

¿Tradición o estética

en la danza española?*

*un estudio de Brenda Ledesma***



* Una primera versión de este ensayo fue presentada como ponencia en el XXVIII Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia, llevado a cabo en la ciudad de Campeche, en noviembre de 2005.
** Brenda Ledesma (Guadalajara, Jalisco; 1985) estudia el sexto semestre de la Licenciatura en Historia en la Universidad de Guadalajara y es editora de *El Mensajero de Clio*, boletín informativo de los estudiantes de historia de la misma universidad.
splumfair@gmail.com

1

El título y tema de este trabajo tienen que ver con mi interés en entender el propósito de la presentación en escena de la danza española. Ésta a menudo es catalogada como una manifestación folklórica que tiene como único objeto preservar sus formas como parte de la tradición. Sin embargo, haciendo un recorrido por la historia de la danza española y conociendo el carácter de cada una de las vertientes que engloba (la escuela bolera, el flamenco y el ballet español) podemos darnos cuenta de que en ella ha existido una preocupación constante por la renovación de sus formas (principalmente estética) provocada por la actividad escénica en sí misma, y por las condiciones que la rodean.

Lo que pretendo en este trabajo es argumentar que con esta renovación existe una pequeña aportación (quizá no intelectual, pero sí estética) al proceso creativo en el desarrollo de la danza española que se contrapone la concepción generalizada de que ésta constituye una manifestación puramente folklórica.

2

Comenzaré desde el nacimiento de la danza española como baile popular. En España, desde la antigüedad, han existido múltiples formas de danza. Algunas con motivos festivos, otras de cortejo, las que formaron parte de los ritos religiosos y unas cuantas cohesionadoras sociales como las gremiales, fueron creadas por la gente y comunicadas de generación en generación sin el afán de ser preservadas como parte de la tradición.

Eran una práctica realizada por el común de la gente que satisfacía

a sus necesidades cotidianas, pues funcionaba como manifestante de su estado de ánimo, como estimuladora de las relaciones sociales y como parte de su vida espiritual. Su representación constituía un episodio más en el relato de un día común. Sus creadores no veían retratada en ellas su cultura, sino una actividad normal.

Sólo con el paso de tiempo se convertirían en parte del folklore, desde el momento en que fueran identificadas como una costumbre y se buscara conservarla para recuerdo de la civilización española.

Podemos distinguir los motivos de ejecución de la danza popular de los de la danza folklórica, observando que en la primera los bailes sirven para satisfacer las necesidades cotidianas del pueblo (ánimicas, sociales, religiosas, etc.), mientras que la segunda tiene como objetivo la preservación de ellos a manera de patrimonio.

La danza folklórica contiene el mismo carácter, las mismas figuras y el mismo movimiento que las danzas populares. Sin embargo, carece de la profundidad de sus significados, pues la danza folklórica se ejecuta pensando en un público, en función de un observador; y aunque puede ser que se interese en explicar al público el significado original de los movimientos, esos no son más que la mimesis de la danza original, una representación de la forma popular. Así, la diferencia entre la danza popular y la folklórica consiste en que la segunda es una danza escénica.

3

Las formas de las danzas populares variaban según la región a la que pertenecían, pero el intercambio entre unas y otras logró que con el tiempo éstas se incorporaran en una misma línea de estilo, que habría de ser absorbida por danzas posteriores como la escuela bolera, el baile flamenco y la danza clásica española. Esta línea de estilo agrupaba influencias hebreas, gitanas y árabes que se manifestaban en las figuras arabescas de las manos, los instrumentos que acompañaban los bailes (guitarra, panderos y castañuelas) y la coquetería con que se realizaban. Cada una de las danzas se desarrollaría según el sometimiento bajo diversas circunstancias.

De la escuela bolera se dice que comenzó a incubarse desde el siglo XVII en la región de Andalucía, pero realmente se conformó cuando las danzas que eran realizadas por la gente del pueblo en las fiestas de las plazas o en la calle empezaron a ser coordinadas por los maestros de baile, a principios del siglo XIX.

Del espacio popular, llegaron a los salones de la aristocracia. En ellos se imitaban las prácticas de las cortes francesas, que consistían



en la presentación de algunas obras dramáticas y óperas para entretenimiento de los nobles.¹ La ópera tomaba una forma nacional en la zarzuela española, y a su vez, la danza española ocupaba el lugar del ballet clásico, que en Francia era incluido en los intermedios de las funciones y en algunas escenas de óperas y obras dramáticas.

¹ Esta imitación sería incluso traspasada a los teatros de Nueva España, RAMOS SMITH (1990), pp. 33-35.

² En el sentido de actividad teatral.

³ La estructura de las clases de ballet [ejercicios a la barra y después al centro, calentamiento y baile, técnica y expresión, fuerza y gracia] se adaptaron a la danza española, así como algunos de los pasos: los giros: la *pirouette* del ballet, al boladillo español; movimientos lanzados: el *jeté* traducido al echado; movimientos de trayectoria circular: del *rond de jambe* a la campanela; el entrecruzamiento de pies en el aire: de *entrechat* a trenzado, etc. Se adoptó la elegancia de la postura del tronco del cuerpo, y por consecuencia también la de los brazos, que se colocaron dentro de los esquemas marcados por las cinco posiciones básicas de la danza clásica.

El ballet, que también se originó a partir de formas populares, había comenzado a desarrollarse en función de la escena.² La escenificación implicaba mayor complejidad en todos los sentidos, y era satisfecha con el establecimiento de una técnica de baile, es decir, con la adopción un conjunto de reglas que preparaba las danzas asegurando la belleza y el volumen de las formas. Éste cuidado comenzaba en el entrenamiento del bailarín, diseñado para con él adquiriera el tono muscular y las posibilidades físicas necesarias para lograr una dinámica adecuada y una plástica agradable.

La escuela bolera había desarrollado su propia técnica basándose en la rigurosa disciplina del ballet clásico,³ pero además de cuidar el aspecto visual, atendía a las formas sonoras (por el uso de castañuelas, panderos, zapateados y palmas en el acompañamiento musical).

Había seguido el mismo desarrollo que el ballet clásico: se había convertido en una danza escénica a partir de otra forma popular, había creado una academia, había establecido una técnica y profesionalizado a sus ejecutores. Los creadores españoles se habían visto obligados al igual que los maestros de ballet clásico, a superar la forma popular para atraer la atención de los espectadores como el mago descubierto que renueva sus trucos, pues las representaciones que se llevaban a cabo en los grandes teatros contenían muchas de las formas la gente observaba en su vida cotidiana. Los ejecutantes de la escuela bolera eran

entonces bailarines especializados, de oficio, y el truco de los magos consistía en desarrollar el virtuosismo de los ejecutantes y también del cuidado de las formas bellas, esto lo realizaban con el desarrollo de la técnica.

De alguna manera, la evolución de la danza de la escuela bolera de su condición popular a la escénica había nacido del contacto con el ballet, ya fuera por la imitación de la actividad teatral o por la adaptación de la disciplina académica con el propósito de mejorar las formas de la danza española. Lo incorporado en el último caso no era sólo un adorno: se trataba de un método, algo más profundo; que se concentraba en poner en marcha mecanismos casi siempre ignorados por el uso cotidiano del cuerpo, que afectaban el funcionamiento de los otros aparatos corporales, y que se reflejaba en la formas figuradas por el mismo.

Al mismo tiempo y desde la segunda mitad del siglo XVIII, otra danza perteneciente a la misma línea de estilo y con una predominante influencia andaluz se incubaba en patios, tabernas y los lugares llamados *café cantantes*: se trataba del baile flamenco, que al igual que la escuela bolera, se desarrollaría de manera más ampliamente a lo largo del siglo XIX.

Los bailarines de flamenco contaban con un escenario más pequeño, casi familiar, pues en un principio se presentaban ante sus propios amigos y compañeros de trabajo. Tiempo después, el aparato de la música y del baile se convertía en la principal atracción de estos lugares, acudiendo a ellos un foro más amplio.

A mediados del siglo XIX, estos bailes comenzaron a ser trasladados de los cafés a los teatros donde se presentaban los boleros, generalmente en espectáculos locales y junto a otras variedades. La escena disparó entonces el proceso de profesionalización del flamenco. Sus representaciones gustaban más que las de los boleros por la libertad expresiva que le permitían las condiciones en que se había desarrollado. Encerrados en los cafés, los flamencos se protegían de cualquier influencia extranjera,⁴ y se concentraban de las influencias andaluzes, más exóticas y arrebatadas. No se cuidaban de «perder el estilo» como los boleros, ni se concentraban en mantener la elegancia y la actitud «elevada» que éstos habían tomado del ballet clásico,⁵ sus movimientos eran más fuertes y viscerales. La coquetería, la exotividad y la fuerza combinadas de los flamencos despertaban una euforia escandalosa y una afición mayor de los espectadores.

Ambas danzas, bolero y flamenco, partían de la misma región geográfica, y por lo tanto del mismo estilo; pero la diferencia entre ellas radicaba en que la primera era una danza académica⁶ mientras que la segunda no. La causa era que las dimensiones de los espacios en que habían escenificado

⁴ Sobre todo de la influencia italiana. En España del siglo XIX había toda una corriente nacionalista que reclamaba la invasión de compañías dramáticas y de ópera que venían de aquel país a sus teatros. Ver RAMOS SMITH (1990), pp. 60- 63.

⁵ El comportamiento de los bailarines después de la escena era distinto: los boleros no alternaban con el público, su estudio en las academias y su brillante actuación los dotaba de una gloria extraña que les impedía mezclarse con el común de la gente (de manera similar a como sucede con los bailarines clásicos); mientras que los flamencos mantenían tratos normales con su audiencia. www.martadelavega.com/acti.htm#escu

⁶ En el sentido de que seguía una disciplina estricta y que su práctica era vigilada por los maestros de baile.



eran diferentes, lo que provocó que para desarrollar sus formas plásticas acudieron a recursos diferentes.

Los espacios grandes necesitaban ser completados por figuras más grandes y dinámicas más amplias, en cambio un marco espacial reducido podía ser lleno más fácilmente; el espacio de los boleros había sido siempre mayor al de los flamencos.

Adolfo Salazar, en *La danza y el ballet*, distingue las danzas orientales de las europeas a partir de la ambición espacial de éstas últimas. También afirma que esa pretensión espacial es producto de la escena: «el quietismo de la danza es puramente oriental, desde las bailarinas de Balí y Camboya a las andaluzas [...] La ambición espacial tiende hacia la escena, de la cual procede».⁷ Confronta más adelante el concepto de *espacialismo europeo* al de *quietismo oriental*. Aplicando esas categorías al caso de la escuela bolera, su origen andaluz podría justificar la afirmación que realizo en párrafos anteriores acerca de que había mantenido su carácter popular hasta el momento en que se había llevado a escena por influencia del ballet clásico, danza teatral europea que manifiesta su necesidad de completar el espacio con el desarrollo de la técnica (es decir, con el cuidado del volumen y de la belleza de las formas).

En cambio, las dimensiones menores de los escenarios en que se presentaban los flamencos no exigían tantos cuidados, además de que los rasgos orientales heredados por su origen andaluz descartaban de sus proyectos la ambición espacial; por lo tanto, ellos desdeñaban la sistematización de sus movimientos.

El acercamiento de ambas danzas en el siglo XIX haría que cada una identificara en la otra la solución a sus respectivas deficiencias. La estricta disciplina de los boleros que hacía que en ocasiones los

⁷ SALAZAR (1997), p. 264.



movimientos cayeran en la mecanización y la artificialidad era su límite; pero constituía un recurso favorable a los flamencos, pues necesitaban dar volumen y visibilidad a sus formas, que se hallaban en desproporción respecto al tamaño de los escenarios.

Por otro lado, la expresividad de los boleros, limitada por el cuidado sistemático de la belleza, podía imitar la libertad de interpretación de los flamencos.

4

Las necesidades que la escenificación había reclamado hasta entonces en las danzas españolas habían sido satisfechas: la escuela bolera había encontrado una estética agradable en su tránsito de danza popular a danza escénica al tomar los métodos del ballet clásico. El flamenco también había construido sus propias formas en los cafés cantantes, y ambas se habían complementado a mitad del siglo XIX, cuando los valores estéticos de la escuela bolera decaían y el flamenco necesitaba adaptarse a las grandes dimensiones del espacio. Sin embargo, a principios del siglo XX aparecían nuevas exigencias: la música popularista española de autores como Manuel de Falla, Turina, Óscar Esplá, los Halfter y Joaquín Rodrigo, reclamaba el acompañamiento de un nuevo género de danza que sería nombrado Ballet Español o Danza Clásica Española. Éste género adoptaría la base técnica y la gracia de la escuela bolera; la coquetería y exotividad del flamenco (métodos de una y sazones de otra); además de que se infiltraba, a través de cada una de ellas, el remoto origen popular de las danzas, compatible con el popularismo de la música.

Atendiendo a la situación de la danza española desde su condición

como baile popular, y comparándola con la que alcanza en el posterior ballet español, nos damos cuenta de que además de cuidar la dinámica y la forma en los espectáculos, otros aspectos materiales y musicales también eran revisados: con el paso del tiempo el vestuario se había vuelto más elaborado, sumando abanicos, vestidos de colas y mantones a los atuendos; al igual que la escenografía, pues ni en las danzas populares ni en los cafés cantantes era utilizada. Sin embargo, al llegar los ballets españoles del siglo XX, era necesario recrear otros lugares y tiempos para el desarrollo de las tramas narrativas. El acompañamiento de estas danzas había evolucionado igualmente desde el empleo sencillo de la guitarra y las castañuelas, a la orquestación completa en los ballets. Pero, a pesar de esa utilización de nuevos recursos estéticos, las danzas españolas (que van de la escuela bolera al ballet del siglo XX) conservan un aire pintoresco y tradición, que provoca su catalogación en manifestaciones folklóricas.

Desde otro punto de vista, creo que la pretensión de la belleza en el espectáculo pesa más que su origen popular. De todas las intenciones y significados (sociales, espirituales, de identidad, etc.) de los bailes regionales que se encontraban contenidas en formas, figuras y movimientos, sólo quedó el estilo. Pero este mismo estilo, a través del tiempo, fue y sigue siendo enriquecido por nuevos recursos estéticos como se manifiesta en la incorporación de la técnica, de nuevos valores expresivos, de recursos materiales, de volúmenes y dinámicas adecuados además de los recursos materiales.

Fuentes

Audiovisuales

Sexo y danza social (1993). Dir. Ellen Horde y Muffie Meyer, colección «Dancing series» [coord. Cherie Fortis], Middle March Films, Inc.

Bibliográficas

DALLAL, Alberto (1990). *El aura del cuerpo*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (1993). *La danza contra la muerte*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (2005). «Pilar Rioja», en *Dans* (Monterrey: Centro Mexicano de Desarrollo Cultural), núm. 10, año 2, marzo, p. 32.

DÚNCAN, Isadora (2003). *El arte de la danza y otros escritos*, Madrid: Akal.

RAMOS SMITH, Maya (1990). *La danza en México en la época colonial*, Ciudad de México: Alianza Editorial / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

_____ (1991). *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*, Ciudad de México: Alianza Editorial / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

SALAZAR, Adolfo (1997). *La danza y el ballet*, Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Electrónicas

<http://usuarios.lycos.es/tronio/escuela-bolera.htm>

<http://www.martadelavega.com/acti.htm#escu>

- 23 -

