Valenciana	La Perla del Guadal-
<b>Jaleo de Jerez</b>	La Jota	quivir
Boleras de la Rondeña	La Valenciana	Arandito
<b>Seguidilla</b>	El Laberinto	La Flor de Gitanos y
La Manola	<b>La Granadina</b>	los
L'Andalouse	<b>El Fandango</b>	Caleseros de Jerez
<b>El Polo del Contra-</b>	La Llegada	Juego de Sombreros
<b>bandista</b>	La Guaracha	Clavelina
La Jácara	<b>La Soledad</b>	<b>La Caña</b>
La Gitana en		El Vito
Chambery	La Jitana	La Mariposa

<sup>5</sup>Quedan destacados los bailes, cuya denominación permite relacionarlos con el posterior flamenco

### III. Relación de las boleras y “gitanas” extranjeras<sup>6</sup>

Anato (srta.)	Franconi-Kenebel (sra.)	Marquet
Aymés (sr., canto)	Frapport	Milet, Marie
Barroilhet, (sr., canto)	Freneix	Morel (srta.)
Beauchete	<b>Fuoco, Sofia</b>	Nehr
Berg, Augustine	Galbi (srta.)	Néodot (srta.)
Cabel (sra.)	<b>Gilbert, Eliza</b> (“Maria Dolores Rosana”) alias	Paul, Antoinette
<b>Cerrito, Fanny</b>	<b>Lola Montes</b>	Péroline
Chevalier	<b>Grisi, Carlotta</b>	Perrot (sr.)
Clotilde (srta.)	Guimar (srta.)	<b>Petipa, Marius</b>
Cotti, (srta.)	<b>Guy-Stephan, Marie</b>	Plemkett (srtal)
Desternes, Picolo	Jules	Renard
Dimier	Kohleberg, J.	Rousset, Caroline
Dumilâtre, Adèle	Lacoste	Rousset, Adélaide
Dupont, Alexis	Lassagne	<b>Saint-Léon, Arthur</b>
Dupont, (sra.)	Lejars (srta.)	Savel
Duval, Aline	Leroux, Camille	Soldini
Duvernay, (srta.)	Lisereux, Julie	Sra. Montesessu
<b>Elssler, Fanny</b>	Marigny, Carré	<b>Taglioni, Marie</b>
Fessy (srta.)		Zélia
		Zuderette (srta.)

<sup>6</sup>Quedan destacadas los nombres y apellidos de los bailarines y bailarinas más conocidos de la época.

## **ANTONIA MERCÉ, “LA ARGENTINA”**

LOLA SEGARRA

Ninotchka D. Bennahum, 2000, *Antonia Mercé “La argentina” Flamenco and the Spanish Avant Garde*, University Press of New England

Este libro es el resultado de la investigación con fines doctorales realizada por Ninotchka Devorah Bennahum, editado por la *University Press of New England* en el año 2000. Bennahum es coreógrafa, historiadora y profesora de “*Communication studies, Performance studies and Theatre*” en *Long Island University*, así como de historia de la danza en los cursos de verano del *American Ballet Theater*. En 1991 creó la compañía *The Route 66 Dance Company* con el objetivo de integrar a músicos, bailarines flamencos, bailarines clásicos y contemporáneos en un proyecto común. Colabora con revistas de danza como *Dance Magazine*, *The Village Voice*, *The New York Times* y *The Albuquerque Journal*.

Según la propia autora, el libro ha sido escrito con la intención de cubrir un hueco existente en la historia de la danza y concretamente en los estudios realizados en torno a la figura de Antonia Mercé, que han estado centrados únicamente en la descripción de sus bailes, en su biografía o en el estudio de un periodo concreto de su vida. Su propósito es la contextualización de la obra y la personalidad de la artista relacionándola con los sucesos políticos, económicos, sociales, y culturales de su tiempo. Esta visión de trabajo es bastante acertada ya que la obra de *La Argentina* es el resultado de la coyuntura de principios del siglo XX y no puede ser comprendida en su totalidad sin un contexto espacio temporal.

Para lograr este propósito, Bennahum presenta una extensa bibliografía y un gran trabajo de documentación y de consulta de fuentes, fundamentalmente la correspondencia de la bailarina y las reseñas de la prensa de la época, así como un amplio trabajo de campo basado en la entrevista a descendientes directos de antiguos colaboradores de Antonia Mercé.

El libro se divide en siete capítulos. El primero, *Argentina and Spanish Modernism*, es un compendio de las ideas que han regido su investigación, las cuales van siendo desgranadas a lo largo de los siguientes capítulos, denominados de la siguiente manera: *The formative years (1988-1912)*, *Giving grace a body: From de Music may to the*

*Concert Stage (1912-1923), The Modernism of "El Amor Brujo", A feminist folklore: argentina and the women of Spain (1910-1936), Nationalism and cubism: "El fandango del Candil" y "Triana", y por último, An unwritten legacy.*

Bennahum es de la opinión de que la historia de la danza española no puede concebirse sin la figura de Antonia Mercé. Esta afirmación es indudable, ya que la artista aportó un nuevo horizonte al panorama escénico español y creó un nuevo camino que, retomado por las generaciones posteriores, acabaría confluyendo en la conformación de una nueva disciplina de danza conocida como *danza española estilizada o estilización*.

Su contacto con las vanguardias artísticas de principios del siglo XX influyó de manera decisiva en este aspecto, y por tanto no es de extrañar la insistencia de Bennahum en mostrar a una Antonia Mercé profundamente ligada al movimiento intelectual artístico francés y español, especialmente a los integrantes de la generación del 27, como producto de sus años de residencia en París. En este sentido cabe citar a Manuel de Falla, Federico García Lorca, Enrique Granados, Néstor de la Torre, Joaquín Nin, Gregorio Martínez Sierra, etc.

Una de las teorías centrales del estudio de Bennahum es que la clave de la creación del nuevo estilo de Antonia Mercé es su acercamiento a las artes plásticas modernistas, concretamente al cubismo de Pablo Picasso o Juan Gris. Esta tesis la reafirma estableciendo un paralelismo entre Picasso y La Argentina, en el cual, al igual que Picasso encontró en las máscaras africanas un nuevo lenguaje formal utilizándolas fuera de su contexto habitual, Argentina encontró en el ritmo flamenco (representado principalmente por el zapateado) su nuevo vehículo de expresión. No obstante, esta teoría parece ser bastante subjetiva, ya que el hecho de que Antonia Mercé se rodeara de diseñadores y pintores influenciados por esta corriente y de que trabajara con ellos, como es el caso de Néstor de la Torre, no implica que su danza tuviera que ser cubista; y tampoco justifica que un zapateado deba ser entendido como un elemento cubista.

Parece más acertada la idea de que la clave de la creación de su estilo fuera el traspaso a la danza española de las nuevas realidades que acontecían en la música y en el ballet. En este sentido, los *Ballets Russes* de Diaghilev marcaron la línea a seguir en el panorama escénico europeo, revolucionándolo con su relectura del folclore ruso. Esta novedad es apreciable en obras como *Petrouchka*, estrenada en 1911, donde los elementos folclóricos son estilizados con la técnica clásica de los bailarines.

Falla experimentó este *modus operandi* cuando colaboró con Diaghilev para la creación del ballet *El tricornio*, estrenado en 1919, y fácilmente pudo transmitir sus impresiones a La Argentina. Esta obra, junto con la anterior, posiblemente sirvió de modelo a nivel conceptual a Antonia Mercé, ya que a nivel estilístico el tamiz de la

## Antonia Mercé, "La Argentina"

técnica clásica producía un estilo bastante alejado de la esencia de la danza española, casi una caricatura<sup>1</sup>.

Por la parte musical, los compositores de la Generación del 27 también trabajaron en esta misma dirección, tomando motivos folclóricos españoles y depurándolos con el uso de las técnicas de la vanguardia musical.

Es lógico pensar, por tanto, que Antonia Mercé, siguiendo estos claros y cercanos precedentes, utilizara elementos del flamenco y del folclore y los pasara por el filtro técnico de la escuela bolera, creando un lenguaje más elegante y sofisticado pero netamente español. De esta manera consiguió un arte culto que permitió su exportación a los principales teatros del mundo, rescatando definitivamente la danza española del destierro que sufría en las variedades y el music hall.

De hecho la influencia de Diaghilev fue más allá de lo estrictamente académico, ya que Argentina también adoptó su concepción del espectáculo como una obra de arte total en la que se necesita la colaboración de los mejores libretistas, músicos, pintores y bailarines; y precisamente en esta dirección creó su compañía *Les Ballets Espagnoles* en 1928. Otro modelo empresarial que pudo estar presente en la creación de su compañía fue el de Anna Paulova, con la que fue comparada en multitud de ocasiones.

En el segundo capítulo, Bennahum desgrana la etapa formativa de Antonia Mercé, haciendo referencia en primer lugar a la escuela bolera. La escritora habla de cómo la preparación física de la artista fue excepcional al estudiar de la mano de su padre, Manuel Mercé, un afamado y estricto maestro de la escuela del Teatro Real de Madrid. Sin embargo, define el género con cierta imprecisión:

*"The escuela bolera was a synthesis of early nineteenth-century bolero, other Spanish dances, and elements of French ballet (...)"*<sup>2</sup>

En realidad el origen de la escuela bolera se supone a mediados del siglo XVIII, y la tesis más generalizada es que fue producto de la unión del folclore español con la danza académica francesa importada por las compañías de ópera italianas que llegaron a la península<sup>3</sup>.

En segundo lugar, describe el aprendizaje de flamenco en Andalucía. Hay que señalar que la visión que se ofrece de este género es un tanto tópica, ya que aparece

<sup>1</sup> Para comprender esta idea basta con observar el tipo de danza española que bailó Massine en la película *Luna de Miel*, interpretando el papel del *Espectro* del *El amor brujo* con la compañía de Antonio El bailarín.

<sup>2</sup> En página número 8.

<sup>3</sup> VVAA: *La Escuela Bolera*. Actas del encuentro internacional. Centro de Documentación de música y danza. INAEM. Madrid, 1992.

identificado exclusivamente con los gitanos y con la región andaluza, cuando son de sobra conocidos los núcleos de Barcelona y de Madrid<sup>4</sup>. En este sentido no es raro encontrar afirmaciones del tipo:

*"She took the Spanish classical dance technique and, experimenting with Gipsy flamenco rhythms and stories, realized a new and succinct dance vocabulary that became a performed national language (...)"<sup>5</sup>*

*"Argentina changed the bolero through the incorporation of Gipsy flamenco footwork and armwork"<sup>6</sup>*

*"The Gypsies' clapping, snapping, and footwork taught her how to extract rhythm from the rhythm, how to create and to use music as a dramatic character (...)"<sup>7</sup>*

Hablando sobre sus interpretaciones flamencas en las variedades y cafés de Barcelona la propia Argentina dice:

*"They all made my life unbearable. People laughed at me and criticized me, (...) They thought my dance style was refined and stylish"<sup>8</sup>*

Esto tiene una sencilla explicación. En contra de lo que opina Bennahum en la página cincuenta al afirmar que "como en el ballet, las líneas del flamenco son estrictas", esta disciplina posee la técnica más libre de todos los géneros escénicos españoles, por lo que muchos de sus movimientos no necesitan una colocación concreta. Esta concepción de baile choca radicalmente con la estricta escuela bolera que aprendió La Argentina, ya que en ésta, como en el ballet, todos los movimientos están perfectamente definidos. Por ello es frecuente que los bailarines clásicos o boleros que aprenden flamenco intenten controlar y colocar su cuerpo en todo momento, dando lugar con ello a un estilo más elegante. Seguramente el público barcelonés prefería el estilo tosco y puro del flamenco tradicional.

En el capítulo denominado *A feminist Folklore*, la autora vuelve a mostrarnos una Argentina muy comprometida con el concepto modernista y nacionalista de su época, gracias al cual realizó un gran trabajo etnográfico recorriendo unas cuarenta y nueve provincias españolas y recogiendo materiales que utilizaría para sus espectáculos. A

<sup>4</sup> Véase el libro de PUIG CLARAMUNT, Alfonso: *El Arte del baile flamenco*. Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1976

<sup>5</sup> Véase la página número 7.

<sup>6</sup> Véase la página número 8.

<sup>7</sup> Véase la página número 39.

<sup>8</sup> Véase la página número 39.

## Antonia Mercé, "La Argentina"

pesar de ello, el análisis de Bennahum se centra casi exclusivamente en el folclore andaluz y nuevamente en el flamenco "gitano", por lo que podría intuirse una asociación un tanto simple del folclore español con el folclore andaluz, y es obvio que Antonia Mercé ejecutó danzas folclóricas de regiones muy distintas a la andaluza, como pueden ser la *Lagarterana* y la *Charrada*, cuyos trajes se muestran en una de las muchas fotografías que ilustran el libro.

El hecho de retomar el tema flamenco en este capítulo puede llevar a equívocos, ya que, aunque sus orígenes se pierdan en la tradición popular andaluza, el flamenco no es folclore, es un género teatral con un lenguaje específico.

Quizás una de las tareas más difíciles sea reconocer el género al que pertenece cada uno de los bailes de Antonia Mercé, ya que debieron coexistir los cuatro y además compartiendo elementos. Si hoy en día resulta complicado establecer los límites entre las distintas disciplinas, mucho más lo es en esta época tan remota de la que además no nos han llegado elementos reales de valoración. ¿Cómo podemos saber cuándo comenzó a utilizar el nuevo lenguaje de la estilización? Quizás sea imposible saberlo, aunque parezca obvio que debió ir apareciendo en sus primeros solos. ¿A qué género pertenecía el *Vito*, al folclore o a la estilización? ¿Y *La danza del abanico*, bailada con música de Grieg? ¿Y el *Zorongo Gitano*? ¿Qué era exactamente *La Corrida*, en cuya foto la vemos vestida de flamenca pero con una posición que podría provenir perfectamente de la escuela bolera?

En el último capítulo, Bennahum muestra abiertamente su incredulidad ante el abandono y el olvido de la figura de Antonia Mercé con el paso de los años, y asocia este hecho a tres causas: la primera, el franquismo. Según la autora del libro, su sabida conexión ideológica con la perseguida Generación del 27 unida a su imagen de mujer libre e independiente radicalmente opuesta a la de la Sección Femenina, motivaron su ocultamiento. Si bien es cierto que en el campo de la música ha existido una generación posterior a la del 27 que ha borrado sus huellas y frenado su conocimiento, no podemos decir que en el campo de la danza haya pasado lo mismo.

La segunda razón es que, a diferencia de los músicos que pueden dejar constancia de sus obra a través de las partituras y de los bailarines actuales que pueden servirse de los medios audiovisuales, la danza en tiempos de Antonia Mercé sólo podía ser visio-nada en el momento justo de su interpretación. Como caso excepcional se conserva una película de tres minutos y medio de duración que, obviamente, no tiene la entidad suficiente como para ser la base de un estudio estilístico científico. No obstante, también se ha dado el caso de que bailarines de la relevancia de Antonio Ruiz Soler, con un total de catorce películas grabadas, han sido "olvidados de los libros de historia". A este respecto habría que añadir que si no existen más trabajos españoles relacionados con la figura de Antonia Mercé se debe a que, por desgracia, los estudios científicos de

danza son una materia incipiente en nuestro país. Posiblemente sea la figura de La Argentina la que cuente con mayor número de escritos.

La tercera razón es que La Argentina no creó escuela, quizás por su muerte prematura, y las únicas personas que podrían haber continuado su estilo personal (los bailarines de su compañía, su *partener* Vicente Escudero, y quizás Mariemma) han emprendido caminos diferentes y han creado sus propios lenguajes.

Lo realmente importante del caso es que, aunque no podamos identificar sus recursos coreográficos con exactitud, somos conscientes de que renovó la danza española y de que abrió un nuevo horizonte de proyección internacional a los bailarines de su propia generación y de las venideras; y sobre todo, somos conscientes de los mecanismos que utilizó para ello, gracias a lo cual hoy en día la danza española estilizada sigue viva y reafirmada como un género importante en el panorama escénico español.

## CRUCE DE CAMINOS

JAIME CONDE-SALAZAR PÉREZ

André Lepecki (ed.), 2003, *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press.

Aunque, por desgracia, hablar de *Estudios de Danza* en el Estado Español siga siendo poco más que una extravagancia, la disciplina académica que dicha expresión nombra no ha dejado de crecer y transformarse en las dos últimas décadas en las universidades francesas y anglosajonas. A lo largo de ese tiempo han aparecido departamentos de danza, titulaciones, programas de doctorado etc. que han ido construyendo un importantísimo cuerpo de conocimiento. Un cuerpo que podemos pensar que es atípico dentro del contexto de la academia ya que, al haber alcanzado su primera madurez en la década de los ochenta coincidiendo con el primer auge de la crítica teórica, los estudios culturales, la crítica feminista, los estudios de género etc., los *Estudios de Danza* pronto están impregnados de todos estos discursos y se han instalado en una especie de constante trabajo crítico sobre la propia disciplina. Esto ha hecho que la mayoría de departamentos universitarios de danza, hayan sido muy permeables a nuevos planteamientos teóricos y a un debate no siempre tranquilizador. El último momento de revisión y crítica de los planteamientos teóricos en los que se basan los *Estudios de Danza*, se ha vivido cuando, en los últimos años, se han empezado a incorporar algunas propuestas que provenían de la teoría de la *performance*. Esta línea de investigación que, aunque en un principio no reconoce autoridades fundadoras, suele hacerse partir de las reflexiones de John L. Austin sobre lo *realizativo* (*performance*, *performativity*, etc.) y la acción (*Cómo hacer cosas con las palabras*, 1998, Paidós, Barcelona), ha planteado problemas que han transformado las antiguas nociones de género, raza, clase, lengua, acción, cuerpo etc. Como resultado, a partir de la teoría de la *performance*, se ha abierto para muchas disciplinas un nuevo espacio de inestabilidad y cuestionamiento que pasa por aceptar que cada acción, cada acto vivo puede tener efectos o funciones transformativos.

Pues bien, lo que André Lepecki ha pretendido hacer al editar el volumen que aquí nos ocupa es dar razón de ese acercamiento a la danza a través de la teoría de la *performance*. Para ello plantea como punto de partida una idea fascinante que encuentra en la primera página del tratado del francés Feuillet sobre la coreografía (París, 1699)

en la que el cuerpo, al ser reducido a un signo gráfico, se ve separado de su propia presencia. "Cuerpo" y "presencia" se desligan en ese momento y abren el espacio inquietante en el que se ha desarrollado prácticamente toda la tradición coreográfica de la danza teatral occidental. A partir de esta reflexión reveladora ha invitado a algunos de los investigadores más relevantes del ámbito anglosajón a abordar asuntos muy dispares que dan idea de cómo la teoría de la *performance* puede cruzarse con los *Estudios de Danza*. El resultado de este cruce es muy irregular pero, aunque es cierto que en algunos casos se repiten muchos de los tics, argumentos y enfoques que se han establecido a lo largo de los años en los departamentos de danza, también lo es que hay contribuciones que cambian notablemente el enfoque tradicional y apuntan a nuevos caminos a seguir. Es el caso de la siempre brillante Peggy Phelan cuya participación en este volumen parece estar connotada con algo que excede su artículo y que se puede sospechar que tiene que ver con la presencia de cierta autoridad. Evidentemente, ella, en su proyecto se mantiene al margen de este excedente y sólo habla del *Orfeo* de Trisha Brown y de la enfermedad y muerte de su amiga Julie. Quizás hoy en día no conozcamos otra manera más radical de hacer Historia y de cuestionar los relatos establecidos: cuando la Historia se deshace en historias particulares ligadas a la vida, es muy difícil seguir confiando en la validez de las autoridades hegemónicas tradicionales y sus relatos. Una vez más y a través de un texto delicioso, Peggy Phelan demuestra que es posible fecundar los discursos académicos con los relatos de la vida, esta vez a propósito de una de las obras más recientes de Trisha Brown.

Pero volvamos al excedente, al "valor añadido" que inevitablemente trae consigo la presencia de Peggy Phelan en la recopilación que nos ocupa. Y para ello hay que remitirse al artículo que, además de la introducción, escribe André Lepecki y que lleva por título *Inscribing Dance*. Desde que se publicara *The Ontology of Performance* no han dejado de aparecer secuelas, comentarios y críticas que de alguna manera han dominado el ámbito de los estudios de la *performance*<sup>1</sup>. En el comentadísimo artículo, Phelan proponía que "el ser de la acción (...) se define sólo a través de la desaparición" y que "una vez que la acción era documentada, salvada o grabada o participaba de cualquier otro modo de las representaciones de la representación, se transformaba en otra cosa distinta que no es la propia acción" (1997: 146). Esta idea fundamental ponía sobre la mesa algo que las narraciones de la historia de las artes vivas eludían sistemáticamente: las obras sobre las que se construye historia no existen si no es como puro ejercicio de la memoria. No hay documentos, ni representaciones que puedan "volver a la vida" un evento escénico pasado. Grabaciones, archivos etc., son "restos", pruebas, testigos, son "otra cosa" distinta de la acción. Y esto, transformaba de forma

---

<sup>1</sup> PHELAN, P., 1997, "The Ontology of Performance", *Unmarked*, Routledge, Londres.

## Cruce de caminos

radical el punto de partida de cualquier investigación que tuviera como objeto cualquier arte viva. Pues bien, André Lepecki, aprovecha la presencia en el volumen de Peggy Phelan para señalar las posibles raíces de la famosa propuesta de la investigadora estadounidense que se pueden encontrar en la danza. Con este fin revisa los grandes tratados con los que se inaugura la concepción de la danza teatral que hoy predomina en las culturas que llamamos occidentales. Noverre, Arbeau, Feuillet y sus esfuerzos por superar la desaparición de la danza a través del desarrollo de sistemas específicos de escritura, “plantean –según Lepecki– un problema central para la ontología de la danza: el de una presencia que resiste y escapa ontológicamente los límites de la codificación e inscripción en tanto que intentos de imponer una paralización temporal” (127:2003). Siendo así, la naturaleza de la danza exigiría, de algún modo, que la escritura de quien habla sobre ella respetara esa resistencia a “ser escrita”. Tal y como explica Lepecki: “El trabajo de la escritura suspende el examen de un nuevo régimen de percepción, aquel que anuncia y persigue un nuevo sustento ontológico para la presencia del cuerpo danzante” (2003:128). Esa nueva presencia es la que se “revela como un modo de ser cuya temporalidad se escapa al control escópico, una presencia sometida a la invisibilidad, una presencia como la confirmación de la ausencia”(ibid.). Así las cosas, es evidente que lo que Lepecki propone es una transformación radical que afecta no sólo a los discursos (más o menos políticos, más o menos comprometidos) a partir de los que se habla de la danza, sino el lugar mismo desde el que se producen esos discursos. La danza también desaparece, tal como se podía haber deducido de la propuesta de Phelan. Y esto, establece un suelo distinto que exige una nueva postura de quienes escriben. Por ello Lepecki, al final de su artículo parafrasea (quizás con ironía) a la autoridad presente en el volumen: “ en el momento en que la danza es paralizada, fijada, escrita, deja de ser danza” (2003:139). Posiblemente, este sea el cruce de caminos más interesante que el encuentro de la los Estilos de Danza y la teoría de la performance, se encuentre un tentador punto de partida desde el que emprender una nueva revisión de los lugares desde los que producimos los discursos de la teoría y la historia de la danza.



Universidad  
de Alcalá

Servicio de Publicaciones  
Aula de Danza

9 771135 913008



97003