

DANZA DE ORIENTE Y DANZA DE OCCIDENTE

© Jacinto Choza
© Jesús de Garay
© Editorial Thémata, 2006. www.themata.net
ISBN-10: 84-611-3243-2

DANZA DE ORIENTE Y DANZA DE
OCCIDENTE

JACINTO CHOZA Y JESÚS DE GARAY (EDS.)



THÉMATICA
SEVILLA 2006

ÍNDICE

PRÓLOGO	15
---------------	----

CAPÍTULO 1. ARTE ORIENTAL, SÍMBOLO Y TRADICIÓN.

JOSÉ ANTONIO ANTÓN PACHECO, UNIVERSIDAD DE SEVILLA.	21
--	----

1. EL ARTE	21
2. EL SÍMBOLO	26
3. LA ESTÉTICA	33
4. LOS AUTORES	33

CAPÍTULO 2. RITMO Y PAIDEIA.

ROSA RODRÍGUEZ LÓPEZ. IES BEATRIZ DE SUAVIA. SEVILLA	37
--	----

1. INTRODUCCIÓN	37
2. MOUSIKÉ: LA ARMONÍA GEOMÉTRICA A TRAVÉS DE SUS VÉRTICES	38
2.1. SONIDO	39
2.2. PALABRA	45
2.3. DANZA	48
3. EL RITMO COMO TIEMPO ARTICULADO Y ARTICULADOR	52

CAPÍTULO 3. LA DANZA EN GRECIA: ETHOS, RITMO Y MIMESIS.

PEDRO REDONDO REYES. IES FRAY LUIS DE GRANADA. GRANADA	55
--	----

1. ÉTHOS Y MÍMESIS	55
2. EL RITMO	58
3. DAMÓN Y EL CARÁCTER DE LOS RITMOS	60
4. ÉTHOS Y DANZA	61
5. EL ESTADO Y LA DANZA SEGÚN PLATÓN	63
6. LAS TRES PARTES DE LA DANZA. LAS "FIGURAS"	65
7. LAS DANZAS POPULARES	66
8. MÍMESIS Y VIRTUD	68
9. INNOVACIONES EN LA MÚSICA Y LA DANZA	70

CAPÍTULO 4. MOVIMIENTO ESENCIAL EN EL ESPACIO. EL DIÁLOGO SOBRE LA DANZA DE LUCIANO DE SAMOSATA.

FRANCISCO RODRÍGUEZ VALLS. UNIVERSIDAD DE SEVILLA.....73

1. SEMBLANZA DE LUCIANO Y ESTRUCTURA DE SOBRE LA DANZA.....74
2. APORTACIONES FUNDAMENTALES DE SOBRE LA DANZA A LA ESTÉTICA DEL BAILE76
 - 2.1. LA DANZA Y EL GÉNERO DE LA “PANTOMIMA”76
 - 2.2. LOS PRESUPUESTOS DE LA APOLOGÍA DE LA DANZA.....78
 - 2.3. LAS RAZONES DE LUCIANO EN SOBRE LA DANZA.....80
 - 2.4. LA DANZA COMO EDUCACIÓN. ARTE Y PAIDÉIA.....85
3. LO QUE LUCIANO NO VIO Y VIO EL SIGLO XX.....89

CAPÍTULO 5. DANZAR CON EL COSMOS. EL SAMÂ’ DE MAULANÁ RUMÍ Y LOS DERVICHES GIRÓVAGO.

JALIL BÁRCENA. ARABISTA Y MUSICÓLOGO. BARCELONA.....95

1. RUMÍ, LA MÚSICA Y LA DANZA96
2. LOS ORÍGENES DEL SAMÂ’ O CONCIERTO ESPIRITUAL.....98
3. DESCRIPCIÓN DEL SAMÂ’ MEVLEVÍ102
4. DANZAR CON EL COSMOS.....111
5. EL VESTIDO MEVLEVÍ118

CAPÍTULO 6. RAÍCES DEL BAILE FLAMENCO. ORIENTE Y OCCIDENTE

JOSÉ LUIS NAVARRO, UNIVERSIDAD DE SEVILLA.....121

1. DANZAS HISPANORROMANAS. LAS BAILARINAS GADITANAS121
2. DE LOS MOZÁRABES Y MORISCOS A LA EDAD MODERNA122
3. BAILES DE NEGROS Y DE GITANOS.....123
4. BAILES DE AFICIÓN Y DE ACADEMIAS. BOLERAS DE TRONÍO125
5. LOS CAFÉS DE CANTE128
6. ALEGRÍAS, SOLEARES Y TANGOS.....129
7. ZAPATEADOS, PARODIAS TAURINAS Y ZAMBRAS DE GRANADA.....131

CAPÍTULO 7. EL ROMANTICISMO EN LA DANZA CONCEPCIÓN DIOSDADO, UNIVERSIDAD DE SEVILLA.....	133
1. LA INCARDINACIÓN DE LA OBRA DE ARTE EN SU CULTURA	133
2. LOS ORÍGENES DEL ROMANTICISMO. NOVALIS Y EL CÍRCULO DE JENAI	34
3. LA ETERNIDAD DEL AMOR	137
4. LA CONCEPCIÓN ROMÁNTICA DE LA NATURALEZA	142
5. LA VICTORIA DEL AMOR SOBRE LA MUERTE	145
6. LA ASPIRACIÓN ROMÁNTICA EXPRESADA CON EL CUERPO: EL BALLE ROMÁNTICO	147
7. LA FUERZA DEL AMOR. GISELLE	151
CAPÍTULO 8. LA DANZA Y LOS LENGUAJES DEL MOVIMIENTO JACINTO CHOZA, UNIVERSIDAD DE SEVILLA.....	157
1. LOS LENGUAJES DEL REPOSO	157
2. FIGURAS DEL MOVIMIENTO	160
3. LA TOMA DE POSESIÓN DEL CUERPO. EL SEXO Y LA DANZA.....	163
4. LA DANZA CONTEMPORÁNEA Y LA LIBERACIÓN DEL MOVIMIENTO	167
5. COMUNICACIÓN Y REDENCIÓN POR LA DANZA. EL MITO DE AMATERASU	172
CAPÍTULO 9. LA DANZA Y LA MEMORIA DEL PARAÍSO. HIGINIO MARÍN, UNIVERSIDAD SAN PABLO CEU, ELCHE	177
1. LA PLENITUD DEL GESTO: DEPORTE Y BAILE	178
2. MEMORIA DEL CUERPO	179
3. EL MOVIMIENTO ACORDADO: DESFILAR Y BAILAR	181
4. LA MÍMICA DEL CORAZÓN.....	183
5. EL BAILE COMO CEREMONIA DE RENOVACIÓN Y MEMORIA DEL PARAÍSO.....	184
6. LA MEDIDA DEL MOVIMIENTO	187
7. CONCIERTO DE UNA NOCHE DE VERANO.....	188

CAPÍTULO 10. NOTA SOBRE LA COREOGRAFÍA JUDÍA CONTEMPORÁNEA
MARTA CARRASCO, CRÍTICA DE DANZA, ABC DE SEVILLA.....191

1. LA SITUACIÓN DE LA DANZA EN ISRAEL. HISTORIA E INFLUENCIAS ...	191
2. EL RESURGIR DE LA DANZA.....	192
2.1. LA COMPAÑÍA BATSHEVA.....	193
2.2. OHAD NAHARIN	193
3. OTRAS COMPAÑÍAS.....	194
4. FIGURAS ACTUALES	195
5. CENTRO SUZANNE DELLAL.....	196

CAPÍTULO 11. NOTA SOBRE DESENCUENTROS Y ENCUENTROS ENTRE
CREACIÓN Y PRODUCCIÓN.
MARÍA GONZÁLEZ VIDAL. PRODUCTORA DE DANZA. SEVILLA199

BIBLIOGRAFÍA203

LOS AUTORES211

PRÓLOGO

Durante los años 2003 y 2004 el Seminario de las Tres Culturas de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla dedicó sus ediciones número 5 y 6 a la danza en las tres culturas, y a la danza en otras culturas en general. El impulso vino, simultáneamente, de amigos que ocupaban diversas posiciones en el organigrama cultural de Sevilla. Juan Carlos Marset era entonces director del servicio de promoción cultural de la Universidad de Sevilla, Ignacio Corazón González ocupaba la delegación de cultura del Ayuntamiento de Sevilla, y Javier Rodríguez Fito formaba parte del equipo de esa delegación del mismo ayuntamiento, y además se había ocupado de los programas de “Sevilla a Escenas” y del “Festival de las Tres Culturas”.

Inicialmente la idea fue dedicar un seminario al teatro y la danza en las tres culturas, pero enseguida el plan primitivo quedó desbordado por la exuberancia que el mundo de la danza presenta en Sevilla. Conservatorio municipal de Danza, centro Andaluz de Artes Escénicas, academias de danza, centros de enseñanza privados, compañías de danza, salas de exhibición, tablaos flamencos, directivos de festivales de danza, críticos de danza, productores, coreógrafos, gestores de teatros, etc.

Pocas ciudades viven la danza como Sevilla y su provincia, y en pocas ciudades es tan perceptible la pasión por la danza como en ella. La danza puede que sea el arte del siglo XXI, como se oye decir en diversos ámbitos, pero tanto si es así como si no, es un arte que seguramente ha vivido siempre en Andalucía y lo seguirá haciendo.

La danza es el arte más antiguo de la humanidad, es la matriz de los ritos que han dado lugar a todas las formas culturales, y es un arte universalmente extendido y presente como radical de todas las culturas. Por otra parte, la danza es una de las raíces del lenguaje, de cada lenguaje

existente en el planeta. Y aunque lenguaje y cultura los hay dondequiera que haya hombres, lo mismo que danza, no obstante hay formas particulares de danza que por su vivacidad, su profundidad, su suavidad y delicadeza, su brillantez o su ritmo, se han difundido por todo el mundo portando el nombre de sus localidades geográficas y de sus creadores e intérpretes por todas partes.

Así, son conocidos el vals vienes, la samba brasileira, las danzas islámicas del vientre y de los siete velos, la danza thailandesa y sus hermanas gemelas de los países del sureste asiático, los ritmos latinos y especialmente cubanos, y la danza española y danza flamenca. Hay grandes coreógrafos italianos, franceses, eslavos, germanos y americanos. Hay grandes bailarinas y bailarines de todos esos países, y también de España y América latina.

Aunque España no es una potencia destacable en cuanto a las compañías de danza y aunque ninguna de sus ciudades alcanza en este punto los niveles de New York o París, es sin embargo uno de los grandes países de la danza. Es uno de los grandes países de la danza en tanto que lengua viva, y no en tanto que lengua muerta, según la expresión que acuñara Roger Garaudy hace 35 años.

Hay una danza culta, de academia y conservatorio, de bailarines profesionales y de escuela, un lenguaje que fue depurándose y formalizándose hasta que dejó de ser el lenguaje ordinario, el lenguaje de la gente, y se convirtió en un lenguaje culto, de seres excepcionales, que se domiciliaba en escabeles y peanas excepcionales, y que expresaba discursos excepcionales.

Ese es el proceso en el que el filósofo francés describe cómo la danza llegó a convertirse en una lengua muerta, y aunque se puede percibir en sus análisis cierto sectarismo, también queda muy patente en ellos las dos formas de entender la danza como arte culto y como arte popular, formas que, por lo demás, resultan perceptibles en la música, la poesía, la pintura, la escultura, etc. Por otra parte, esa diferencia entre los dos niveles es casi universal. Johan Cruyff, jugador de fútbol primero y entrenador después, insistía en que la creatividad en el fútbol provenía, no de los clubs que congregaban jóvenes y les enseñaban las técnicas conocidas, sino de aquellos que habían aprendido a jugar en la calle, en las plazas, parques y descampados de Sao Paulo o en las playas de Rio de Janeiro. Pues bien, en este sentido es en el que España, y particularmente Andalucía, es uno de los grandes países de la danza, uno de los países donde casi no hay analfabetos rítmicos, donde apenas se dan analfabetos "kinéticos", es decir, donde mucha gente conoce lenguajes del ritmo y del movimiento, los renueva, o incluso los crea.

Si en cierto modo se puede decir, y se ha dicho, que la pintura sevillana murió de éxito en el siglo XVII, y que es difícil desde entonces encontrar en Sevilla pintura que no esté marcada o incluso lastrada por la impronta de la escuela de Velázquez, Murillo y Zurbarán, no se puede decir lo mismo de la danza. Porque si bien es cierto que la exuberancia de la danza española y flamenca es abrumadora, no lo es menos que la danza clásica y la danza contemporánea se cultivan en Andalucía y en Sevilla con no menos pasión.

Un segundo aspecto que cabe destacar, en un libro sobre la danza realizado en los medios académicos españoles, y sevillanos en concreto, es que la tradición de reflexión intelectual sobre el arte en general llevada a cabo por los artistas, es muy débil en lo que se refiere a la danza. Semejante reflexión se inicia en la antigüedad clásica en relación con la poesía, se continúa en el renacimiento y en el barroco con la arquitectura y la pintura, prosigue en el romanticismo con la música, y se bosqueja en el siglo XX con la danza.

Aunque la reflexión filosófica sobre la danza se inicia en tono mayor en la antigüedad con el diálogo sobre la danza de Luciano de Samosata, hay que esperar a Thoeffilo Gautier y Degas en el siglo XIX y a Isadora Duncan y a Paul Valery en los comienzos del XX para encontrar la conciencia intelectual de la danza. Pero esos ejemplos son casos aislados.

En el siglo XX existe en España una tradición de reflexión intelectual de los artistas sobre su arte en el campo de la literatura, de la pintura, de la escultura y la arquitectura, pero apenas sobre la música y nada sobre la danza. Adolfo Salazar es el compositor y musicólogo de la primera mitad del siglo XX, y Delfin Colomé el crítico y experto en danza de la segunda mitad. No hay muchas más obras destacables aparte de la de ellos.

Con todo, a finales del siglo XX y a comienzos del XXI, a la vez que surgen las especialidades de musicología, los conservatorios superiores de música y danza empiezan a integrarse en las universidades, como antes lo habían hecho las escuelas de bellas artes, antes aún las de arquitectura, y casi desde el principio de las universidades las artes literarias. Esta integración empieza a demandar erudición histórica y reflexión en los cultivadores de la música y la danza, y esa demanda empieza a dar sus frutos, y un resultado de ellos es el presente volumen.

Los autores de este volumen son profesores de bachillerato y universitarios dedicados a la filosofía antigua clásica y oriental, a las lenguas clásicas, semíticas y modernas, a la filosofía de la cultura y del arte y a la antropología cultural y filosófica. A esto se añaden las contribuciones de

una crítica de danza y de una productora de danza. No es que no haya reflexión sobre la danza por parte de coreógrafos y bailarines, que la hay, y mucha, lo que todavía no hay es tradición de exponerla en los medios académicos y según los procedimientos expresivos académicos. Todo se irá, pero se irá poco a poco. Todavía no se ha terminado de vender la primera edición del libro de 1973 de Roger Garaudy con prólogo de Maurice Béjart *Danser sa vie* (de Seuil, París).

En este volumen, como en los correspondientes seminarios de las Tres Culturas, se pretendía dar una panorámica amplia, aunque desde luego no completa, de la realidad y de la reflexión sobre la danza en oriente y occidente, en el pasado y en el presente.

Se inicia con una exposición de los rasgos diferenciales del arte oriental y el occidental, para pasar al examen de la danza y la música en el mundo griego y a la primera reflexión teórica sobre la danza por parte de Luciano de Samosata.

Posteriormente el volumen continúa con el análisis de la danza cósmica de los derviches, con el estudio de la impronta oriental y la impronta occidental presentes en el baile flamenco, y la exposición de esa cumbre de la danza que es el ballet romántico.

El compendio se cierra con dos visiones de la profundidad, originalidad y universalidad de la danza, y con dos notas sobre la coreografía judía contemporánea y sobre las relaciones entre creación y producción coreográfica.

No es demasiado lo que hay escrito sobre la danza en nuestro país, y por eso cabe esperar que este volumen preste un buen servicio y señale un comienzo. En la medida en que así sea, queremos agradecer en primer lugar a sus promotores, ya mencionados, el impulso que lo ha hecho posible. En segundo lugar, queremos agradecer a los autores su dedicación al tema que les propusimos y les pedimos, y la pronta aceptación de las indicaciones sugeridas, así como su paciencia en la espera de que su trabajo saliera a la luz pública. Finalmente, queremos agradecer también a los editores su voluntad y su trabajo que lograron la ejecución de ese definitivo paso que es llevar un libro a la imprenta y a las librerías. En nombre de esa multitud de personas que viven para la danza, pero que se expresan con el cuerpo mejor que con las palabras, dejamos aquí constancia de gratitud para todos ellos.

Jacinto Choza y Jesús de Garay
Sevilla, 7 de octubre de 2006

CAPÍTULO I. ARTE ORIENTAL. SÍMBOLO Y TRADICIÓN

JOSÉ ANTONIO ANTÓN PACHECO. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

I. EL ARTE

Siempre que se habla del Oriente o de lo oriental, existe el problema metodológico de delimitar y precisar qué se entiende exactamente por tales términos. Sin embargo todos tenemos, aunque sea de forma vaga, una cierta idea acerca de lo que sea el Oriente y lo oriental. Pues con esta idea bastará en principio, y a lo largo de este escrito espero que se pueda ir precisando y afinando más sobre este punto. Por otro lado, esta misma ambigüedad pesa sobre el concepto, nada unívoco, de arte; pues ¿a qué noción de arte nos referimos exactamente? ¿o es que es lo mismo el arte del Renacimiento, de la Edad Media o del siglo XVIII? Y sin embargo también del término *arte* tenemos todos un cierto preconcepto, preconcepto que asimismo nos puede servir para iniciar nuestro breve ensayo.

La idea conductora va a ser la adecuación entre el arte oriental y el occidental, o mejor, la adecuación entre arte oriental y un determinado arte occidental. Partimos de la consideración de que hay una cierta identificación entre el arte oriental y ese concreto arte occidental basada en una específica concepción del arte y de la realidad toda, concepción que denominamos tradicional y que es la que precisamente establece la homologación entre ambas artes. Así, pues, contrariamente a lo que se suele decir y creer, aquí se mantendrá la idea de la identidad sustancial

entre las representaciones artísticas orientales y aquellas occidentales que caen bajo el dominio del pensamiento tradicional.

Para buscar algunos elementos de identificación entre ambos sentidos de arte vamos a remitirnos a los orígenes de la misma palabra *arte*. El vocablo *arte* proviene de la raíz indoeuropea *rt*. En sánscrito tenemos *Rita*, que es el orden cósmico; cuando esta noción se personaliza, *Rita* es la divinidad absoluta, por encima de todos los dioses del panteón védico. *Rita* sería entonces el orden, el destino, lo que otorga a cada cosa su ser (como la *Moirá* griega), lo que hace que el mundo sea un cosmos y por lo tanto algo bello, pues está bien trabado, reluce y brilla. *Rita* es también justicia, pero no en un sentido jurídico y moral. Precisamente el derecho y la moral se derivan de ese sentido de rita como justicia metafísica: porque hay orden y determinación ontológica se le puede dar a cada uno lo suyo. Emparentada etimológicamente con *Rita* tenemos en español la palabra *rito*. El *rito* es lo que pone orden, aquel acto que constituye un espacio de inteligibilidad y sacralidad porque repite un acontecimiento sagrado. Mediante el *rito* se ordena y se conforma un *cosmos*. El rito es, etimológica y tradicionalmente, *arte*. Volvamos ahora al sánscrito; existe aquí otro término relacionado con todo lo que estamos diciendo. Nos referimos a *ratu*, que significa estación, espacio de tiempo. En efecto, las estaciones ponen orden en la secuencia cronológica, establecen la periodicidad temporal, articulan y almarbataran la dispersión del *fieri* (esta es la esencia de la metafísica védica). Otro término proveniente de la raíz *rt* (y por tanto emparentado con *arte*) es *ritavam*, el hombre justo y fiel porque repite en el ámbito individual lo que acontece en el ámbito universal. De la misma manera, *ritu* es tiempo ordenado, regulado (por el contrario *amrita* es desorden, injusticia, mal). Y *ritaya* significa actuar de recta manera y *ritava* lo regular.

Si nos trasladamos ahora al avéstico nos encontramos con un grupo de palabras pertenecientes a la misma familia que las derivadas de a raíz *rt*. Así, tenemos en antiguo persa la noción de *Arta* o *Asa*, que desempeña el mismo papel metafísico que *Rita* ya que en realidad es la misma palabra. *Arta* (o su variante *Asa*) es también justicia cósmica, ley universal en sentido ontológico. De hecho *Asa*, o Justicia, después de la reforma de Zaratustra se convierte en uno de los seis Amesha Espenta o arcángeles que rodean a Aura Mazda y que al mismo tiempo son los vigilantes o arquetipos personalizados de la realidad. *Asa*, en cuanto que Espíritu Benefactor, representa la justicia, el elemento que rige es el fuego y su principal atributo la luz, esto es, el esplendor que brilla en todo lo

real¹. Y lo mismo que en sánscrito de *Rita* sale *ritavam*, en avéstico de *Arta* sale *artavam* o *asavant* con un significado similar. Y de igual modo salen en avéstico *asaya* y *asava*.

Si rebuscamos ahora el campo semántico de *arte* en el mundo helénico, encontramos en griego arcaico el verbo *ararisco*, que significa ajustar, entallar, unir. Así por ejemplo, trabar las piezas de un barco para que pueda flotar sería *ararisquein*. Es muy rico el conjunto de conceptos que en griego se agrupan bajo esta raíz: *artios* (número proporcionado, justo, adecuado), *arti* (justamente)... En latín *ars* puede referirse a cualquier habilidad, oficio o profesión, y *artus* indica las articulaciones del cuerpo, y por extensión el cuerpo entero ya que éste es tal precisamente gracias a la articulación de todos sus componentes (y asimismo la palabra *articulación*, al igual que *arte*, nos señala este carácter de trabazón y conjunción de partes que posee toda la familia de términos salidos de la raíz *rt*)².

Por todo lo que estamos diciendo, puede colegirse que el concepto de arte que manejamos aquí es muy distinto del habitual o estético. El sentido de arte al que estamos haciendo referencia es al que responde, sustancialmente, el arte oriental y el arte tradicional todo. Su distintivo fundamental reposa en un concepto metafísico y supraindividual, originario y universal. El significado oriental y tradicional de arte es el de aquello que se presenta bien trabado, ordenado y articulado; en pocas palabras: para esta concepción el arte es donación de sentidos, el hombre participa de esa donación de sentidos y en la medida en que imita y repite, en cada ámbito particular, la constitución de un cosmos, en esa misma medida es artista. Allí donde hay paso del caos al cosmos, allí hay arte y artista. Y donde reluce la presencia configurada y configuradora hay belleza.

Para las sociedades tradicionales no existe diferencia entre artista y artesano, como tampoco entre arte, artesanía o técnica: en todos los

¹ El aspecto luminoso de Asa y de todo lo que determina, hace que podamos asociarla a la también noción irania de juarnah, la gloria esplendorosa de Ahura Mazda hecha presente (como la dóxa). Cf., Henry Corbin, *Corps spirituel et Terre céleste*, Buchet-Chastel, París, 1979. Así mismo, términos como cosmos y mundus tienen significados relacionados con lo brillante, visible, distinguible (y por eso con la belleza ontológica).

² Cfr., Emil Benveniste, *Vocabulario de instituciones indoeuropeas* (traducción y notas adicionales de Jaime Siles), Taurus, Madrid, 1983; Hanna Chodowicz de Chelmicki, *El concepto de rta en el Rig Veda*, en *Ilu*, Revista de Ciencias de las Religiones 4 (1999) 25-56 y *Epimeleia* 16 (1999) 247-276 y 17 (1999) 37-39; J.A. Antón Pacheco, *Ensayo sobre el tiempo axial*, Kronos, Sevilla, 2000. Una actualizada bibliografía sobre el Irán antiguo puede verse en Alberto Cantera, *Recorrido por la bibliografía sobre la religión zoroastriana desde 1975*, en *Ilu*, revista de Ciencias de las Religiones 7 (2002) 195-24.

casos se trata siempre del acto ordenador y determinante que el hombre lleva a cabo (todo ello es lo entendido bajo el término *τέχνη*). De igual manera el *poiein* aristotélico es poesía, pero al igual también que el arte en sentido tradicional esa poesía es mucho más que el restringido concepto moderno de poesía literaria. La poesía del *poiein* es el acto específico del hombre y en tanto que tal, toda actividad que introduzca orden y sentido en la realidad es poesía. Por eso se ha podido decir de la medicina, de la agricultura o de la minería que eran artes, y entonces la *poética* integraba el conjunto de las actividades del hombre. Eso era así por cuanto que ninguna acción era considerada como aislada o autónoma, sino por el contrario comprendida en la red total de correspondencias simbólicas. Si en la esfera de lo trascendental no se daba la serie de dualidades, escisiones y atomizaciones que surgen en la modernidad, de la misma manera en la esfera inteligibilizada por lo trascendental mediante su imitación (el arte como principio metafísico, *Rita* o *Arta*) e insertada así en aquélla, tampoco esas dualidades, escisiones y atomizaciones se darán ni aparecerán. Sintomáticamente, el ámbito unitario de las artes se fracciona en Occidente con el comienzo y desarrollo de la modernidad, época en la que la palabra *arte* se dirige con prioridad, y progresivamente, a las tres artes figurativas, y en la que las actividades anteriormente consideradas artísticas que no responden a las características de individualidad, singularidad, irrepetibilidad, etc., son excluidas del ámbito de lo artístico. Y de manera semejante la *poética* queda reducida a la preceptiva literaria.

En resumidas cuentas todo esto viene a significar la supeditación de las artes tradicionales (tanto orientales como occidentales) respecto a los principios metafísicos, de quienes eran representaciones simbólicas, y la integración de esas artes en la unidad formada por aquellos principios. Así, pues, la identificación que al comienzo hacíamos entre el arte oriental y el occidental, la hacíamos en virtud de esa concepción metafísica y universal del arte común a ambos ámbitos. Pero cuando en Occidente se rompe esta visión holística (cosa que como es natural no sucede puntualmente, sino que es un proceso), podemos entonces afirmar la distinción entre arte oriental y occidental. Es, pues, la pertenencia a una concepción tradicional del mundo la que homologa el arte oriental al occidental.

Como ya hemos visto, desde esa perspectiva tradicional el arte es donación de sentidos, determinación ontológica, otorgación de partes: el arte es el Ser mismo en cuanto que ordenación y trabazón universales. Sólo así puede considerarse a la filosofía del arte como un ontología regional. Esta es la idea que recoge la secuencia de términos *Rita-Arta-Artus-Rito*, secuencia a la que pertenece la misma palabra *arte*. Por tanto,

este arte tiene una significación trascendental y supraindividual. Desde la perspectiva tradicional es arte todo aquello que se presenta bien trabado metafísicamente hablando; y sólo en la medida en que el hombre repite el acto de donar sentido y de determinar, se puede decir que hace arte o es artista.

La unidad trascendental a la que se refiere el arte tradicional viene recogida por la secular elaboración platónica de la identidad ontológica entre Bien, Verdad y Belleza.

Que lo bueno, lo bello y lo verdadero estén, desde una perspectiva trascendental, en pie de igualdad metafísica quiere decir que la constitución de la realidad llevada a cabo por tales ideas se articulará de modo que lo bueno aparezca como bello y ambos en su determinación de verdadero; o a la inversa, que lo verdadero sea la iluminación en lo que luce lo bello y ambos la trabazón de la bondad epifánica del Ser. Esto es: en la determinación ontológica que lleva a cabo el arte trascendental, la belleza habla de lo que es tal como es en su proceso mismo de aparecer, y por tanto se encuentra ligada unitaria y metafísicamente a la bondad y verdad de tal ser y tal aparecer. Esta visión ontológica de la belleza hace que exista (bajo el dominio de esa visión) diferencias sustanciales entre los distintos ámbitos de actuación humana. Es decir, el arte no es una actividad autónoma ni la belleza una especial y unilateral cualidad de las cosas, sino que arte y belleza se encuadran en pautas que están en función de la totalidad en la que el Ser se manifiesta. Y dentro de esta totalidad, Bien, Verdad y Belleza se coimplican de tal manera que forman una unidad de principios y fines. Unidad unificadora es precisamente lo que resumen la función ontológica del arte.

El arte se presente como heteronomía esencial. Por tanto no existe autonomía o emancipación en lo que se refiere al arte o al artista: el arte está comprometido fundamentalmente con lo bueno y lo verdadero, de la misma manera que al artista, en su labor específica, no le son ajenas las ideas de bondad y verdad; es más, en la medida en que el mismo Bien posee prioridad ontológica sobre los otros dos trascendentales, podemos decir que la emancipación del arte como actividad autónoma era doblemente difícil dentro de ese marco metafísico. En última instancia, arte y belleza se subsumen en la categoría superior de Bien, y la misma actividad del artista tiene como misión no tanto crear cosas bellas como cosas buenas (aunque en realidad ambos conceptos son inseparables).

Esta Unidad trascendental que forman estas tres categorías metafísicas, y que determinan la esencia misma del arte y de la labor artística, adquiere diversas formulaciones que no hacen sino especificar y matizar

los aspectos por lo que la Unidad se manifiesta. Así, *verum, pulchrum* y *bonum* es otras veces *lumen, pulchrum* y *bonum*; o bien *unum, verum, bonum*¹... En última instancia lo que aquí nos interesa es ver cómo cada uno de los trascendentales se reduce a la unidad suprema del Ser (incluso concebible como más allá del Ser, a modo de *epéqueina tes usías* o *Brahma nirguna* o *tanzil*); y cómo por lo tanto, su acción inteligibilizadora a través del arte indica asimismo una acción unitaria, donde no existe prioridad sustancial entre las diversas maneras que adopta ese arte (o artesanía, o técnica, pues aquí no hay distinción esencial entre ellos). Esto que decimos es válido para el arte que rige en las culturas tradicionales, ya sea oriental ya occidental.

Según todo lo dicho, el Arte es un trascendental: no es el hombre quien hace Arte, sino más bien el Arte se hace presente al hombre. El Arte precede al hombre. Es ese sentido el que preside y define al arte oriental, y es este mismo sentido el que posibilita religar y asemejar arte oriental con arte occidental.

2. EL SÍMBOLO

La estructura ontológica que constituye y sostiene la realidad epifánica del arte es el símbolo. También es el símbolo la instancia definidora del arte tradicional (común a Oriente y Occidente) y la que homogeneiza las diferentes artes tradicionales. Por tanto parece conveniente que precisemos, aunque sea sólo en sus rasgos más importantes, esa realidad sustantiva y sustentadora que es el símbolo.

La importancia metafísica que el pensamiento tradicional otorga al símbolo radica en que éste aúna y sintetiza la representación y el concepto: es por un lado inteligibilidad, categoría, concepto; pero al mismo tiempo configura, esquematiza y representa el núcleo nocional, sirviendo así de mediación entre lo uno y lo otro. Por eso el símbolo contendrá siempre algo de realidad inteligible y algo de realidad sensible, sin ser en puridad ninguna de las dos cosas sino síntesis de las dos. En esta cualidad simbólica se basa el carácter revelador (ontológicamente hablando) del arte tradicional y hace que éste posea una impronta esencialmente sacral. En definitiva, el símbolo, y por lo tanto el arte tradicional en cuanto que símbolo, se nos presenta como el más idóneo vehículo del sentido espiritual conformado en aspectos y modos representables (el arte forma parte del modalismo del Ser). Así, pues, la representación (esto es, el símbo-

¹ Cf., Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval* (3 vol.), Madrid, Gredos, 1959; Santiago Sebastián López, *Mensaje del arte medieval*, Ed. Escudero, Córdoba, 1978.

lo) tiene prioridad ontológica sobre el puro concepto, porque contiene más densidad ontológica que lo conceptual abstracto: el símbolo hace articulable lo inefable, convierte en imagen lo que no es figurativamente tangible, apalabra lo que no tiene nombre (comprendemos desde esta perspectiva la importancia del lenguaje y de la poesía como mediaciones simbólicas). En este sentido, podemos aplicar aquí la distinción entre *tanzih* y *tasbih* propia de la filosofía mística musulmana. Mientras que el *tanzih* representa la suma trascendentalidad e inefabilidad de la Unidad y por ello le corresponde un discurso apofático, el *tasbih* significa la inmanencia y manifestación de esa misma Unidad; por tanto es la dimensión de los símbolos, imágenes, nombres y determinaciones. Es decir, la dimensión a la que pertenece el arte tradicional como tal. El arte tradicional entonces se revela como una teología simbólica en relación dialéctica con una teología negativa¹.

Según todo lo anterior, una de las notas esenciales del símbolo estriba en que es mediación entre dos ámbitos o estadios de lo real. Por ello el símbolo es mediación, algo que está entre dos, algo que reúne y unifica, que hace patente pues. Y en efecto, gran cantidad de filaciones filosóficas han propuesto como arquetipos simbólicos a las instancias que cumplen la función ontológica de mediación. Así: Alma del mundo, *Malacut*, *Alam al-mizal*, *Mundus imaginalis*, *Dator formarum*, los Ángeles, las Almas del sistema aviceniano y de todos los sistema neoplatonizantes... en fin, instancias todas que en la medida en que son representaciones de los ámbitos superiores, ejercen la función de esquematismo o imaginación trascendental. Y es que el símbolo siempre es imaginación creadora, lo cual no quiere decir arbitrariedad o producción veleidosa. Por el contrario, la imaginación creadora imagina contemplando sus modelos inteligibles, de tal manera que las acciones simbólicas (con sus lógicas repercusiones en el arte) están regidas por esos mismos modelos inteligibles y superiores. La capacidad de la imaginación creadora de generar símbolos se basa en su condición completamente heterónoma.

¹ Como se sabe, los conceptos de *tanzih* y *tasbih* aparecen de forma especial en Aben Arabi. De este autor puede verse, Miguel Asín Palacios, *El Islam cristianizado*, Madrid, 2ª edición, 1981; *Las iluminaciones de la Meca*, edición y traducción de Víctor Pallejà de Bustinza, Siruela, Madrid, 1996; *El secreto de los nombres de Dios*, introducción, edición, traducción y notas de Pablo Beneito, Ed. Regional Murciana, Murcia, 1997; *La contemplación de los Misterios*, introducción, edición, traducción y notas de Suad Hakim y Pablo Beneito, Ed. Regional Murciana, Murcia, 1994; *Le livre des théophanies d'Ibn Arabi*, commentaire et traduction annotée de S. Ruspoli, Ed. Du Cerf, Paris, 2000; Henry Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi* (trad. De M. Tabuyo y A. López), Destino, Barcelona, 1994; T. Izutsu, *Sufismo y taoísmo* (2 vv.), Siruela, Madrid. Los conceptos del teología mística y teología simbólica pueden verse también en Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas* (ed. De Teodoro H. Martín-Lunas), BAC, Madrid, 1995.

El símbolo manifiesta y oculta. Manifiesta en la medida en que su esencia misma consiste en traer a la presencia una realidad espiritual superior, en representarla, en ser su epifanía; oculta en la medida en que el icono representado no es la realidad misma que se quiere simbolizar: siempre existirá una diferencia ontológica entre lo representado y su referente trascendental. La sustancia icónica del símbolo rehuye, pues, la idolatría, cosa que no sucede con el arte autónomo o inmanente, que al no tener ningún referente que lo rijan aboca a un puro formalismo estéril y autocomplaciente.

El símbolo por tanto pone de manifiesto, pero no de una manera absolutamente unívoca: hay en él limitaciones propias de su composición inherente. Por eso el símbolo oculta, ya que representa a su contenido pero no es su contenido, aunque contiene algo de ese contenido. En consecuencia tampoco el símbolo es absoluta equivocidad, pues sí nos dice algo de su referente. El símbolo es analogía. Y esto mismo propicia la interpretación. Es necesaria la interpretación porque el símbolo no es completa transparencia (en ese caso no sería necesaria la interpretación, ya que lo comprenderíamos todo inmediatamente). Pero claro está, el símbolo tampoco es pura opacidad, pues en ese caso no respondería a lo que es su misma razón de ser, la misma realidad sería total oscuridad ininteligible y amorfa: otra lectura del símbolo consiste en entenderlo como inserción de la forma en la materia. Por otro lado el símbolo manifiesta porque analógicamente representa e imagina una sustancia espiritual; pero debe ocultar porque esa sustancia espiritual sería en sí misma inasequible para la comprensión y la experiencia. El símbolo siempre es la plasmación genuina de la diferencia ontológica: el símbolo es el ente que está siendo por el Ser, pero no el Ser mismo.

Pero por otro lado acontece una adecuación mutua entre el contenido simbolizado y el continente recipiendario, de tal manera que el Sentido se adapta a la naturaleza icónica, pues de otra manera ésta no podría recibir el Sentido. La estructura del símbolo expresa, pues, una catábasis metafísica. Se podría aplicar aquí el célebre adagio escolástico: *quidquid recipitur, secundum modum recipientis recipitur*. La quenososis del Sentido es necesaria para que éste pueda ser simbolizado. A ello se refieren estas palabras del apócrifo Hechos de Pedro: *Talem eum vidi qualem capere potui* (XX). Y de la misma manera, estas palabras del *Fusus* de Aben Arabi pueden trasladarse a nuestro tema: (...) *Pues el servidor aparece a Dios conforme a la capacidad de la forma bajo la cual Dios se revela (...) Ni el corazón ni el ojo han contemplado nunca otra cosa que la forma determinada de su creencia.*

El contenido simbolizado se adapta a la capacidad recipiendaria del símbolo. En caso contrario tendríamos lo que en un lenguaje representativo se denomina la *shevirat ha quelim* o “rotura de los vasos” (categoría propia de la cábala de Safed), el “drama en el Cielo” (Henry Corbin con respecto al ismaelismo) o la “culpa antecedente” (Ugo Bianchi con respecto al gnosticismo): formas de expresar la inadecuación del continente con su contenido; lo que es además una muestra de las proyecciones metafísicas y teológicas del simbolismo, pues los acontecimientos que narran aquellas nociones se refieren a un ámbito trascendental y suprasensible.

En definitiva, el símbolo a través de su interpelación esencial exige y posibilita la interpretación. Si trasladamos estas consideraciones al arte, ámbito específicamente simbólico, enseguida comprenderemos las consecuencias tan decisivas que se derivan para la propia comprensión del arte tradicional. Naturalmente, todo esto es posible por la estructura metafísica del símbolo y del arte como símbolo. Sólo esa sustantividad ontológica permite que se establezcan todas las experiencias cognoscitivas y vivencias espirituales que lleva a efecto el arte al que nos estamos refiriendo. Su heteronomía misma es condición de posibilidad de su capacidad de significar.

Una de las cuestiones más importantes que suscita el tema del símbolo es la de la resolución del aparente conflicto entre universalidad y particularidad. Esta dualidad se pone de manifiesto de una manera especial desde la hermenéutica. Una forma artística, una imagen, un modelo arquetípico tienden por su lógica interna a convertirse en universales, es decir, instancias válidas para todos, independientemente del tiempo y del lugar donde se apliquen. Este es el aspecto universal del símbolo, que lo lleva a convertirse en una categoría del espíritu. Pero lo universal en sí mismo es una mera abstracción, sin relación alguna con el conocimiento y con las experiencias concretas; lo simbólico como universal abstracto no cumple así su función económica de servir de catábasis del Ser. Por ello lo universal ha de hacerse particular, ha de concretarse para que sea vivido, conocido y experimentado. Sólo así el símbolo desempeña su papel de transmitir y hacer accesible el contenido espiritual que representa. El símbolo, pues, posee una dimensión de universalidad que es su parte de realidad válida para todos, repetible y reactualizable. Y lleva consigo también una dimensión de particularidad que es la que permite que todo símbolo pueda, y deba, ser continuamente actualizado por cada uno que lo viva, piense y experimente; es decir, por cada uno que lo haga suyo. Sólo un símbolo puede ser actualizado por cada uno si es válido para

cada uno, esto es, si es universal; sólo un símbolo es universal si tiene la capacidad de ser llevado continuamente a la presencia por cada uno. La dimensión simbólica es entonces un catenoteísmo: el Sentido haciéndose uno en cada uno. O dicho de otra manera: el simbolismo forma parte del modalismo del Ser.

Todo esto nos vuelve a llevar a la hermenéutica. La resolución del conflicto entre universalidad y particularidad implica la necesidad de la interpretación. Precisamente en eso consiste esencialmente la hermenéutica: en particularizar lo universal y en insertar lo particular en lo universal. Cada vez que se interpreta un contenido simbólico se aplica una noción universal a un caso particular, es decir, se impide que lo universal sea algo meramente abstracto; por otro lado, la interpretación en su captación de lo universal logra que lo particular mismo alcance el estatuto de universalidad. El estatuto ontológico del símbolo funda, pues, la hermenéutica que se nos muestra así como un correlato esencial de la propia constitución simbólica. Esta coimplicación de lo universal y lo particular a través de la comprensión nos revela a su vez el círculo hermenéutico, es decir, la apertura prístina y posibilitante entre todo y parte, universal y particular, objetividad y subjetividad, Ser y ente.

La interpretación nos conduce a otra noción que resulta esencial para la inteligencia del símbolo y del arte como símbolo: nos referimos a la tradición. Hermenéutica y tradición son términos correlativos, cada uno de ellos es corolario del otro. Pues no se interpreta desde el vacío, en abstracto, sino a partir de otras experiencias interpretativas que sirven de transmisión viva y proporcionan los parámetros para la comprensión de un universo simbólico (escritura, palabra, arte, mundo...). A su vez la tradición se gesta a base de interpretaciones, experiencias y vividuras concretas que van formando una acumulación cualitativa y crean el vehículo y el lugar para la manifestación misma del Sentido. Así podemos comprobar cómo es intrínseco a la aparición de un complejo simbólico una tradición inseparable de ese mismo complejo simbólico y de su interpretación. Ese es el significado de ideas definitorias como la hebrea *shelshélet* y la árabe *shilshilat* o cadenas de transmisión; de *parádisis*, *cábala*, *smirti* o *sunna*: todos estos conceptos que significan tradición o perfilan y matizan la idea de tradición se nos muestran como el medio o ámbito donde surgen y se desarrollan las funciones del símbolo y de su hermenéutica, perteneciendo ellos mismos al símbolo y a la hermenéutica. Por eso sólo hay verdadera hermenéutica donde existe el suelo sólido y viviente de la tradición, pues es aquí donde germinan los criterios y presupuestos para la exégesis, que por ello mismo no es nunca simple

repetición sino reactualización y recreación continuas. Cuando no se da la tradición solamente nos encontramos con la disgregación del sentido y el mero juego arbitrario de los componentes formales. Al igual que el símbolo, la hermenéutica ha de ser heterónoma si quiere encontrar el marco referencial que haga posible su misma realidad.

Todas estas ideas de tradición forman una de las categorías que más religan al arte occidental con el oriental: ambas nociones de arte se adecuan cuando ambas se inscriben en una tradición que las articula y configura. Pero la categoría de tradición no obedece a criterios historicistas sino metafísicos: tradición es el soporte donde se hace presente el Sentido; tradición es aquel soporte alumbrado y posibilitado por el Sentido. Es decir, la categoría de tradición patentiza también el círculo hermenéutico. Pues el Sentido funda una tradición otorgándole sus referencias y determinaciones esenciales, y el Sentido sólo se conoce desde dentro del ámbito de una tradición.

Otras de las causas fundamentales que hacen del símbolo la instancia privilegiada para definir la concepción del arte tradicional que aúna Occidente y Oriente radica en la propia composición interna del símbolo como reconciliación de contrarios. En efecto, ya decíamos antes que el símbolo tiene como esencia el ser síntesis de representación y concepto: es decir, el símbolo ofrece un aspecto inteligible y noético, pero representado y determinado a través de imágenes (de hecho, la dimensión representativa ha de dominar de alguna manera sobre la conceptual, aunque esta última nunca pueda faltar). En este sentido el símbolo es *coincidentia oppositorum*, pues supera aquella dualidad. Pero son muchas otras las oposiciones reconciliadas por la sustancia simbólica, pues pertenece a la propia estructura del símbolo el ser una realidad que puede expresar lo paradójico, y en cierta manera ella misma es paradójica.

La ventaja del símbolo frente a un discurso sólo conceptual consiste precisamente en que el símbolo es capaz de hacer presente realidades paradójicas, contradictorias, las cuales no serían asimilables por un pensamiento exclusivamente lógico. En este sentido el símbolo se nos asemeja al mito, que también reúne en sí formas narrativas y representativas. Ya Platón decía que el mito llega allí donde no puede llegar el logos y René Guénon insistía en la superioridad del pensamiento simbólico para dar cuenta de la realidad metafísica (por lo que resulta inane la convencional distinción entre mito y logos). Pues bien, como afirmábamos antes la capacidad que tiene el símbolo de conciliar contradicciones es muy feraz. A la dualidad representación y concepto se añaden otras a las que ya hemos hecho referencia, como inteligible y sensible, universal y particular, espi-

ritual y material, etc. Todos estos modos se albergan, reconciliados, en el símbolo ya que la esencia de éste consiste precisamente en presentarlos a todos en esa reconciliación. El símbolo es por antonomasia mediación, articulación de lo uno y lo otro, paso de lo uno a lo otro, presentación de lo uno en lo otro. Las referencias a esta condición mediadora y paradójica de lo simbólico son constantes en todas las tradiciones y siempre haciendo alusión a ese carácter ambivalente y reconciliador. Así lo refleja por ejemplo el paracélsico *ocultar lo aparente, manifestar lo oculto*; o esa otra frase de Mohsen Fayz tantas veces citada por Henry Corbin: *el mundus imaginalis es el lugar donde se corporalizan los espíritus y donde se espiritualizan los cuerpos*. Y es que el símbolo no sólo “da que pensar”, también proporciona experiencia, vividura, conocimiento metafísico, experimentación; es decir, es una realidad integradora, tanto por las oposiciones que asume como por la riqueza y amplitud de la comprensión que ofrece (no sólo intelectual sino sensible, emocional, afectiva, etc.); y es asimismo una realidad interpeladora, pues nos llama y nos capta para la interpretación, nos abre horizontes para la experiencia y la comprensión. Pues la consustancialidad y correspondencia del hombre con el símbolo debemos pensar que responde al mismo carácter paradójico del hombre, y es el fundamento de la precomprensión que toda hermenéutica lleva a cabo. Por eso pudo decir Clemente de Alejandría: (...) *El simbolismo tiene la ventaja de estimular la búsqueda y alejar a los profanos* (Stromata, 2, 11).

Hemos presentado el símbolo como un ámbito común para el arte oriental y para el occidental; de hecho como el elemento que los cohesiona. La substancialidad del símbolo supone, pues, el elemento unificador que hace posible hablar de una homologación de ambas formas de arte. Estrechamente ligada a esta labor integradora del símbolo se encuentra la categoría de tradición como transmisión de experiencias e interpretaciones y como lugar desde el que se interpreta. Por tanto, otras categorías relacionadas con el arte tradicional se derivan de aquí: el círculo hermenéutico, la misma hermenéutica, la mediación... Todas estas instancias construyen el simbolismo del arte que hemos estado definiendo como arte tradicional y que hemos presentado común a Oriente y Occidente. Es, pues, la substancia metafísica del símbolo la que en último caso mantiene tal adecuación y permite hablar de arte occidental y oriental como una unidad de sentido.

Como síntesis de todo lo expuesto hasta ahora, diríamos que el arte tradicional (sea oriental, sea occidental) es ante todo un arte sagrado, un arte que descubre y se abre a la Presencia. El arte sagrado puede ser o no arte religioso. Es decir, puede estar adscrito a unas delimitaciones

confesionales particulares, pero no necesariamente: como decíamos antes, arte sagrado es todo aquel que tiene la capacidad de llevar a cabo un descubrimiento de lo numinoso¹.

3. LA ESTÉTICA

Toda esta concepción que estamos exponiendo supone de hecho una recusación del arte en cuanto que estética, es decir, del arte en el que se da un predominio de la sensibilidad externa (eso significa *aisxesis*) y por lo tanto el contenido se va reduciendo a mero dato sensible (*aiszetón*). Esto significa en última instancia la disolución misma del sentido. La estética es la oposición al arte tradicional en la medida en que lleva consigo el predominio del sujeto individual y de su experiencia de lo múltiple como constituyentes del arte. La pérdida del referente ontológico en favor de la impresión estética desfonda el contenido mismo del arte y de su experiencia sacral. La disgregación de lo múltiple propia de la estética termina con la labor unificadora del arte tradicional. De esta manera la estética abre el ámbito de la pura abstracción, donde la falta de determinación ontológica termina disolviendo el arte mismo, el sujeto mismo del arte y la experiencia misma del arte². El arte no cumple su función unificadora sino que se disemina en la multiplicidad de lo estético.

4. LOS AUTORES

Más arriba hemos traído a colación la idea de tradición en algunos de sus distintos aspectos y variantes. De esta manera hemos hablado de *cábala* (enraizada en la tradición oral hebrea), de *smirti* (en el hinduismo la oralidad o recuerdo que mantiene actualizada a la *sruti* o revelación), de *parádisis* y *sunna* (tradición en cuento que transmisión en el cristianismo e islamismo respectivamente, etc.). Todos estos términos forman visiones especiales de la idea de tradición, pues nada más alejado de ésta que la uniformidad; en este sentido podemos añadir más nociones que la determinan. Por ejemplo, la figura de Melquisedec, las categorías de *verus profeta* o de *estirpe setiana*, que indican la continuidad en la transmisión del sentido personalizado a través de las diferencias culturales o religiosas. Un caso especialmente interesante es la denominación renacentista

¹ Para las cuestiones de hermenéutica y simbolismo me remito a mi libro *Symbolica nomina. Introducción a la hermenéutica espiritual del Libro*, Ed. Symbolos, Barcelona, 1988.

² Este tema lo he tratado también en mi libro *Los testigos del instante. Ensayos de hermenéutica comparada*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

de *prisca teologia*, donde se hace una alusión expresa (tal vez por primera vez de una manera tematizada) a la consecución y permanencia de una sabiduría perenne y ecuménica. Se instalan de un modo explícito en una misma filiación espiritual a figuras como Moisés, Hermes, Zaratustra... No es cierto, pues, como algunos afirman, que la idea de una sabiduría perenne original y universal es una invención de René Guénon y sus seguidores, y que nunca nadie habría pensado en la realidad de tal tradición. De hecho toda cultura ha mantenido de una u otra forma la existencia de esa filiación.

Vamos ahora a referirnos a algunos nombres de nuestro tiempo que son hitos en la consideración del símbolo y de la tradición (pues son términos correlativos) y también en la aplicación de éstos al estudio del arte y de su interpretación (asimismo unidos por relaciones cruzadas con el arte y la tradición). Ya hemos hablado de René Guénon, figura clave en la tematización de la noción de sabiduría perenne o filosofía tradicional.¹ Dentro de la misma línea que Guénon, pero con mayor incidencia en la interpretación del arte nos encontramos con Ananda K. Coomaraswamy², posiblemente el filósofo más penetrante en el tratamiento del arte (oriental y occidental) en su conexión con la metafísica. En esta misma línea están también Titus Burckhardt³, Frithjof Schuon⁴, Vasile Lovinescu⁵ o Jean Hani⁶ (citamos sobre todo los que tienen más

¹ De entre las obra de Guénon, todas de profundas bases metafísicas, sólo nos referiremos a la que tiene más implicaciones con temas relacionados con el arte tradicional: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, (trad. de Juan Valmard) EUDEBA, Buenos Aires, 1976.

² Los libros de Coomaraswamy tienen una amplia presencia en las traducciones al español. Destacaremos, siempre en referencia directa al arte tradicional, *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Madrid, Taurus,, 1980; *Teoría medieval de la belleza*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1987; *Sobre la doctrina tradicional de arte*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1983; *la transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997.

³ Titus Burckhardt, responsable de la UNESCO para la restauración de Fez, también posee profundas aportaciones para la comprensión del arte tradicional: *Principes et méthodes de l'art sacré*, Dervy, París, 1976; *Símbolos*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1997.

⁴ Schuon no se ha dedicado directamente de cuestiones relacionadas con el arte tradicional. Para una amplia información y bibliografía el número monográfico a él dedicado en *Axis Mundi* 6, 1995-1996, bajo la dirección de Agustín López .

⁵ Vasile Lovinescu pertenece a esa espléndida nómina de pesadores tradicionales rumanos (Ionescu, Eliade, Válsan, Dumitriu, Avramescu). Su obra aborda fundamentalmente el estudio de los símbolos rumanos. Así, por ejemplo, *La Dacie hyperboréenne*, Ed. Pardes, Puisseaux, 1987; *Le mythe sous le ciel des étoiles fixes*, Connaissance des religions, 51-52 (1997)129-45. No deja de ser interesante que en occidente la inmensa mayoría de los pensadores tradicionales de nuestro tiempo pertenecen a países románicos (España, Francia, Rumanía, Italia, Iberoamérica). Cf., Claudio Mutti, *Eliade, Válsan, Geticus egli altri. La fortuna de Guénon tra i romeni*, Edizioni all'insegna del Veltro, Milán, 1999.

⁶ Jean Hani introduce el hecho notable de que sus estudios de simbolismo tradicional se basan fundamentalmente sobre arte clásico grecolatino y cristiano. Cf. *El simbolismo del templo*

proximidad con la metafísica del arte). En todos estos autores la belleza es contemplada como una forma luminosa de darse el Ser y el arte como una manera de acceder al Ser.

Otra corriente contemporánea muy influyente en lo que se refiere al estudio de la hermenéutica tradicional del símbolo (en sus diferentes aspectos) es la que forma el llamado Círculo Éranos¹, cuyo principal representante es Henry Corbin, y junto a él están como adalides Mircea Eliade, Gershom Scholem, Louis Massignon o Karl Kerényi entre otros. Cada uno de estos autores es una autoridad en su campo de estudio, pero sabiendo universalizar los conocimientos particulares para verlos desde la perspectiva de los principios metafísicos: Corbin no sólo habla de filosofía islamo-persa, Scholem no sólo habla de mística judía, Eliade no sólo habla de historia de las religiones... todos ellos hablan de filosofía, hermenéutica o mística en cuanto que categorías universales. El Círculo Éranos es decisivo para la constitución de la hermenéutica restauradora y para las dilucidaciones sobre el símbolo como soporte metafísico. En este sentido todos esos autores citados son esenciales para la comprensión del arte tradicional

Existen además muchos otros autores conectados de una u otra manera con los anteriores, que bien pudieran entrar en las corrientes representadas por aquéllos. Así: Jean Brun, Mari-Madeleine Davy², Eugenio D'Ors³, Raimond Abellio. Algunos, aunque no pertenezcan propiamente, son rescatables para esta línea de pensamiento, como Miguel Asín Palacios, J.E. Cirlot⁴, Henry-Charles Puech o R.C. Zaehner. El mismo Jung⁵,

cristiano, Palma de Mallorca, Olañeta, 1997; *Mitos, ritos, y símbolos: los caminos hacia lo invisible*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1999.

¹ Todos estos autores que reunimos bajo la clasificación de Círculo Éranos, aunque utilizan la noción de símbolo desde una perspectiva metafísica (con sus implicaciones en el arte y la hermenéutica) no han teorizado de una forma específica sobre esa cuestión. Por eso no vamos a pormenorizar la bibliografía de ninguno de ellos. Por otro lado sus libros están ya suficientemente representados en español. Para el Círculo Éranos me remito a mi obra anteriormente citada; y también *La Simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos* (Jaime D. Parra coordinador), Montesinos, Barcelona, 2001. No obstante, Louis Massignon tiene un extraordinario trabajo al respecto, *Méthodes de réalitacion artistique des peuples d'Islam*, en *Opera Minora* t.3, PUF, Béirut, 1969.

² Mari-Madeleine Davy sí tiene una producción propiamente relacionada con el arte tradicional, como *Initiation a la symbolique romane*, Flammarion, París, 1978.

³ A pesar de su anteojeras y prejuicios "clasicistas", Eugenio D'Ors es un autor muy aprovechable para nuestra perspectiva (por ejemplo, influyó mucho en Corbin), sobre todo por su concepto de filosofía figurativa. Cf., *El secreto de la filosofía*, Ed. Iberia, Barcelona, 1947.

⁴ De Cirlot naturalmente hay que citar su *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997.

⁵ Con respecto a Jung creo que hay un malentendido por parte de los filósofos tradicionales: el que Jung estudie los símbolos como contenidos de la conciencia, no quiere esto decir

tan denostado por los seguidores del pensamiento tradicional, puede ser también rescatado para la perspectiva del arte (oriental y occidental) que estamos presentando.

En fin, existen muchos otros nombres que se podrían incluir en esta lista. Pero no se trata ahora de aparentar erudición, sino sólo de mostrar la continuidad y presencia mismas de la tradición, interpretación y simbolismo a los que nos hemos estado refiriendo.

que se reduzcan a contenidos de la conciencia.

CAPÍTULO 2. RITMO Y PAIDEIA

ROSA RODRÍGUEZ LÓPEZ. IES BEATRIZ DE SUAVIA. SEVILLA

I. INTRODUCCIÓN

“La música no se practica para lograr un único tipo de beneficio que de ella pueda derivarse, sino para cumplir con múltiples usos, puesto que puede servir para la educación, para procurar la catarsis y, en tercer lugar, para el reposo, la elevación del espíritu y la interrupción de las fatigas”.

Aristóteles, “La Política”

Música. “*Mousiké*”: significante dotado de mayor contenido, triángulo equilátero perfecto cuyos vértices son el sonido, la palabra y la danza. No es de extrañar que Nietzsche apelara a este concepto en el “Nacimiento de la Tragedia”, guía espiritual del wagnerismo para la consecución de la “obra de arte total”. Hoy en día nos resulta difícil concebir la música desde esta perspectiva tridimensional, envolvente. El sonido se ha emancipado: el estilo clásico (Haydn, Mozart y Beethoven) supone el punto de inflexión para la creación de un lenguaje musical articulado y

autónomo. Sin embargo hemos de extender la magnitud del término, los tentáculos del sonido atrapando a palabra y danza, para comprender, o más bien imaginar la idea de “*mousiké*” en la Antigua Grecia.

Mousiké supone un instrumento educativo, un elemento de la *paideia*, cuyo objetivo es alcanzar la condición de ciudadano virtuoso en la polis griega. Esta idea que expone Aristóteles en “La Política” no es novedosa. Dámón (discurso del Aeropagítico) y Platón (“Las Leyes” y “La República”) insisten en el valor moralista y pedagógico de la música, identificada, en el caso de Platón, con la sabiduría suprema. La asociación de *mousiké* y *paideia* en la Grecia clásica ahonda, sin embargo, sus raíces en la época arcaica: en el mito, en el rito colectivo, en el carácter divino donado por las Musas y, cómo no, en el epicentro entre lo arcaico y lo clásico que suponen los pitagóricos al recoger toda la tradición terapéutico-catárquica de la música, plantear la metafísica del número y la armonía y reafirmar su valor ético- pedagógico.

El pensamiento de Aristóteles es consecuencia de una evolución sustentada en su estrato primigenio en la tradición colectiva: la fiesta, el mito que confiere a la música un origen divino. *Mousiké* como elemento ético y pedagógico, *mousiké* como mimesis, representación que proporciona la purificación. *Mousiké* como razón, contemplación de la verdad, de la *sophia*.

Sonido, palabra y danza son los vértices del triángulo entrelazados por el elemento articulador que supone el ritmo. El ritmo es número y medida, métrica y gesto sonoro. El triángulo se cierra a través del orden, la armonía que proporciona el ritmo, trasunto a su vez del tiempo real, del ciclo vital.

2. *MOUSIKÉ*: LA ARMONÍA GEOMÉTRICA A TRAVÉS DE SUS VÉRTICES

Una vez presentado el concepto de *mousiké* e insertándolo en el entramado que conforma la *paideia* griega - educación como “*justificación última de la existencia de la comunidad y la individualidad humana*” cuyo objetivo es “*la formación de un alto tipo de hombre*”- el siguiente paso consiste en desensamblar los elementos que estructuran dicho concepto, recorrerlos, si no de forma independiente -lo que sería obviar su interconexión- sí de modo que cada uno goce de un primer plano, relegando al resto momentáneamente a un papel secundario. Esbozados los tres núcleos vértices, sólo nos queda trazar la línea que les confiera unidad, el ritmo.

¹ W. Jaeger, *Paideia*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990

2. I. SONIDO

En este apartado trataremos al sonido organizado en equivalencia a nuestro concepto de música. De ahí que a partir de este momento, cuando se hable de música la referencia utilizada será “el arte de los sonidos”.

Ciertamente es una cuestión compleja la de intentar reproducir o imaginar la música griega en el ámbito de la interpretación. El primer problema con el que nos encontramos son las fuentes, escasas e incompletas. De hecho no se conoce ningún texto musical anterior al siglo III a C., y debemos remitirnos a la época helenística y romana para obtener algún dato, impreciso por otra parte, en cuanto a notación musical. Los himnos délficos (II a C), el epitafio de Seikilos (II o I a C), algunos versos de *Ifigenia en Aulide* de Eurípides (siglo III a C), el himno atribuido a Mesomedes (s II), una oda pítica de Píndaro y algún fragmento más constituyen el corpus musical descubierto hasta la fecha. Esta escasez es síntoma de dos cuestiones:

En primer lugar, denota un carácter improvisatorio dentro de la práctica griega, unido quizás a una fuerte tradición que prescindía, por asimilación normativa, del uso de texto musical. Sí sabemos de una notación que recurre a los caracteres del alfabeto arcaico y jónico a través de la modificación de formas y letras para representar los sonidos (Aristides Quintiliano, Aristoxeno), pero su uso empieza a proliferar en la época helenística, donde el desarrollo del virtuosismo demanda un texto escrito, a modo de recordatorio, al complicarse el hecho memorístico.

En segundo lugar, los tratados teóricos, a pesar de ser de gran ayuda, no llegan a esclarecer el hecho de la composición y ejecución, ya que se centran en cuestiones matemático-acústicas relativas a la doctrina de los intervalos y su relación con el número. Esto ya supone un indicio del cariz teórico y matemático que comporta la música en Grecia desde el ámbito erudito, hecho que obliga a especular con lo que sería la praxis musical en la comunidad griega. En este aspecto interpretativo cabe destacar el trabajo de Gregorio Paniagua y el grupo “Atrium Musicae” de Madrid.

Por tanto, partiendo de estas fuentes objetivas, pero difusas, no queda otra vía para intentar completar el rompecabezas que recurrir a las fuentes teóricas, filosóficas, poéticas y arqueológicas para, si no resolver el enigma, al menos intuir lo que podría haber supuesto el acto sonoro, la *techné*: el arte de las Musas.

En nuestro periplo por la Grecia arcaica y clásica comprobamos que hasta el siglo IV a C. la música es básicamente oral y memorística, quizás porque repite patrones estructurales y melódicos sustentados por la tradición, asimilados por la comunidad y, lo que es más importante, avalados por el origen divino que les confiere cierto grado ritual.

La música está subordinada al texto, al mensaje inteligible; de ahí que sea monódica. Esta idea será el estandarte de la “Camerata Bardi” en los inicios del Barroco como alternativa a la polifonía contrapuntística del Renacimiento, cuyas intrincadas líneas melódicas “laceran el texto”. La consecuencia de este auténtico “renacer” de la antigüedad clásica es la monodía acompañada, embrión a su vez de la ópera¹. *Sin embargo, la idealización de la monodía por parte de los diletantes florentinos encubre la realidad, y es que, en definitiva, ésta constituye la forma de canto más natural. Además del canto al unísono, también era habitual en Grecia el canto en octavas paralelas, denominado magadizein, consecuencia lógica de la simultaneidad de canto entre hombres y niños con sus correspondientes registros de voz.*

Si unimos la tradición oral a la monodía será bastante probable que el canto original, como el habla, vaya modificándose paulatinamente. Así un canto monódico se podrá convertir en heterofónico al ejecutar simultáneamente varias versiones del mismo. Algunos autores afirman que dicha heterofonía griega es la primera manifestación polifónica occidental; por otra parte, también una práctica habitual en el Oriente.²

Respecto al carácter improvisatorio, sólo tenemos que imaginar las competiciones entre citaristas, entre aulistas, las disputas musicales como la de Apolo y Marsias, el bechizo del canto de Orfeo, de Anfión, para intuir que el enfrentamiento mítico-agónico incitaba al despliegue creativo. Más allá del mito tenemos la constancia de que, a partir del siglo IV a C., la figura emergente del músico profesional y el carácter virtuístico de su interpretación hacen que la improvisación sea una práctica habitual.

El elemento musical, la poesía y la acción gestual están presentes en la mayoría de actos comunitarios en la sociedad arcaica y clásica. Tanto los sonidos que se suceden temporalmente a través de la melodía como el ritmo que coordina el gesto sonoro están supeditados a la expresión verbal. La melodía es una traslación del énfasis, del acento, mientras que el ritmo lo es de la cantidad.³ Música contenida en la poesía: ambas se confunden e identifican para encarnarse en el gesto. Como afirma Comotti, en el siglo V y IV a C. “mousiké arnê” designaba al hombre culto, en su potencial de percibir el mensaje poético en su integridad.⁴

¹ M. F. Bukofzer, *La música en la época barroca*, Alianza Editorial, Madrid, 1986

² R. H. Hoppin, *La música medieval*, Akal, Madrid, 2000

³ J. D. García Bacca, *La filosofía de la música*, Anthropos, Barcelona, 2000

⁴ G. Comotti, *La música en la cultura griega y romana*, Ediciones, Turner, Madrid, 1986, autor al que aludiremos con frecuencia al tratar la cuestión musical.

Desde la época arcaica, las muestras de arte figurativo y los testimonios literarios afirman el valor de la música. Los mitos antes aludidos de Orfeo, que cautivaba con el sonido de su lira a cuantos le escuchaban; de Anfión, levantando los muros de Tebas con el sonido de su cítara; Marsias, desollado vivo por rivalizar con Apolo en el dominio del arte de las Musas, muestran el alcance religioso, purificador e iniciático de la música. Agones y concursos de tinte cuasi-divino crean un espacio donde la música tiene un carácter mágico-terapéutico. La lira, el instrumento apolíneo genuinamente griego también se enfrenta al aulos dionisiaco, símbolo del barbarismo asiático, de la enajenación y alegría pánica. Un importante testimonio sobre los orígenes de la música griega es el diálogo “De Musica” atribuido a Pseudo Plutarco, probablemente escrito en el siglo II d.C., obra significativa debido a que se basa en estudios previos de pitagóricos, académicos y peripatéticos que nos aproximan a las raíces arcaicas. Así, va enumerando los nombres de los géneros poético-musicales y sus creadores, el nacimiento de la citarodia y la aulética, traslación de Apolo y Dionisos, fuerzas contrapuestas, lucha de contrarios; la creación de los géneros diatónico, enarmónico y cromático; los modos y su *ethos*: en definitiva, los elementos más importantes del sistema musical griego desde sus primeras manifestaciones enraizadas en lo mítico, aludiendo siempre al creador, hasta sus implicaciones cívicas en la polis platónica y aristotélica. Es llamativa la insistencia con que los personajes de estas disertaciones -antes que diálogos- indagan en la autoría, en la invención, especialmente si recorremos la historia de la música posterior donde el compositor no deja de ser un artesano al servicio del mecenas. Prácticamente tenemos que llegar a Beethoven para encontrar un músico consciente de su independencia, rodeado de la aureola de lo supremo. En Grecia el músico es poeta, incluso coreógrafo en el caso de Píndaro, y su divinidad proviene de la donación de las Musas, de ahí su veneración: Anfión, hijo de Zeus, iniciador de la citarodia (el canto acompañado por la cítara), Lino de los *threnoi* (cantos fúnebres), Anteo de los *hymnoi*, Olimpo, Hiagnis, Marsias, los auletas de Frigia (los ejecutantes de aulós), Ardalo de Trecenas, Clonas y Polimnesto, los aulodas (compositores de canto acompañados por el aulós) autores de elegías y cantos líricos.

También Homero, en la “Iliada” y la “Odisea” se refiere a la inspiración como donación divina a cualquier afortunado mortal: así el “divino aedo”, Demódoco, recibe el don del canto acompañado del mal de la ceguera para, de esta manera, concentrarse más en su arte. El cantor épico que se acompaña de la cítara, privado de la vista, es una figura fascinante, alejada del mundo exterior en esa búsqueda introspectiva: el encuentro con la Musa, el susurro divino convertido a través de su oficio en canto.

Sobre este estrato mítico y ritual se va a asentar una sociedad consciente de su propio sentimiento comunitario e inmerso, como toda cultura agraria, en un ritmo cíclico que confiere la propia naturaleza: el ritmo de la fecundidad de la tierra. Este sentimiento acompañado de comunidad se celebra a través del canto coral, piedra angular de la fiesta pública. A los cantos más antiguos -el *peán* en honor al dios Apolo, el *linos* que celebra la recogida de la cosecha, el *himenaos*, canto de bodas, y el *threnos*, canto fúnebre- se añaden con la constitución de las ciudades-estado el *hymnos*, canto en honor a dioses y hombres, el *prosodion*, melodía procesional, el *parthénion*, ejecutado por un coro de doncellas, y el *dithyrambos* dionisiaco. El canto solista está destinado a un ámbito privado como por ejemplo los *simposios* que concluyen los banquetes, muchas veces instrumentos de propaganda política y cultural.

Llega el momento de introducir un concepto clave en la cuestión musical griega y no es otro que el de los tan controvertidos *nomoi*. En primer lugar ¿qué es el *nomos* y de dónde surge?

Nomos es ley, la ley de la ciudad, como sentido restringido, político o jurídico, y a la vez sentido universal, metafísico, lo cual significa que las estructuras ontológicas se acoplen a las estructuras de la ciudad.¹

Alcmán, en un fragmento citado por Ateneo, dice conocer “los *nomoi* de todos los pájaros”, entendiendo en este caso por *nomos* aire, melodía tradicional. Esto supone la existencia de unos aires musicales invariables, concepto, por otra parte, no tan lejano de la ley. Parece que la palabra *nomos*, según Laserre, daba originariamente el nombre al rito y luego pasó a la melodía que se cantaba cuando se realizaba el rito.

Pseudo Plutarco se refiere a los *nomoi* en estos términos:

“... No estaba permitido en la época antigua practicar la citarodia como actualmente, ni cambiar de una armonía o ritmo a otro, sino que para cada uno de los *nomoi* se mantenían las características que les eran propias. Por esto eran denominadas así: se les llamó *nomoi* porque no estaba permitido infringir la tensión de las cuerdas aceptada como legal para cada uno” (*De Mus.* 6)

De aquí se deduce que los *nomoi* eran melodías preestablecidas como leyes y adecuadas a fines determinados. Muchos atribuyen a Terpandro -fundador en Esparta de una escuela musical y vencedor en las Cárneas- la invención de los *nomoi*. También es Terpandro quien perfecciona la lira y aumenta el número de cuerdas de tres a siete. Es factible que un ordenamiento y regulación del instrumento genere asimismo una serie de temas melódicos predeterminados. Aristóteles, en “Los problemas musicales” también se plantea la cuestión de los *nomoi*, y argumenta

¹ J. A. Antón Pacheco, *Ensayo sobre el Tiempo Axial*, Kronos, Sevilla, 2000

que las leyes, antes de que existiera la escritura, se cantaban con el fin de no olvidarlas. De ahí que las melodías pasen a usar el nombre de *nomoi*.

Así concebidos, los *nomoi* serían estructuras melódicas definidas, basadas en el tetracordo- sucesión de cuatro notas descendentes- cada uno con un *ethos* o carácter específico, una función ritual determinada o un lugar concreto de procedencia, y una fuerza mágica recogida por la tradición. No obstante la existencia de fórmulas melódicas es recurrente en las manifestaciones musicales de transmisión oral; véase el ejemplo del *octoechos* bizantino o de los centones en la música medieval. Enrico Fubini es más partidario de identificar *nomos* con melodía antes que con ley.¹

Hemos indicado que el esquema fundamental, correspondiente a nuestra octava, era el tetracordo, sucesión de cuatro sonidos en orden descendente, cuyos extremos estaban a intervalo de cuarta. La disposición de los intervalos internos va a dar lugar a los géneros diatónico, cromático y enarmónico. También se ha mencionado el ethos, la cualidad y efecto moral de la música. Según la concepción pitagórica, la música, al regirse por las mismas leyes matemáticas del sistema ordenado del universo, supone un microcosmos reflejo del mismo. Además, contiene una fuerza que es capaz de influir en dicho orden. Por tanto, tiene el poder de afectar a la voluntad del hombre, e incluso modificar su conducta y carácter. Esta “doctrina del ethos” resuena en Damón, Platón y Aristóteles como un instrumento transmisor de valores éticos en la educación del ciudadano griego. La música ejerce un poder en el espíritu, y por tanto en la sociedad, de forma que cualquier innovación puede resultar peligrosa para el orden y equilibrio del Estado. Esta concepción damoniana que aboga por la oficialización de la educación musical, implica una “catarsis alopática”, la corrección de un vicio a través de la imitación de la virtud contraria, línea de pensamiento que continúa Platón. Sin embargo Aristóteles es partidario de la “catarsis homeopática”, imitando el vicio del que debe liberarse el espíritu. En definitiva, estos autores están reafirmando la capacidad mimética que tiene la música respecto a las pasiones o estados del alma, cuestión que retomará Descartes en su “Tratado de las Pasiones” y que a su vez influirá en la codificación de la “teoría de los afectos” barroca.²

A mediados del siglo VI, cuando Pisístrato instituye en Atenas la fiesta de las “Dionisias Urbanas”, el género ditirámico será el que centre la atención de los compositores. El clima de contienda agonística que supone los concursos ditirámicos, trágicos y cómicos favorece la relajación del carácter ritual-repetitivo de este canto con-

¹ E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1992

² R. Descartes, *Las pasiones del alma*, Tecnos, Madrid, 1997

sagrado a Dionisos.¹ Previamente, Arión había efectuado con las melodías dionisiacas la misma tarea de codificación que realizara Terpandro con los *nomoi*, haciendo confluír los elementos satíricos de los antiguos cantos de fecundidad junto con motivos orientales. También, los antiguos atribuyen a Arión la transformación del coro dítirámico cuadrado a cíclico: los coreutas dejan de ejecutar sus danzas a la manera procesional para disponerse en torno a altar, realizando un movimiento curvilíneo primero en un sentido (estrofa), y luego en el contrario siguiendo el mismo esquema rítmico (antiestrofa) para acabar realizando sus desplazamientos en un área más restringida (épodo). Sin embargo, es en la dictadura de Pisítrato donde se produce una auténtica renovación del género dítirámico, utilizando elementos musicales derivados de la más antigua tradición e introduciendo innovaciones rítmicas y melódicas.² El *nomos* pierde su esencia de inmutabilidad, de permanencia, para ceder el testigo a la *harmonía*.

Harmonía es pacto, convención. En principio hace alusión a la “afinación del instrumento”, al trasladar las posibilidades melódicas del *nomos* a la lira de ocho cuerdas, y en consecuencia, a la disposición de los intervalos en el interior de la escala. Pero *harmonía* es un concepto mucho más amplio que también se ocupa de la altura determinada de los sonidos (*tonoi*), una cierta marcha melódica, color, intensidad, timbre: en definitiva, el conjunto de caracteres que individualizan el discurso musical. Las *harmoniai* estaban relacionadas con las tradiciones musicales regionales, de ahí que se califiquen con adjetivos como eólica, dórica, lidia, frigia, dórica. Esta renovación implica la sustitución del poder ético de los *nomoi* por el estético de las *harmoniai*. No sólo se pierde el poder el poder mágico, sino que también surge la necesidad de ampliar las posibilidades teóricas creando estructuras mayores a partir de la combinación de tetracordos descendentes: mi-si, la-mi, tetracordo disjunto, mas la adición de un tetracordo conjunto en la región del agudo, la-mi, y otro en la región del grave, mi-si. Al añadir la nota grave la, denominada *proslambanomenos*, se constituye el “Sistema Perfecto Mayor”, que equivale a dos octavas (La-la, la-la). El “Sistema Perfecto Menor” se forma a partir de la combinación de tres tetracordos conjuntos más el *proslambanomenos*. Finalmente, la unión de los dos sistemas perfectos genera el “Sistema Perfecto Inmutable”. A partir de este sistema surgen los trece *tonoi* de Aristoxeno, a los que se añaden otros dos, en función del tono inicial, lo que implica un cambio de registro y una disposición interválica determinada. La noción actual de escala y la fuerza de atracción de la tónica eran

¹ F. R. Adrados, *Orígenes de la Lírica Griega*, Editorial Coloquio, Madrid, 1986

² G. Comotti, *La música en la cultura griega y romana*, Ediciones, Turner, Madrid, 1986

conceptos ajenos al sistema griego. No obstante, los teóricos medievales van a asimilar los nombres griegos (dórico, frigio, lidio, mixolidio...) para denominar a los modos gregorianos, error de la historia, ya que no comparten la misma naturaleza, que Jeanneteau esclarece en “Los modos gregorianos”.

Respecto al ritmo en la música griega, decir que depende de la prosodia de los versos griegos. La estructura métrica está determinada por la sucesión de sílabas largas y breves según un orden preestablecido, lo que implica la alternancia de valores fuertes y débiles que imprimen un ritmo al verso. Pero, ¿cuál es la correspondencia cuantificable entre la sílaba larga y la breve? Parece ser que hasta la reforma musical de Timoteo (siglos V-IV a C), la relación doble entre la duración de la sílaba larga y breve era la tónica general. A continuación los compositores trataron con mucha más libertad la duración de los elementos métricos, prolongando a veces hasta cinco tiempos la duración de la sílaba larga como consecuencia del carácter mimético que adquiere la “nueva música”.

De nuevo nos enfrentamos con el problema de la ausencia de notación. Las “tablas de Alipio” (siglo IV d C) presentan un tipo de notación alfabética referida exclusivamente a la altura de los sonidos, mas no a su duración. Sólo nos queda recurrir a los tratados teóricos y a la métrica poética para aproximarnos a lo que podría ser el ritmo musical.

2.2. PALABRA

“Comencemos nuestro canto por las Musas, Heliconiadas, que habitan en la montaña grande y divina del Helicón, donde en torno a la sombría fuente y el altar del muy poderoso Cronión con sus delicados pies danzan”

Así invoca Hesíodo a las Musas en el proemio de la Teogonía. El aedo se convierte en profeta al que se le ha revelado la verdad suprema. Canto y danza son acciones divinas que se reflejan, con un afán mimético, en los rituales de la Grecia arcaica. Danza circular, giro alrededor del tótem preciado, el portador de la fecundidad en toda su plenitud, fuente de agua, símbolo fálico. Y el giro cíclico, *strefo*, que nos devuelve al mismo punto: el tiempo se retoma a sí mismo para devolvernos la fertilidad.

La palabra a la que aquí nos referiremos será palabra unida indisolublemente al canto y la danza. En principio la palabra va a estar al servicio de un conjunto de ritos, dentro del contexto religioso de una

cultura agraria como la griega, cuya intención consiste en promover la vida vegetal o animal, solicitar protección a los dioses, purificar a la comunidad y estrechar los lazos entre los participantes. Existe una fuerte conciencia de comunidad que se manifiesta en la preferencia por el canto coral. El hombre se dirige al dios mediante el sacrificio y la oración, ya sea cantada o recitada. Esta oración puede tener una fuerza mágica que actúa a modo de encantamiento, como es el caso del “*himno de los curetes*”, las jóvenes divinidades que, según el mito, alimentaron a Dioniso niño, en la consideración de que sus grandes saltos durante la danza estimulaban mágicamente el crecimiento de las cosechas.

Los agones entre dos coros opuestos -ya sea mujeres-hombres, ancianos-niños- representan la lucha entre fuerzas contrarias, quizás también con el objetivo de estimular la fecundidad de la naturaleza.

La mimesis encuentra su justificación en la concepción cíclica del tiempo: “*el hombre se sumerge en el universo colectivo para hacer renacer un tiempo anterior volviendo a realizar la misma acción*”.¹

Pero, ¿cuáles eran los rituales más preciados y qué canto los celebraba?

En primer lugar, el *threnos*, canto fúnebre que facilita el descenso del muerto al Hades y, en el caso de los dioses y héroes de la religión agraria, sienta las bases para su vuelta a la vida. Los *himeneos*, que se cantan en las ceremonias de boda, en ocasiones ejecutados por grupos enfrentados de hombres y mujeres que representan el momento previo a la unión sexual. El banquete, donde sí se detecta canto solista ejecutado por el cantor que dirige la danza. En estas primeras manifestaciones de palabra cantada, ésta también asume un papel mágico-religioso, como es el caso de los estribillos repetidos a fin de provocar la llegada de un dios. Dentro de la práctica coral hay que destacar la actividad que se desarrolla en Esparta, centro musical más importante durante el siglo VII a C, donde tanto la música como la gimnasia son la base educativa de los jóvenes al transmitir los valores primordiales de moral pública y respeto a la ley. Sin embargo será el *dithyrambos*, el canto coral en honor a Dionisos, el más extendido a partir de mediados del siglo VI a C, cuando Pisístrato instituye en Atenas las “Grandes Dionisias”. La codificación y reforma de este género, atribuido a Arión, va a repercutir en otras manifestaciones de la lírica coral, e incluso sentará las bases del género trágico (esta teoría,

¹ F. R. Adrados, *Orígenes de la Lírica Griega*, Editorial Coloquio, Madrid, 1986 F. R. Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Alianza Universidad Textos, Madrid, 1983 (este autor supone una referencia básica y constante en la palabra y la danza)

planteada por Aristóteles en la “Poética”, es centro de la polémica hoy en día, ya que se considera demasiado reduccionista).

“...y a mis compañeras hermosos cantos cantaré yo ahora para alegrarles...”¹

La actividad poética de Safo se desarrolla en los *thíasoi*, cantos de culto a Afrodita, que constituían el instrumento principal para la iniciación de las doncellas en la vida matrimonial y los *epitalamios* o cantos nupciales. La poesía de Safo está destinada al canto coral, como es el caso de los *epitalamios*, pero también al canto solístico, facilitado por el intimismo de su lírica, donde la voz se solía acompañar de la lira o instrumentos similares de origen oriental (*péktis*, *bárbitos*), si nos atenemos a la referencia que hace de ellos en sus poemas. En la época de Safo, entre los siglos VII y VI a C cobra fuerza el desarrollo de la lírica solista en la isla de Lesbos, Mitilene y Samos.

No podemos dejar de mencionar a los tres grandes poetas de la lírica coral durante el siglo V a C: Simónides, Baquilides y Píndaro. El género literario que desarrollan fue el *epinicio*, el canto para el vencedor en los juegos olímpicos. Si las composiciones musicales de Simónides y Baquilides se someten a la tradición encarnada en el *nomos*, la grandeza de Píndaro estriba en la adhesión a las nuevas *harmoniai* además del uso de instrumentos de viento y cuerda de forma simultánea en el acompañamiento (*synaulia*) de algunas de sus odas, lo que supone una innovación respecto a la ejecución tradicional del canto lírico. Píndaro se suma a las novedades y las refunde con la tradición a fin de obtener un lenguaje lo más versátil posible supeditado a cada canto.²

Respecto a la música en la tragedia y comedia áticas, las fuentes nos proporcionan nociones bastante generales. Se sabe que la música de las tragedias de Esquilo respetaba la tradición de los *nomoi*, por lo que se le acusaba de monótono, en cuanto al uso de melodías repetitivas, de esquemas rítmicos reiterativos y del acompañamiento constante de la cítara. Parece ser que Sófocles adopta las innovaciones rítmicas y melódicas de las *harmoniai*, incluyendo en sus tragedias formas corales inusuales en este género como el *hyporchéma*, cantos monódicos y dúos, más el incremento del número de coreutas. Finalmente, en Eurípides se percibe una evolución de la música, antes soporte melódico del texto y ahora manifestación sonora de las emociones

¹ Safo, *Poemas y Fragmentos*, poesía Hiperión, Madrid, 1990

² Píndaro, *Obra completa*, Cátedra, Madrid, 1998. Introducción de Emilio Suárez de la Torre

que se desarrollan en la escena, por lo que cada vez serán más frecuentes los cantos monódicos que favorecen la libertad creativa al no tener que someterse a la estructura estrófica coral.

La palabra en alianza con la música y la danza está en principio al servicio de los dioses, pero progresivamente el culto divino comparte su exclusividad con el culto al hombre, a la sociedad organizada dentro de la polis. El *mythos* se convierte en *logos*. *Mousiké* como portadora de la tradición, de la historia de Grecia, se tamiza a través de la educación: se ha convertido en instrumento *paideútico* para obtener un ciudadano *kalós kai agathós*, hermoso, bueno y cultivado de alma y cuerpo.

2.3. DANZA

Desde los primeros momentos de la existencia, el hombre ha hallado en la danza un vehículo de expresión de sus sentimientos individuales y colectivos. El conjunto de movimientos corporales espontáneos o coordinados estéticamente han supuesto una vía de conexión con la divinidad, constituyendo un elemento imprescindible en el ritual, y ha ido evolucionando al mismo ritmo que la sociedad, integrándose en la vida religiosa, en la educación y costumbres hasta adquirir la complicación estilizada que demanda la figura del bailarín profesional.¹

La danza comparte con la música el “elemento agógico”, la velocidad, el ritmo y cadencia a la que se supedita el gesto, además del elemento dinámico, la intensidad que se imprime a este gesto. Pero la danza tiene el poder de conquistar el espacio, la perspectiva aplicada al gesto. La temporalidad del sonido se convierte en tridimensional a través de este gesto sonoro, un gesto en principio primario, espontáneo y necesario que se asimila y aprehende, se estiliza y codifica.

Ya en la Grecia arcaica se percibe esta unión indisoluble entre melodía y danza: el verbo griego “chorein”, del que deriva el vocablo “choros”, lleva implícito el sentido de la danza sustentado por el estrato musical sobre el que se desarrolla. Choreia, o danza, puede provenir, según Platón, de kara, que significa alegría. Así kara unido a terpsis (agradable) designaría a Terpsícore, la musa de la danza.

Pero también melodía, si nos atenemos a su etimología, tiene un significado más sutil del que pretendemos hoy en día. “Melos” no se refiere exclusivamente a lo melodioso, en cuanto a combinación de sonidos de diferente altura, sino que también contiene un sentido de lo frag-

¹ A. Salazar, *La danza y el ballet*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003. Referencia básica en este apartado

mentario, de lo cortado miembro a miembro: el binomio larga-breve se combina con la elevación o *arsis* y la depresión o *tesis*.

Asimismo, reafirmando la indisoluble unión de canto y danza, comprobamos que estrofa recibe su nombre del hecho de que el coro que cantaba los versos daba la vuelta en torno al ara (*strefo* significa girar): su giro se correspondía con el fragmento de versos al que denominamos estrofa. *Orkestra*, por último, tiene su origen en *orkesyis*, que es el arte de danzar.

En sus inicios, la mimesis constituye el elemento primordial de la danza. Si en un principio el gesto es desordenado y posee un aspecto epiléptico que manifiesta una descarga emocional del individuo, con el tiempo, la codificación a partir de la repetición de estos trances dará lugar a una progresiva estilización del gesto que ahora puede ser comunicado al coro. Estos gestos imitan en su origen el momento del trabajo, del sexo, donde el individuo humano adquiere una nueva personalidad que en ocasiones requiere el uso de máscara, y todo ello con el fin de conseguir ese espacio mágico donde lo imitado se convierte en real.

Sin embargo, el concepto de danza en la cultura que nos ocupa, al igual que la idea de *mousiké*, está colmado de mayor contenido. Para los griegos, danza era toda secuencia de movimiento rítmico: *orkhémai*, “danzar”, es derivado de *érkhomai*, ir, añadiéndole una noción de repetición, de articulación en el tiempo, esto es, el ritmo. Así, se puede afirmar que cualquier desfile procesional es danza en la cultura griega, de la misma manera que todo *agón* o enfrentamiento va a ser igualmente danza.¹ *El sustento de la danza, por tanto, lo constituye la noción de ritmo y su finalidad será la mimesis como fusión del individuo en el universo colectivo para, a través de la imitación, hacer renacer cíclicamente una acción anterior de carácter cultural o de carácter social. La danza, en el sentido aristotélico, ejerce una acción, desarrolla una fuerza que influye sobre las divinidades regidoras del devenir de la naturaleza.*

*Este estadio comunitario inicial ha de recurrir a un sistema de ordenación de la colectividad, siendo la procesión o *pompai* y la danza circular las estructuras básicas para regular el gesto común. La divinidad es invocada en principio de forma caótica, mediante gritos y movimientos espasmódicos, pronto codificados y organizados en danzas.*

Un ejemplo de *pompai* o *comos* procesionales -coro en movimiento que realiza una acción cultural- es el *threnos*, o canto fúnebre. En el *threnos* el coro llora, lanza clamores, se golpea en el pecho, sumándose así al dolor. En el *linos* el cortejo está formado por los cosechadores que marchan con sus cestos precedidos por un joven que toca el *phorminx*.

¹ F. R. Adrados, “Orígenes de la Lírica Griega”, Editorial Coloquio, Madrid, 1986

Este carácter colectivo de la danza probablemente tenga su consecuencia en el carácter colectivo de la lírica, de la misma forma que el hecho de que exista un danzante con un papel más importante, representando a un dios por ejemplo, puede ser el embrión del teatro (muchos autores, siguiendo la estela de Aristóteles, han asociado la tragedia al ditirambo y la comedia a los himnos fálicos, pero según Rodríguez Adrados la evolución no es tan simple y unidireccional). No podemos dejar de relacionar los *pompai* con nuestros cortejos procesionales durante la Semana Santa, donde la colectividad pierde su identidad y oculta su rostro a través de la máscara para fundirse en ese universo lineal, regido por un caminar rítmico. Los tambores y cornetas sustituyen a liras y aulos, la mimesis está contenida en los “pasos”: Cortejo y espectáculo unen a la colectividad, la cual impone su voluntad de que se perpetúe el ritmo de la vida dentro del tiempo litúrgico.

Respecto a la danza circular, normalmente el coro se dispone en torno al flautista o citarista, un coreuta que encarna a un dios, o alrededor de un ara o símbolo de la divinidad. Los miembros del coro serán concebidos como acompañantes míticos del centro de la ronda, que se percibe como una presencia divina. Suelen sucederse dos momentos: el de la invocación al dios y el de su aparición.

La danza también es uno de los núcleos más importantes en la celebración de la boda, en la que el novio y la novia son los representantes de ambos sexos que les acompañan, por lo que la danza se convierte en una especie de enfrentamiento previo a la unión sexual, y los gestos se coordinan siguiendo el modelo de los rituales religiosos que celebran las uniones hierogámicas. De la misma manera la danza ocupa, según Platón un lugar destacado dentro del banquete, siendo la culminación del mismo. En este caso parece ser que canto y danza eran dos momentos separados que incluían la intervención de un solista.

Hasta ahora el panorama trazado nos hace ampliar las barreras del concepto de danza, calificando como tal a un cortejo procesional, a un coro circular o agónico, pero siempre con una función religiosa o social que implique a la comunidad. Con la evolución de la sociedad y la complejización de las estructuras políticas y organizativas, se irá estilizando la danza, que perderá su carácter mágico inicial, para demandar danzarines profesionales. Esta necesidad también surge en el ámbito musical con el desarrollo del virtuosismo solístico. En sus inicios la danza es coral y suele estar acompañada de un instrumento, normalmente la lira, el *aulos* o el *phorminx*. Uno de sus coreutas puede tener un papel destacado, ya sea porque dirige la danza desde fuera, porque la inicia con un canto

monódico o simplemente porque representa a un dios o héroe. La pregunta que nos acecha y que apela a nuestra imaginación es la referente a cómo sería el gesto, cómo se concatenaría uno tras otro: en definitiva, ¿seríamos capaces de reproducir con cierta fiabilidad dichas danzas? Del mismo modo que no se puede ser absolutamente objetivo con la reproducción de la música que se ha transmitido oralmente, sin el soporte de la notación, con la danza hemos de esperar al Renacimiento para encontrar tratados que describan paso a paso la coreografía. También en el caso de la danza hay que recurrir a fuentes escritas, pasajes literarios que se refieren a la danza (Platón, Aristóteles, Luciano), fuentes arqueológicas -véase la cerámica griega- y por último fuentes antropológicas y etnográficas.

Julio Gómez Santacruz, en una conferencia titulada “La Danza en el Teatro Grecolatino”, señala una serie de conceptos que han dado lugar a controversias, atribuidos de forma dudosa a Plutarco. Estos conceptos, *phora*, *schema* y *deixis*, serían una esquemática guía de los movimientos básicos en la danza griega. *Phora* aludiría al movimiento, ya sea de partes del cuerpo o de su desplazamiento total. *Schemata* estaría en relación con el conjunto de posturas que culminan los movimientos y *deixis* sería la manifestación de las emociones contenidas en los movimientos y gestos.¹

Las pinturas de la cerámica griega se pueden considerar la representación plástica más fiable en un principio en cuanto a las escenas de danza que representa. Nos podemos hacer una idea respecto a la vestimenta y organología, pero el espacio limitado a la hora de plasmar una escena, las cuestiones bidimensionales y el desconocimiento de la perspectiva e incluso la concepción idealizada del arte griego, nos pueden aproximar pero no esclarecer las ideas acerca de cómo sería la danza en realidad.

Las fuentes etnográficas y antropológicas por una parte rastrean influencias de la danza clásica en la cultura mediterránea -que parece ser, ha dejado su huella en las antiguas danzas ibéricas- y por otro lado afirman la deuda de Grecia con Oriente (danzas orgiásticas en honor a Dioniso, Artemis o Cibeles), y Egipto (danzas eróticas en torno a un símbolo fálico).

De todas las fuentes el mensaje que se puede extraer es que para los griegos la danza era un conjunto de gestos, miméticos o no, sometidos a una secuencia rítmica, denominados en su conjunto el arte de la keironomía.

Hasta el momento hemos destacado el aspecto coral de la danza y el canto, pero también la monodia gozaba de su protagonismo en las celebraciones griegas. Es el caso del corego que exhorta al coro a la danza (*catakeleusmós*), los *proemios* y *epílogos* de los concursos deportivos, como

¹ J. G. Santacruz, *La danza en el teatro grecolatino*, XLVII Festival de Teatro Clásico de Mérida. Ciclo de conferencias.

los *epinicios* de Píndaro destinados a cantar al triunfador de los juegos públicos; la llamada o *epiclesis* a los dioses para que acudan a danzar con el coro, son monodias a las que no acompaña el clamor ritual del coro. Sí existe refrán del coro en el *dithyrambos*, que era cantado por un coro procesional y encabezado por un corego que hace de *exarconte* o solista, cuya función será invocar a Dionisos, acompañado por el coro para que se una en la celebración primaveral. Salazar afirma que en su origen la danza dionisiaca no estaba organizada en grupos, o si lo estaba era en filas que se romperían después para conducir a los coreutas a un estado de epilepsia individual. En estas fiestas dionisiacas cobran especial importancia las mujeres, convertidas en Bacantes sometidas al delirio y ebriedad orgiástica que genera la presencia del dios, donde danzaban y cantaban hasta alcanzar el trance de la voluptuosidad desenfadada.

Los himnos délficos en honor a Apolo gozan de tanta popularidad como los dionisiacos. El papel del coro, formado por las *parthenias* se reducía a la mímica, mientras que el corego dirigía la danza y cantaba el texto denominado *hiporchemata* (canciones para danzar o danzas de canciones).

Posteriormente, en la época de Esquilo, Sófocles y Eurípides la gestualización del coro es clave para el desarrollo de la tragedia. Los gestos que van a comentar el drama consisten en levantar los ojos al cielo, brazos en alto acompañados de batir de palmas, movimientos relacionados con el vuelo de las aves, mesarse las barbas y poner la mano sobre los ojos a modo de visera, simulando el deslumbramiento producido por la divinidad. También el coro podía cantar circunstancialmente, ya fuera de forma monódica o antifonal. De estos tres autores trágicos, Esquilo otorgaba prioridad a la parte dialogada respecto al coro. Con Sófocles, el introductor de la escenografía, se equilibra la parte danzada respecto a la cantada, mientras que Eurípides otorgará un valor realista a la mimesis del coro.

3. EL RITMO COMO TIEMPO ARTICULADO Y ARTICULADOR

Rhythmos, derivado de la raíz *reu-* designa en el mundo griego la repetición de un movimiento de procedencia natural, como puede ser el flujo intermitente de las aguas o el más significativo batir de las olas contra la costa. *Arithmós* a su vez hace referencia al número, de ahí la palabra “aritmética”, en este caso partiendo del uso de la raíz *ar-*, de la que a su vez deriva la palabra articulación. En esta raíz *ar-* parece que están

contenidos dos momentos antitéticos: el desmembramiento en piezas y la construcción en piezas.

La lengua latina traduce la noción de ritmo (*rhythmos*) y la de número (*arithmos*) como número. Esta confusión semántica no deja de tener sentido, como expone claramente Agustín García Calvo en “El ritmo del lenguaje”:

“...y así también el ritmo (como el número) cualifica determinadamente la imposible cantidad continua del tiempo y, dividiéndola en alternancia de momentos diferentes, (...) a su vez iguala entre sí determinados de esos momentos distinguidos, los configura en esquemas determinados de repetición y, en fin, deja también por ende los intervalos entre ellos igualados o configurados y aritméticamente medidos de algún modo; tanto más aritméticamente cuando no se trate sólo de ritmo conversacional y de la, como se dice, prosa de la vida, sino del ritmo métrico de la fiesta.”

De la brillante lección de García Calvo, cuyas traducciones hacen resonar en nuestros oídos la musicalidad que podría tener la lírica y tragedia griegas², deducimos la relación del ritmo con el número en el rol de cuantificador del tiempo a través de la idea de repetición, de iteración de un esquema. El ritmo organiza la dimensión temporal a través de su propia articulación. Pero el ritmo también es el elemento común a los vértices del triángulo que conforma la *mousiké*, y por tanto es el maestro de ceremonias, el encargado de conectar a la danza con la palabra y la música. ¿Qué está haciendo el corega cuando dirige al coro? Como el director de la orquesta empuñando su batuta o el bastón de Lully -puñal que detiene el tiempo- el corega a través de sus movimientos funde al coro bajo la misma pulsación: “el ritmo métrico de la fiesta”

Por tanto, nuestro recurso para aproximarnos al concepto de *rhythmos* no es otro que la métrica, la forma rítmica de la poesía, como consecuencia de la escasez de fuentes en lo relativo a la música y a la coreografía.⁴ La métrica griega se basa en el concepto de cantidad, donde la importancia gravita en la oposición entre sílaba larga y sílaba breve. La sílaba larga, como rasgo distintivo, será susceptible de llevar acento circunflejo, entonación ascendente y descendente, mientras que la sílaba breve nunca podrá recibirlo. El binomio sílaba larga-breve va a generar estructuras más complejas a través de diversas combinaciones, como son los pies métricos. Los pies métricos más importantes en el ámbito musical ya que se retomaron en la polifonía del *Ars Nova*, son el troqueo (L-br), el yambo (br-L), el espondeo (L-L), el tríbraco (br-br-br), el anapesto (br-br-L) y el dáctilo (L-br-br).

¹ A. García Calvo, *Del ritmo del lenguaje*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1975

² Véase A. G. Calvo, *Poesía Antigua (de Homero a Horacio)*, Lucina, 1987

³ <ibid.>

⁴ A. Gómez Guzmán, *Manual de Métrica Griega*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997, guía que vamos a seguir en lo relativo a la métrica.

Sin embargo no es el pie, sino el metro, la unidad básica de medida dentro de la arquitectura rítmica, repetida con regularidad en los versos normalizados. En consecuencia el verso es una unidad compuesta por la repetición de un metro determinado un número concreto de veces. Al conjunto de versos que configura una unidad con entidad propia en cuanto sentido conceptual y rítmico propio se le denomina período. Finalmente, la estrofa es el conjunto de versos en correspondencia métrica con una antístrofa, pudiendo suceder a la pareja de estrofa y antístrofa un épodo.

Intuimos que los diversos ritmos de la música griega van a estar necesariamente supeditados a la métrica poética. No obstante, la ejecución de estos poemas o cantos depende de diversos factores: la funcionalidad del canto, el género literario o cuestiones de índole práctica. Así, el recitado de carácter monorrítmico propio de los hexámetros épicos y de los diálogos en el drama ático, constituye la forma interpretativa más elemental. En el canto coral de los líricos arcaicos y del drama es donde se desarrolla la mayor complejidad rítmica, el acompañamiento instrumental y la danza. Existe una tercera modalidad, el *parakatalogé*, a medio camino entre el canto y el recitativo (lo que podríamos entender hoy en día por “recitativo”).

El ritmo es articulado y desmembrado en pies métricos para reconstruirse en una estructura ordenada. Este orden se convierte en movimiento conferido a la danza, impulsado a través del sonido y representado por la palabra: a modo de lazo invisible, el ritmo articulado es el articulador de los tres vértices. Se cierra así la armonía del triángulo.

Algunos teóricos consideran que la célula madre del ritmo griego se contiene en el *cronos-protos*, un concepto subyacente a la cantidad métrica, enraizado en lo biológico. Stravinsky, en “La Consagración de la Primavera” rompe con la concepción regular del ritmo mediante la adición de pequeñas unidades irregulares. En estas pequeñas unidades está contenido el “origen del tiempo” al cual retornamos a través de la fuerza primitiva del ritmo desposeído. Somos griegos participando de la danza de la muerte: la muerte de una doncella sacrificada al dios de la primavera, y el círculo de nuestra danza se convierte en el ciclo del tiempo. La pulsión de la vida es nuestro ritmo.

CAPÍTULO 3. LA DANZA EN GRECIA: ÉTHOS, RITMO Y MÍMESIS

PEDRO REDONDO REYES. IES FRAY LUIS DE GRANADA. GRANADA

I. ÉTHOS Y MIMESIS

Quizá no se pueda hablar de dos términos más difíciles de traducir y de captar en toda su dimensión que el par griego *mimesis* y *éthos*. La *mimesis* es el concepto que subyace a todo el programa estético de los griegos, y aunque el término ha sido traducido normalmente como “imitación”, también hace referencia a la “expresión” y a la “representación”, sin que esto agote su espectro significativo. Por su parte, *éthos* consiste en la disposición interna del individuo, susceptible, por supuesto, de ser mejorada, pero también de ser deteriorada. En los testimonios griegos antiguos sobre la danza, el modo de enfrentar esta realidad cultural se efectúa a través de su descripción como hecho mimético o como hecho ético, como *mimesis* o como *éthos*.

Efectivamente, la especulación racional griega sobre la danza –la *órchesis*– acompañó al hecho mismo del baile como algo connatural al ser humano, que desde luego, como en otros sitios y momentos de la historia, en Grecia surge alejado de los círculos filosóficos. Se ha dicho muchísimas veces que la danza tiene que ver, en sus inicios en la Hélade, con el culto, el rito y la divinidad, y en esto los griegos no se diferencian de otras culturas antiguas. Luciano, una fuente privilegiada para nuestros intereses, dice: “Omíto decir que no es posible encontrar ningún antiguo

rito de iniciación sin danza”¹. Los ritos de iniciación más famosos son los dioses como Deméter en Eleusis, pero había otros asociados a la regeneración de la naturaleza y de sus frutos, como la vid; en este sentido, Dioniso es un dios al que se accede a través de la danza, en un culto en el que la comunión con el dios era más poderosa y definitiva a través del éxtasis; y recuérdese el poder de la música en el caso de Orfeo (cuya danza extática bailada por sus iniciados incluía despedazamiento de animales), una música que no sólo arrastraba entes inanimados, como por obra de un encantamiento, sino que le sirvió incluso para rescatar de la muerte a Eurídice. De la danza dionisiaca², que nos podemos imaginar como lo más alejado de un ballet clásico tal y como lo vemos nosotros, dice Luciano³: “sirviéndose de este arte, Dioniso sometió a los tirrenos, a los indos y a los lidios, y cautivó con su danza a pueblos tan belicosos con la ayuda de sus cofrades”. Hoy día es difícil hallar algo semejante en la sociedad occidental, pero en Grecia había danzas guerreras –en ellas sin duda el elemento cultural no estaba ausente– como la llamada “pírrica”, una danza que imitaba los gestos de los soldados en la batalla y procedente al parecer de Esparta; y el mismo Luciano comienza su tratado refutando que resulte algo femenino el hecho de que un guerrero baile⁴: la *órchesis* entraba en el programa de educación griega, la *paidéia*, sobre todo en Tebas, donde sus jefes militares más destacados eran grandes danzarines. Ya Varrón, en época romana, pudo escribir que nadie se imaginaría a un centurión romano bailando; el contraste con la Grecia clásica está claro, pues según Sócrates⁵, “aquellos que mejor honran a los dioses con los coros [*i.e.*, bailando] son los más valerosos en la guerra”. Esto no tiene nada de particular si se tiene en cuenta que hubo una tradición que consideraba la danza como fuente de juventud⁶. De modo que junto a una realidad del baile como camino hacia la unión con un dios o de celebración del poder de la naturaleza, los griegos la entendían también como expresión pura de la belleza del cuerpo, como parte de la educación del ciudadano.

Esta educación griega tenía como uno de sus elementos centrales lo que se llamaba *mousiké*, la música. *Mousiké* es el adjetivo derivado

¹ Luc. Salt. 15; cf. L. B. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, Londres 1964, p.11.

² J.P. Vernant, *El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad*, en J.P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Madrid 1989, vol.II, p.82.

³ Salt. 22.

⁴ A. Bélis, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, París 1999, p.209; J. W. Fitton, “Greek Dance”, CQ 23 (1973), pp.254-274, esp. p.259.

⁵ Socr. fr.2 Gentili-Prato = Ath. 628f. G. M. Rispoli, *La danza e lo spettacolo. Ethos e pathos del movimento*, en A. Garzya (ed.), *Idee e forme nel teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo*. Napoli 14-16 ottobre 1999, Nápoles 2000, pp.395-429, esp.p.408.

⁶ L. Séchan, *La danse grecque antique*, París 1930, p.41; cf. Anacr. 37.

de “Musa”; entre las Musas, divinidades patronas de las artes e hijas de la Memoria, es Terpsícore la que se ocupa de la danza. Esta *mousiké* es la unión indisoluble entre la propia música instrumental —el *mélós*—; la poesía, que constituía el contenido verbal de la *mousiké* —una poesía que podía ejecutarse en el teatro, en una festividad religiosa, en un certamen poético, por ejemplo—, y la danza que acompañaba a la música y la letra. De estos tres elementos, sólo nos ha quedado el texto poético.

Por desgracia, de la música como tal sólo quedan fragmentos copiados en su mayoría en papiro, y su reinterpretación en nuestro sistema moderno no pasa de ser un mero deseo. De la danza, por el contrario, nos resta lo que los propios griegos decían de ella, y su representación plástica, sobre todo en las figuras de la cerámica. No obstante, hay acuerdo en que las figuras en vasos están alejadas del realismo que nosotros desearíamos; es lo que se ha venido a llamar “manierismo”, por mucho que algunos bailarines de los inicios del siglo XX, como Isadora Duncan o Diaghilev¹ intentasen una reconstrucción real, siquiera de *esprit*. No obstante, antes de considerar cómo afectan la *mimesis* y el *éthos* a la danza griega sería conveniente apuntar algunas características de ésta, para diferenciarla de la danza contemporánea. Exceptuando los bailes individuales o de tipo dionisiaco, lo normal es que en la Grecia antigua los danzarines se organizaran en un “coro”, un *chorós* (Platón relacionaba esta palabra con el griego *chará*, que significa “alegría”), y que éste danzase y cantase, a la vez o en semicoros. Efectivamente, en la Grecia antigua el mayor desarrollo lo retuvo la danza coral, y los coros más antiguos son sólo de hombres o de mujeres. Normalmente podían mezclarse, por ejemplo cogiéndose de las manos; pero en general la danza tendió a mantener la independencia del bailarín precisamente para potenciar su carácter imitativo y su expresividad². Otra característica que merece ser señalada es que, quizás a diferencia de la actual, la danza griega, aun siendo entendida como ejercicio corporal integral, estaba menos subordinada al movimiento de piernas: al contrario, es en las manos, un arte que se llamó *quironomía*, donde reside más el poder comunicador del danzarín (de hecho a esto le llamaron “hablar con las manos”, “bailar con las manos”); en este aspecto recuerda mucho algunos tipos de danza del extremo Oriente, que también hacen uso de la gestualidad manual para la expresión. En general, la danza griega se diferencia de la actual por ser menos estilizada

¹ F. G. Naerebout, *La danza greca antica*. Cinque secoli d'indagine. A cura di Giorgio Di Lecce, Lecce 2001, pp.78-80.

² Séchan, *op.cit.*, pp.63-64; M. Emmanuel, *Essai sur l'Orchestique Grecque*. Étude de ses mouvements, París 1895, pp.328-329.

y también menos convencional, dejando más lugar a la iniciativa, pero a la vez siendo menos técnica. La *mimesis*, la capacidad imitativa, y la expresión del carácter, por supuesto, también se dan en el ballet moderno, donde hay una relación especular entre la música y los gestos del bailarín, aunque esto ha ido derivando hacia una mayor abstracción. La diferencia de nuestro caso con la Grecia antigua es que el baile contemporáneo o muchos tipos de danza actuales no son en absoluto imitativos, ni etológicos, y ni siquiera han surgido con esta característica. Al contrario, la danza griega, desde la más ritualizada hasta la más personal pasando por la del espectáculo dramático, participaba en una u otra medida de la expresión etológica y de la mimética.

2. EL RITMO

Pues bien, una de las vías para entender cómo se transmite el carácter en una *performance*, quizá la primera, es el ritmo. En sentido lato, el ritmo es lo que en el texto poético nos aparece bajo la apariencia de la “métrica”; no obstante, el ritmo, en realidad, va más allá. El ritmo del poema da la clave del ritmo de la música y de la danza, pues las tres cosas son un todo: Plutarco¹, por ejemplo, afirmaba que la danza era una “poesía silenciosa”. Esta imbricación entre danza, poesía y música, que cualquiera podía ver en cualquier momento, pasa a ser objeto de consideración filosófica. Así, un discípulo del gran Aristóteles, Aristóxeno de Tarento², en el siglo IV a.C., dirá que lo que está “sometido a ritmo”, es la *léxis* (la palabra), el *mélós* (la música instrumental) y lo que viene en llamar la *kínēsis somatiké*, es decir, el “movimiento corporal”. Que la danza sigue el ritmo verbal y musical se concluye del hecho de que cuando no lo hizo así, cuando a partir del siglo IV a.C. en adelante empieza a notarse el divorcio entre los tres elementos, hay una reacción tremenda por parte de Platón³ y de otros filósofos y poetas, y que sea un tópico considerar la música antigua como éticamente más recomendable que la contemporánea.

Siendo, entonces, el ritmo algo central, los griegos entendieron que era una categoría de valor metafísico y casi cósmico. El ritmo impera en la vida, como nos dice Arquíloco⁴:

Conoce cómo el hombre está sujeto a la alternancia.

¹ Plut. Quaest. Conv. IX 15 = Mor. 748A.

² Rhyth. 9.

³ Plat. R. 530c.

⁴ Archil. fr. 211 Adrados = 67a Diehl.

Para San Agustín¹ el ritmo es *numerus*, y el *numerus* está presente en la danza; por consiguiente, el movimiento de los planetas, de los cuerpos celestes, gobernado por el número, también es una danza, una *órchesis* (de modo que los cuerpos celestes no sólo producen una armonía sonora como decían los pitagóricos, sino que también bailan). Regresando a este mundo, el ritmo es algo visible, pues se expresa mediante el acompañamiento de pies, de manos, de percusión, de instrumentos²; pero también “palpablemente”, en sentido literal: según el teórico griego del siglo IV d.C. Aristides Quintiliano³, el ritmo se percibe por uno de los sentidos, el tacto, al notarnos el pulso de nuestras venas, que es algo regular. Pero también, y sobre todo, se percibe mediante los dos sentidos privilegiados por los griegos, la vista y el oído: mediante el oído percibimos el ritmo en la melodía, y mediante la vista lo percibimos en la danza (lo que es prueba de que el mismo ritmo gobernaba la danza, la poesía y la música). Ahora bien, frente al ritmo de las venas, el que entra por la vista y el oído es el ritmo musical, según Aristides. El ritmo musical penetra por los dos canales que llegan directamente al alma, a la *psyché*. Es primeramente corporal, es algo connatural a nosotros: según Platón, en el diálogo *Filebo*⁴, el *páthos*, la afección, produce el *éthos* en el alma, o lo que es lo mismo, las variaciones de ritmo producen variaciones de carácter considerado éste como disposición ética. Así es como se entiende, entonces, la musicoterapia tan extendida en la Antigüedad: no sólo la música es música instrumental, sino que también la danza intervenía en la curación de un enfermo, pues el ritmo producía una afección que llegaba por los canales de vista y oído directamente al alma; y el alma era una armonía⁵, capaz de ser modificada en su “ajuste” mediante la manipulación de sus componentes. En conclusión, si el ritmo produce una afección o *páthos* en el alma y modifica el carácter, es posible establecer una taxonomía de caracteres (de *éthe*) de cada ritmo en particular, y estos caracteres alcanzan no sólo a la melodía sino también a la poesía y a la danza. A la poesía la alcanzan porque el ritmo informa profundamente al metro y no es posible expresar, por ejemplo, la épica con un metro de carácter popular o burlón, sino con el metro llamado “heroico”, el hexámetro dactílico, que

¹ Mus.VI; cf. Plat. Phlb. 17c-d; Th. J. Mathiesen, *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, University of Nebraska Press 1999, p.621; Fitton, art.cit., p.270.

² Fitton, art.cit., pp.272-273.

³ Aristid. Quint. 31 W.I.

⁴ Fitton, art.cit., p.270.

⁵ Oríbasio el médico recomendaba la danza como remedio contra el dolor de cabeza: cf. Séchan, op.cit., p.37; Porph. VP 32.

tiene un carácter grave; igualmente, para la poesía de contenido satírico, se empleará el ritmo yámbico, más cercano a la lengua hablada griega.

3. DAMÓN Y EL CARÁCTER DE LOS RITMOS

De que cada ritmo tiene un carácter propio, un *éthos* particular, habla Damón, que fue maestro de música de Platón; afirma Damón que los ritmos son *biou mimémata*, “imitaciones de la vida”¹. Para él, el canto y la danza se producen al existir un movimiento en el alma: los cantos y danzas que son bellos hacen que las almas sean bellas, y viceversa²; hay, en efecto, metros “que sirven para expresar vileza, desmesura, demencia y otros defectos semejantes”, mientras que existen otros para las cualidades opuestas³. Por eso puede afirmar Platón que la “eurritmia” —referida también a la danza— es la consecuencia de la “simplicidad de carácter”, de las virtudes morales de alguien⁴. Empezamos a ver en Damón la doble dirección que supone el concepto de *éthos*: el ritmo es “imitación” de una condición moral, pero también influye en el espectador u oyente; por ello, dirá Aristides Quintiliano⁵ que “por medio de los sonidos (...) no sólo modelan un *éthos* inexistente (...) sino que también sacan a la luz el que tienen dentro”. Hemos de añadir que el movimiento del alma del que habla Damón se produce tanto por el ritmo como por los sonidos, pues el sonido, para los griegos, era una suerte de movimiento físico; y así hay escalas musicales apropiadas para imitar y transmitir acción, grandilocuencia, entusiasmo, etc⁶.

Más adelante, los teóricos griegos, atendiendo a la reunión de las particularidades de la melodía, el ritmo y la danza empleados, hicieron una clasificación de los caracteres musicales que el compositor podía adecuar al género de *performance* de que se tratase: el llamado *diastáltico*, que es un carácter con el que “se da a entender la grandeza, una elevación varonil del alma, acciones heroicas y emociones propias a esto”; otro es el llamado *sistáltico*, “a través del cual se conduce al alma a su disposición más baja y cobarde. Tal estado se adapta a las emociones del amor, a los trenos, lamentos y semejantes”. Y hay otro intermedio entre éstos, el *hesicástico*, “al que siguen la tranquilidad del alma y una situación libre y en paz”⁷.

¹ Plat. R. 400a.

² Dam 37B6 Diehls-Kranz.

³ Plat. R. 400b.

⁴ R. 400b; cf. Ps. Arist. Pro. XIX 27.

⁵ Aristid. Quint. 80.26-29.

⁶ Cf. Arist. Pol. 1340a; Pro. XIX 48.

⁷ Cleonid. Harm. 206.3-18, cf. Arist. Quint. 30.12-17; Rispoli, art.cit., pp. 426-427.

Esto probablemente se conseguía mediante la reunión de características comunes a danza, música y ritmo verbal; y sin duda que el ritmo verbal definía el *éthos* de la danza, lo que la danza transmitía a los espectadores: dice Platón¹, como antes su maestro Damón, que hay ritmos que sirven para expresar los males de nuestra alma (cobardía, locura...) pero también otros justamente para lo contrario. Lo mismo Aristóteles², quien afirma que hay ritmos de carácter reposado, movido, grosero, noble; y que por ello “la música puede procurar cierta cualidad de ánimo”. Sin duda que hoy estaríamos de acuerdo con Hermógenes³, que afirmaba que el ritmo puede mover nuestra alma mejor que cualquier discurso⁴.

Pero no creamos que todos los griegos pensaban igual. Muchos no creyeron nunca que tal o cual ritmo, expresado en el movimiento corporal de la danza, pudiera cambiar los caracteres de las personas, o mejorarlos. Cuando se extendía entre los pensadores más influyentes la idea de que uno podía mejorar oyendo una música y contemplando un baile —lo que sostenía, *mutatis mutandis*, Aristóteles para el género de la tragedia—, encontramos un testimonio anónimo en un papiro⁵ que nos dice que nada de esto es así, porque se puede ver, por ejemplo, que los guerreros griegos que se reúnen en las Termópilas cantan en un género musical que según la teoría es más afeminado que el que los actores utilizan cuando cantan en las tragedias, que se supone hace al individuo más valiente: pero éstos no son más valientes ni menos afeminados que tales guerreros.

4. ÉTHOS Y DANZA

Podemos ver, entonces, el cuidado que ponía el compositor en su trabajo. No sólo componía los versos, componía también la música y probablemente daba instrucciones al “maestro de coro” o *chorodidáskalos* para que el carácter de los pasos de los danzarines fuese apropiado tanto al ritmo como al contenido de la composición. El *éthos* rítmico llega al oyente, que también es espectador, no sólo a través de la métrica del poema o del modo musical, sino por medio de los danzarines. Esto nos parece evidente a nosotros, que podríamos pensar que es natural el ajuste entre el carácter de la danza y la música que la inspira. Sin embargo, el

¹ Plat. R. 400b.

² Arist. Pol. 1340 b8.

³ Id. I, 1, 238.

⁴ H. Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig 1899, p.121.

⁵ PHibeh 13.

problema para los griegos es más profundo. Reside en que existe una dualidad a la que nos vamos a referir de inmediato: el carácter o *éthos* de la danza está conectado con el ritmo del texto y con las notas de la música; pero el danzarín revela el suyo propio al bailar. Esto está claro desde que Luciano¹ nos dice:

Las otras actividades corresponden a una de las dos partes del ser humano, unas al alma y otras al cuerpo, mientras que en la danza ambas están combinadas. En efecto, la representación es una exhibición del intelecto y una expresión de actividad corporal.

Por eso el cuidado del cuerpo del danzarín redundará en beneficio de la calidad de su danza, y viceversa. Y esto no es especulación, como se ve si recordamos lo que le aconteció a Clístenes, tirano de la ciudad de Sición, quien ofreció la mano de su hija Agarista al mejor de todos los griegos. De Atenas llegó un tal Hipoclides, “que gozaba de sus preferencias”. La anécdota la refiere Heródoto²:

La sobremesa se iba prolongando, cuando Hipoclides, cuyo ingenio eclipsaba sensiblemente al de los demás, le pidió al flautista que hiciera el favor de interpretar una pieza de danza; y el momento en que el flautista cumplió sus deseos, se puso a bailar. Por lo visto, Hipoclides disfrutaba en su fuero interno con el baile, pero Clístenes, ante el espectáculo, empezó a recelar de todo aquello. Acto seguido, y tras una breve pausa, Hipoclides pidió que alguien trajera una mesa; y cuando la mesa llegó a la sala, primero bailó sobre el mueble unas cabriolas laconias, luego otras de origen ático, y en tercer lugar, con la cabeza apoyada encima de la mesa, ejecutó con las piernas unas pantomimas. Durante la interpretación de los dos primeros bailes, Clístenes desechó ya la idea de que Hipoclides llegara a convertirse en yerno suyo debido a la indecente exhibición de baile, pero se contuvo, pues no quería tener un altercado con él. Mas, cuando vio que ejecutaba unas pantomimas con las piernas, no pudo contenerse por más tiempo y exclamó: ‘Hijo de Tisandro, a fe que con tus bailes has dado al traste con la boda’. Sin embargo Hipoclides le respondió como sigue: ‘A Hipoclides le tiene sin cuidado’.

La situación ha de ser interpretada en el marco tanto de la adecuación de un invitado al momento, a lo conveniente –pues se trata de un noble– como de la carencia evidente de armonía entre el carácter de la melodía –el griego dice que el flautista toca una *emméleia*, que es lo propio del género de la tragedia– y el carácter de la danza de Hipoclides, más

¹ Luc. Salt.69. La traducción de éste y otros pasajes de Luciano es de J. Zaragoza, Madrid 1990.

² Hdt.VI 129. La traducción es de C. Schrader, Madrid 1981.

propia seguramente de una ménade. Hipocrides demostró que su alma no se compadecía con el carácter solemne y grave que las fuentes nos dicen que tenía ese tipo de música; lo que para un noble griego es más grave quizá que haber rebasado meramente lo conveniente.

5. EL ESTADO Y LA DANZA SEGÚN PLATÓN

La consecuencia evidente de considerar que el ritmo, la danza y la música mueven nuestra alma o nos inducen determinado carácter es que son susceptibles de un tratamiento político; ésta es la gran aportación al tratamiento de la cuestión por parte de Platón. Platón, siguiendo a Damón, introduce la educación musical y la danza en el programa de medidas políticas encaminadas a la definición del Estado ideal que desarrolló en sus diálogos. Para él hay que poner mucho cuidado en la música y la danza que practican los jóvenes, pues una degeneración de estas artes llevaría a la degeneración moral y la corrupción de la virtud. Según el filósofo, la mejor danza y la mejor música es la heredada de los antiguos, y por eso dice¹ que “el legislador no debe cambiar nada relacionado con la danza ni el canto”. La danza como tal es fundamental: a través de ella se aprenderá tanto ritmo como armonía, pues según Platón² con la música se llega al alma para la educación de la virtud y con el movimiento corporal educado y bello se alcanza la virtud del cuerpo. Por eso, si lo que queremos es despertar la virtud en las almas, el primero que debe mostrarla es el propio músico, que debe ser un experto conocedor en su materia (a diferencia del músico actual, aquél no es un mero intérprete): dice Platón³ que el aedo, el poeta, debe ser experto mediante su educación en la danza, la música y la materia del canto, para poder ser conductor de los caracteres y los jóvenes amen la virtud. Y la virtud no se ama, desde luego, bailando una danza completamente ebrio o al modo de un Hipocrides: Platón⁴ estipula que el baile será de tres clases según las edades de los ciudadanos: los niños se agruparán en coros que sigan los dictados de las Musas; hasta los treinta años el baile seguirá a Apolo; y sólo a partir de ahí y hasta los sesenta el baile puede ser dionisiaco, con todo lo que supone de éxtasis, de salida de uno mismo y de licencia. Esta distribución de la ciudadanía debe entenderse como la búsqueda deliberada de un sistema de danza en primer lugar no individual o personal,

¹ Plat. Lg. 816 c; cf. R. 530c.

² Lg. 672e ss.

³ Lg. 670d-e.

⁴ Lg. 664c ss.

sino comunitario o colectivo como cohesión ciudadana; en segundo lugar, que claramente persigue el orden que emana de Apolo y las Musas, que, recordémoslo, son hijas de de la Memoria. Las danzas orgiásticas no son “políticas” (en el sentido griego de la palabra), y por eso pueden ser practicadas por ciudadanos cuyos cuerpos no transmiten la belleza de antaño. Según Platón, las danzas orgiásticas no forman caracteres porque resultan de la previa debilidad y deterioro del alma¹. Todo en pos de la virtud; porque la belleza es virtud.

La clave en la doctrina platónica es, de nuevo, el concepto de *mimesis*, de imitación. Ya hemos dicho que es una idea central para entender el pensamiento estético griego; la idea es tan potente que incluso dio nombre a algún tipo de *performance* como el “mimo” o la “pantomima”, que son imitaciones de un actor mudo, imitaciones de situaciones plenamente reconocibles por el espectador. Según Luciano² la *mimesis* de la danza es un “espejo”³, porque el espectador alabará al bailarín cuando “cada uno de los asistentes reconozca su propia situación, o más bien se vea a sí mismo en el bailarín”: de este modo, la imitación más la expresión provocan la identificación del espectador con el danzarín. Desde luego, después de aceptar que el ritmo y las armonías melódicas son imitación de la vida, es más inteligible el concepto de imitación en la danza, porque podemos extenderlo hasta la noción de “representación”. El término *mimesis* surgió cuando en los rituales y cultos de iniciación el sacerdote danzaba y cantaba⁴: la imitación sería entonces imitación de una realidad interna del individuo, no de algo externo. Desde la época de Sócrates y Platón, se convierte en imitación de lo que vemos; y Aristóteles es la última vuelta de tuerca, porque la “imitación artística puede presentar las cosas más o menos bellas de lo que son; también pueden presentarlas como podrían o deberían ser”⁵ (de este modo aparece la figura del autor o creador con la posibilidad de mejorar la realidad mediante la creación de mundo). Por eso dice Aristóteles⁶ que la danza imita el carácter, la emoción y la acción.

¹ Lg. 815c-d; cf. E. Moutsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, París 1959, p.143.

² Salt. 81.

³ Una idea utilizada antes por Platón, R. 596d.

⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Madrid 1996, p.301.

⁵ Tatarkiewicz, op.cit., p.303.

⁶ Po. 1447a28.

6. LAS TRES PARTES DE LA DANZA. LAS “FIGURAS”

Como hemos visto, Platón se adelantó al comprender que la imitación ha de ser de cosas bellas y útiles para la virtud. Y tan poderoso es el genio especulativo de los griegos, que diseccionaron la danza para buscar dónde estaba el meollo de la imitación. Según Plutarco¹, las partes de la danza son tres: el movimiento, el gesto y la figura. Para los griegos, el movimiento es de pies, de manos, de todo el cuerpo. El gesto, que vendría a traducir la palabra griega *deixis*, ya no es tan fácil de comprender, pues según Plutarco, “muestra en sentido estricto las cosas en sí: la tierra, el cielo, a sí mismos, a los que están cerca”. Y añade que se parece a los nombres propios en la poesía. Este gesto está claro que no es sin más un movimiento de las manos, o un señalamiento cualquiera. Vendría a ser más bien un “retrato” en la danza, de una persona, de una cosa, en el que los gestos de las manos jugarían un papel importante². Es evidente que en este retrato ya hay algo de imitación, y parece que es aquí de donde se desarrolla la pantomima posterior, o bien que es este género el que hace un mayor uso de este elemento. Y por último, más importante en este sentido es la figura, la forma. Aquí es donde realmente reside la imitación, y lo dice el mismo Aristóteles³: “el arte de la danza imita mediante el ritmo, pero sin la música, pues el bailarín imita caracteres, pasiones y acciones mediante *el ritmo que surge de las figuras que compone en su danza*”. Plutarco⁴ dice de las figuras que son “las figuras y disposiciones a las que, finalmente, llevan los movimientos cuando, habiendo formado con su cuerpo la figura de Apolo, Pan o alguna Bacante, se quedan en estas formas como en una pintura”. Pero Platón⁵ dice más: es lo esencial en la danza, y la imitación lo es de lo que se expresa en el verso: “por eso, la imitación que se hace con las posturas de lo que dice produjo el arte de la danza en su totalidad”. Esto es fundamental, pues parece que a los griegos no les gustaba mucho la danza desprovista de palabra que le diese su clave, la capacidad de descodificarla: afirma Platón⁶ que “es muy difícil saber lo que pretenden el ritmo y la armonía hechos sin letra y a cuál de las imitaciones dignas de mención se asemejan”; esta aseveración revela lo íntimamente conectada que estaba la danza con el texto poético que le

¹ Quaest. Conv. IX 15; Rispoli, art.cit., p.402 n.41. Según Plutarco, en el llamado hiporquema se da la mejor imitación a través de formas y palabras (748 A-B); cf. Ath.15d.

² Lawler, op.cit., p.27.

³ Po. 1447a26; es un eco de Plat. Lg. 655d.

⁴ Quaest. Conv. IX 15, 747C.

⁵ Lg. 816a.

⁶ Lg. 669e.

da su sentido). Hay muchísimos tipos de figuras (tantas como olas del mar, según un poeta¹), e incluso hemos llegado a saber los nombres de algunas de ellas²: por ejemplo, el “lirio”, el “racimo”, “el que es pillado robando carne”, “el cestillo”, “la espada”, “la mano hueca”, las “tenacillas” o “han pasado los cuatro”. ¿Qué significan estos nombres? Algunos evidentemente denominan lo que hoy llamamos “poses”, pero no todos; parece más bien que designan unos patrones distintivos, que eran bien brevemente visibles en la danza —quizá un momento, en un gesto del danzarín—, bien muy visibles, pero en todo caso daban nombre a todo el baile. Había maestros consumados en este arte: Telestes, el *chorodidáskalos* de Esquilo, era “célebre por haber ideado en los *Siete contra Tebas* una quironomía tan expresiva que se creía ver los hechos recontados”³. Se suele diferenciar entre “figuras de sentimientos” (*i. e.*, que imitan sentimientos) y “figuras de acción”⁴. Las primeras se hacen sobre todo con las manos (dirigidas hacia el cielo, o hacia el suelo, o hacia el espectador), mientras que las figuras de acción (recordemos a Aristóteles: “imitación de acciones”) son más variadas, haciendo uso de las manos, o portando un arma, o imitando animales (el llamado *morphasmós*).

Estas figuras habrían desarrollado, sobre todo en las danzas más elaboradas como las del drama, un significado fijo capaz de ser entendido por el espectador; el *chorodidáskalos* “elegía” las figuras adecuadas al texto poético y a la música, siendo éste un proceso parecido al del orador griego que selecciona las figuras y tópicos retóricos de un repertorio con el objetivo de influir en el ánimo del auditorio: es la llamada *inventio*, el “encontrar” los motivos retóricos o literarios. Por ello, en los testimonios antiguos sobre la danza o en los propios textos poéticos leemos los términos “imitación” y “hallar” como la labor propia del creador⁵.

7. LAS DANZAS POPULARES

Parece, pues, que la danza en Grecia era como mínimo mimética en el sentido de que, ya fuese en su totalidad o ya fuese por algún gesto, existía un “referente”, un elemento de la realidad discernible y reconocible al que la danza se refería e intentaba poner delante de los ojos del espectador. No sólo la danza del coro en la tragedia usaba formas imita-

¹ Frínico ap. Plut. Quaest. Conv.VIII 9, 732F.

² Poll. IV 105; Ath. 629 f-630a. Cf. Lawler, op.cit., p.25.

³ Ath. 21e-f, 22a.

⁴ Séchan, op.cit., pp.74 ss.

⁵ Cf. Gorg. fr. 82B11 Diehls-Kranz.

tivas¹, apoyando las palabras de los actores, sino que en las danzas más sencillas, alejadas de la espectacularidad de las ejecuciones públicas en los teatros, existe este mínimo elemento imitativo. Por ejemplo, sucede de modo evidente en la danza llamada “el collar”, que consistía en dos semicoros danzantes de jóvenes que se entrelazan formando una especie de cuentas de collar; en el *ánthema*, en el que los jóvenes también se interpe- lan haciendo referencia a los nombres de las flores, o en los bailes de los vendimiadores que describe Homero, donde parece que los bailarores imitaban la pisada de la uva². Un caso claro parece ser la llamada “danza del lagar” (*epilénios órchesis*), donde dos hombres danzan entrelazando simé- tricamente piernas y brazos, girando en torno a una corona, como si de una presa se tratase³; también la famosa *géranos* o “danza de la grulla”, donde dos semicoros mixtos imitan, entrelazándose, la entrada o salida del laberinto de Creta⁴. Y lo que está claro es que las danzas griegas que tenían nombres de animales (como “el león”, “el zorro” y otras) podrían considerarse imitativas, si atendemos a unos versos atribuidos a Píndaro⁵, donde podría verse una suerte de *mímesis* mágico-ritual, quizá la *mímesis* más primitiva:

*Imita al caballo pelago y al perro de Amicleas,
girando con pie agitado y siguiendo los giros de la melodía...*

Aquí el verbo “imita” es sinónimo de “baila” y contiene la idea de la re-creación de mundo mediante la danza, en este caso de un animal. De hecho existe una figura típicamente animal, el *poíphygma*⁶, que incluía un silbido seguido de un susto repentino del espectador.

Esta *mímesis* en danzas populares es la base de las ideas de Platón a que nos hemos referido. Platón está derivando un uso filosófico y estético de la *mímesis*, y por eso puede declarar⁷ que la danza es una “imitación con las posturas de lo que se dice” (de lo que se dice en el texto poético o acompañado de música). Algo de eso debió de pensar el tirano de Sicilia cuando vio a Hipoclídes haciendo las pantomimas con las piernas: si no imita a nada del exterior, está imitando su interior, el contenido de

¹ Mathiesen, op.cit., p.101.

² Il. XVIII 567.

³ Emmanuel, op.cit., p.234; G. Lambin, *La chanson grecque dans l'Antiquité*, París 1992, p.192.

⁴ En su descripción, Plutarco (Thes. 21.1, 2) se refiere a una imitación al hablar de esta danza (mí mema ton en toi labyríntoi peiódon kai diexiódon), pero últimamente se ha puesto en duda que hubiera algún tipo de imitación, ya de animal (grulla), ya de evolución en un laberinto: cf. Lambin, op.cit., p.194.

⁵ Pi. fr.107 a Snell.

⁶ Lawler, op.cit., p.72.

⁷ Lg. 816a.

su alma. Y ciertamente fuera de los escritos filosóficos también encontramos que los griegos eran conscientes de que había una imitación: el escritor Ateneo, en una charla de sobremesa, dirá que la danza es “una imitación de las acciones referidas por la palabra”, más o menos como Platón. Es importantísimo, entonces, que la danza imite lo mismo que aquello a lo que las palabras se refieren: el mismo Ateneo dice que si el poeta, en su función de maestro de coro, dispone las figuras de la danza de una manera no acompañada y su letra no se acomoda al baile, se desacredita totalmente. Recordemos una vez más a Hipocrides: bailó una danza obscena con música propia de la tragedia.

La otra cara de esta imitación es que el espectador debe reconocer aquello que el danzarín está imitando: para ello tiene que buscar la claridad según Luciano¹, que nos cuenta un oráculo de Delfos: “el espectador de danza debe comprender a un mudo y oír a un bailarín que no habla”. Nos cuenta Luciano que el filósofo Demetrio el Cínico, en época del emperador Nerón, denostaba la danza como un movimiento irracional y absurdo. En ese momento, el bailarín le pidió que lo observase danzar sin música; cuenta Luciano que

bailó por su cuenta los amores adulterinos de Afrodita y Ares, la denuncia del Sol, Hefesto tendiendo su trampa y cogiendo en sus redes a ambos, Afrodita y Ares, el retrato de cada uno de los dioses presentes, Afrodita avergonzada, Ares asustado pidiendo perdón.

A todo esto, el filósofo, según Luciano, “lanzó un grito” y dijo: “Amigo, estoy oyendo la historia que estás representando, no sólo la veo; me parece que estás hablando con las mismas manos”. Un ejemplo significativo de esto es lo que dice Luciano de Proteo², el ser mitológico capaz de transformarse en cualquier cosa:

no significa otra cosa sino que fue un danzarín con capacidad de imitación, que podía adoptar todas las formas y cambios, hasta el punto de imitar la humedad del agua, la violencia del fuego en la vehemencia de su movimiento, la fiereza del león (...). Es precisamente ésa la característica de los actuales bailarines.

8. MÍMESIS Y VIRTUD

Lo que nos interesa de todo esto es que en estas danzas no existe atisbo alguno de la imitación de la virtud –desde luego en la que observó Demetrio el Cínico menos que en ninguna–, que era lo que deseaba

¹ Salt. 62 = Hdt. I 47.

² Salt. 19.

Platón. Y no sólo en las danzas de corte más narrativo, sino en las que se imitaba, en esas figuras, un lirio, un racimo o a alguien robando carne, como hemos visto. La virtud sólo se va a alcanzar si la danza imita acciones bellas o caracteres virtuosos, como indicaba Aristóteles, y no en la imitación de un virtuoso danzarín; por esto, Platón inaugura un programa estético referido a la danza en el que la belleza —y por ende la virtud— se consigue mediante la imitación de “cuerpos bellos en aspecto serio”¹, que por ejemplo muestran un alma valiente en la guerra; de ahí, entonces, la danza llamada pírrica a la que ya nos hemos referido, en la que se imita el tiro con arco, la jabalina o golpes en los escudos; o, por otro lado, la imitación del alma prudente en “placeres mesurados”, lo que se llama danza “pacífica”. Todo lo contrario es la imitación de “cuerpos feos en aspecto chabacano”. Por supuesto, todo esto acompañado de una música con armonías y ritmos apropiados, elegidos previamente en función de su carácter. Para Platón, las posturas bellas en la danza son todas aquellas que “se atienen a la virtud del alma o del cuerpo, sean de ella misma o de una imagen”²; recordemos que en otros escritos Platón había expulsado a los poetas de su Estado ideal, porque en sus creaciones tienden a imitar los impulsos más bajos del alma, de la parte del alma más irracional, mientras que es extremadamente difícil que un poeta tenga éxito si quiere seguir la parte más noble y racional del alma.

Ésta es, efectivamente, la clave: como para Platón, “los jóvenes del Estado deben ejercitar habitualmente bellas posturas y bellas melodías para formar sus hábitos”, resulta que hay un camino de ida y vuelta en la imitación y sus consecuencias. Por un lado, si imitamos al bailar una situación virtuosa o bella, o lo hacemos de una manera hermosa, estaremos mejorando nuestra alma³. Esto, claro está, supone una comunión íntima del alma con todo lo demás, una especie de catarsis mediante el movimiento del propio cuerpo: recordemos que había, por ejemplo, danzas curativas: una danza curativa actúa sobre el alma, que es quien recibe los impulsos rítmicos y sonoros, y por ende sobre el cuerpo. Mediante la danza que es hermosa y no grotesca formamos nuestros hábitos, y seremos mejores ciudadanos, según Platón. ¿Cuál es el camino de vuelta? Al hacerlo así, al bailar de esta forma, influimos sobre los demás, sobre quienes observan la danza, haciendo que ellos también mejoren a su vez. Ello sucede porque en Grecia la danza tenía dos caras, que fueron po-

¹ Lg. 814e ss.

² Lg. 655b.

³ “Que los jóvenes no sólo dancen bien, sino incluso el bien”: M. Zielinski, *La Religion de la Grèce antique*, París 1926, pp.67-68, citado por Séchan, op.cit., p.45.

tenciadas por Platón: la primera, la educativa, como educación del alma; la segunda, la curativa, la curación del cuerpo. Tanto educación como curación se hacen a través del movimiento del alma. Platón lo compara al movimiento que la madre imprime a su hijo para que se duerma, tranquilizando así su alma. De este modo los movimientos ordenados de los danzarines llevan al alma del espectador armonía, orden y ley; en cambio, las almas desequilibradas se reflejan en los movimientos extáticos.

9. INNOVACIONES EN LA MÚSICA Y LA DANZA

Consecuentemente, cualquier innovación en las artes en general y en la música en particular es extremadamente peligrosa para el Estado, por la quiebra de la moral que ello supone. Platón, es sabido, se muestra muy reacio a esto, pero también lo hicieron muchos poetas cuando en el siglo IV aparecieron en Atenas unos creadores que se saltaban todas las reglas que hasta ese momento habían imperado. Por ejemplo, en la época ya tardía de la tragedia parece que no sólo el coro danzaba, sino que también lo hacían los actores¹; aún más, se introdujeron partes líricas de virtuosismo instrumental que nada tenían que ver con la acción dramática y que a veces eran reutilizadas en otras obras. Estas innovaciones se entienden como una degradación musical, se busca el aplauso insensato del público, y Plutarco, que vivió en época romana, afirma² que “nada goza tanto de la mala música como el baile”:

[el baile] tomando como compañera una poesía vulgar y desprendiéndose de aquella celeste, domina los teatros necios e insensatos, habiendo hecho, como un tirano, súbdita suya a casi toda la música, pero entre los hombres que tienen talento y son en verdad divinos ha perdido su estima.

Es lo que Luciano llama “mal gusto” en la danza, que tiene lugar cuando se sobrepasan los límites de la imitación. El cambio se debe, por un lado, a que la progresiva separación entre los elementos de la *mousiké* aumentaba su carácter mimético; se pasa, pues, de la mimética a la mímica³; en segundo lugar, a la proliferación de las danzas orgiásticas y extáticas asociadas a cultos místicos de origen extranjero (alejadas de la solemnidad y decoro asociados a dioses como Apolo), y a la profesionalización de los coros y el declive de la participación ciudadana⁴.

¹ Cf. Luc. Salt. 30, Ar. Ra. 849.

² Quaest. Conv. IX 15, 748C-D

³ Moutsopoulos, op.cit., p.126.

⁴ Séchan, op.cit., p.52.

En este sentido, Luciano narra¹ una interesante anécdota: un bailarín, en cierta ocasión, representaba con su danza a Áyax enfurecido tras su derrota en el sorteo junto con Ulises de las armas de Aquiles muerto –Áyax enfurece y arremete contra un rebaño de ovejas creyéndolas enemigos–, y se excitó tanto que

verosíblemente habría parecido no que representaba una locura, sino que realmente él se había vuelto loco: rompió la ropa de uno de los que llevaban el compás con su calzado de hierro, arrebató la flauta a uno de los acompañantes, arremetió contra Ulises que estaba cerca, engreído por su victoria, y le partió la cabeza, con lo que habría perecido el desgraciado Ulises si no le hubiera protegido el gorro, que aguantó lo más fuerte del golpe, caído por obra de un bailarín enloquecido. Pero ya todo el público estaba también fuera de sí con Áyax y saltaban, gritaban y arrojaban sus vestidos (...). Nuestro héroe, no conformándose con esto, hizo otra cosa mucho más ridícula todavía: descendió al centro del público y se sentó entre dos consulares, completamente aterrorizados de que los tomara por ovejas y los apaleara.

Este podría ser uno de los efectos de las malas artes en la música, en la danza y en su imitación: véase cómo el público cae en el más absoluto desorden por culpa del exceso del bailarín; un exceso que se produce al sobrepasar los límites de la imitación, algo que probablemente es el proceso paralelo a los desmanes que se producían en la música del momento. La imitación ha perdido la contención que reclamaba Platón (en cualquier caso la anécdota es interesante, porque muestra que cuanto mayor es la compenetración del danzarín con su personaje, más enajenación le sobreviene y se acentúa el dionisismo –como una suerte de *mimesis* más penetrante–; a Platón no le interesaba la danza dionisiaca porque no le interesa la imitación sin más, sino la imitación de lo bello). En general, las capas ilustradas fueron pesimistas con los cambios de gusto: el filósofo estoico Diógenes de Babilonia decía que, puesto que ya no hay danza en la tragedia (se entiende en el sentido antiguo), nada queda en ella “bueno y noble”².

Un pensamiento se impone después de lo dicho: la danza, ya sea para los filósofos, ya sea para los simples griegos que meramente se ocupaban de las cosas bellas de la vida, era algo que emanaba del centro de nuestra alma, porque era su expresión a través del cuerpo. Pero hay también un mensaje que revela la esperanza y el optimismo griegos: si la carencia de virtud cuando vemos un espectáculo artístico se contagia y

¹ Salt. 83.

² Phld. Mus. IV 7, 1-8, p.70 K.

nos hace peores, también sucede al contrario. No pensemos que el necio no puede mejorar: en absoluto; los griegos consideraron, quizá con razón, que el ser humano no puede ser indiferente a la belleza del cuerpo, de sus gestos, de sus movimientos. Y para esto no hace falta ni una pizca de filosofía: como dice Luciano que exclamó un filósofo al ir por primera vez a una actuación de danza en Grecia: “¡De qué espectáculo me ha privado mi respeto por la filosofía!”.

¹ Salt. 69.

CAPÍTULO 4. MOVIMIENTO ESENCIAL EN EL ESPACIO. EL
DIÁLOGO SOBRE LA DANZA DE LUCIANO DE SAMOSATA
FRANCISCO RODRÍGUEZ VALLS. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

“En el principio era la Danza, y la Danza era el Ritmo.
Y la Danza estaba en el Ritmo.
En el principio era el Ritmo, todo ha sido hecho por él,
y sin él nada ha sido hecho”
(Serge Lifar, *La danza*. Ed. Labor. Barcelona, 1966. Pág. 17)

Hoy en día la danza no necesita de ninguna apología. Todo el mundo —el espíritu de una época que cada vez admite menos espíritus— reconoce que es un arte con todos los honores. En todo caso cabría defenderla de ser un “arte menor”, pero esa defensa sólo habría que darla para ciertas tradiciones a las que tenemos que tildar de poco contemporáneas. Es más, hay que decirlo, la danza es una de las artes de moda dentro de la postmodernidad.

Pero la situación de privilegio artístico de la que goza hoy no la tenía en tiempos de Luciano de Samosata. Hay testimonios más que suficientes como para decir que, en el siglo II de nuestra era, la danza no es un espectáculo bien visto en todos los ambientes y, aún menos, entre los intelectuales. Su situación maldita me recuerda mucho a la más conocida del teatro en el siglo XVII, en la que las clases influyentes lo ven como un espectáculo chabacano, vulgar, que atenta contra las buenas costumbres y las tradiciones más sólidas de la cultura y la civilización. En el siglo II después de Cristo, la danza necesitaba de una apología y eso es precisamente lo que hace Luciano en su diálogo y de lo que, en parte, vamos a tratar. Digo “en parte” porque considero —y voy desvelando el

auténtico motivo de hablar de este tema- que lo que realmente hace Luciano va más allá de la apología para convertirse en una teoría del arte de la danza, de tal manera que mucho de lo que se ha dicho después sobre ella —cuando ya no necesitaba de apologías- se apoya en las reflexiones y pensamientos de nuestro autor.

Para exponer las ideas que sostengo voy a dividir mi intervención en tres puntos. En el primero haré una semblanza de Luciano y de la estructura formal de su diálogo. En el segundo intentaré recoger las aportaciones fundamentales que hace a la estética del baile. En el tercero, con mucha brevedad, trataré de algunas cosas que no pudo ver Luciano, lo que dice mucho de la capacidad creativa de los siglos que han transcurrido desde él y que han convertido a la danza en un arte sublime, grandioso e independiente. Quiero advertir que en mi exposición no voy a repetir a Luciano, voy a explicarlo y a valorarlo. Creo que esa es mi misión aquí más que la de leer o resumir. Creo que mostrar algunos elementos de pensamiento es la mejor forma de contribuir a una lectura directa del autor.

I. SEMBLANZA DE LUCIANO Y ESTRUCTURA DE *SOBRE LA DANZA*

Luciano nació en Siria, en la pequeña ciudad de Samosata, bañada por el legendario río Éufrates, en el siglo II después de Cristo. Su vida, aproximadamente ya que no hay constancia fidedigna de fechas, transcurrió entre los años 120 a 180 de nuestra era. Los primeros años de su vida no fueron fáciles, ya que no es fácil eso de ser pobre, pero de su destino originario de mediocre escultor supo abrirse camino a los estudios de retórica que eran los que su inclinación deseaba. Como abogado y sofista, desempeñando algún que otro cargo de embajador, va de ciudad en ciudad viajando por el Asia Menor, por Grecia, Italia y la Galia. Alrededor del año 165 se establece en Atenas donde funda una escuela de Retórica y donde tiene posibilidad de escribir sus obras más sobresalientes. A la vejez, “con un pie en la barca de Caronte”, acepta un puesto administrativo de funcionario civil del Imperio en Egipto. Él, que siempre había defendido la libertad de acción frente al poder establecido, muere desempeñándolo en la fecha que antes he indicado.

Luciano es un autor importante, posiblemente no llegue a la altura de Cicerón o Séneca, pero tiene muchas cosas que decir y, además de lo que tenía que decir, sabía suficientemente bien cómo decirlo para que sus discursos llegaran a la inteligencia de sus interlocutores y despertaran un fuerte interés. Quizás no sea un “genio”, pero desde luego merece la

pena leerlo. Luciano se acercó mucho a los cínicos y hacía gala de cierto escepticismo y su forma de escribir tiene tal ironía, tal gracia corrosiva, que sin duda despertará más de una sonrisa en todo aquel que lo lea. Sus argumentaciones críticas y la sátira en, por ejemplo, *Las Saturnales* o en *Apología de los que están a sueldo* son, sin duda, fuera de serie. Además tenemos la posibilidad de leerlo en nuestra propia lengua ya que sus obras completas están traducidas y publicadas en cuatro volúmenes por la editorial Gredos. Ojalá que este escrito mío sirva para que alguien se acerque con curiosidad a alguna de sus obras, especialmente a aquella sobre la que nos toca hablar.

El diálogo *Sobre la danza* parece ser que data de la estancia de Luciano en Antioquía y que fue escrito entre los años 163 y 164. En él se enfrentan dos amigos: Cratón y Licino en el que el segundo se defiende de su gusto por la danza ante las duras acusaciones de Cratón. Esas acusaciones podemos simplificarlas en tres: la danza es algo vulgar, algo afeminado y algo moderno en el mal sentido de la palabra. No comprende cómo Licino, a quien creía un hombre serio, puede preferir la danza a los filósofos clásicos o a la tragedia y a la comedia. Ante eso Licino responde que tales afirmaciones están hechas por ignorancia de ese arte, por prejuicios diríamos nosotros, y, por ello, Licino propone a Cratón que escuche un elogio de la danza. Cratón acepta por su amistad con Licino. Y es que la amistad hace soportar a veces las cosas más penosas con tal de agradar al amigo. La defensa que promete Licino es notable ya que, según él, la danza “no sólo es placentera sino también útil a los espectadores, cuánta cultura e instrucción imparte, cómo armoniza las almas de los asistentes, ejercitándolos en los más bellos espectáculos, entreteniéndolos con magníficas audiciones y mostrando una belleza común del alma y del cuerpo”¹. Conseguir eso con música y ritmo, dice Licino, no puede ser motivo de censura sino de elogio.

Las respuestas a las acusaciones de Cratón son las siguientes:

1. La danza no es algo moderno sino que surgió con la primera generación del Universo. El movimiento de los astros es el primer ejemplo de danza.

2. Tampoco es algo afeminado puesto que está claro en la historia de los pueblos que los hombres más bravos se convirtieron en danzantes y se entrenaban en la guerra con la danza. Además se convirtió en un instrumento divino y místico, imprescindible en los ritos de iniciación y en los sacrificios, por lo que denunciar la danza puede resultar impío.

¹ Luciano, *Obras*. Ed. Gredos. Madrid, 1990. Vol. III, pág. 49.

3. No es algo vulgar ya que los grandes poetas, aquellos a los que podemos con toda justicia llamar forjadores de cultura, elogian la danza por encima de todo.

Además de esos argumentos, Luciano ofrece una breve comparación y crítica de la tragedia y la comedia con la danza y muestra las grandes cualidades que debe tener el bailarín: debe ser conocedor de las mejores historias, debe hacerse entender sin intérprete alguno, en él se da la máxima unidad de alma y cuerpo, asistir a ese espectáculo hace mejorar el carácter y nos convierte en más sabios y, en él, en el espectáculo y la perfección interpretativa del bailarín, los espectadores se reconocen como en un espejo. El diálogo lo cierra Cratón, que ha sido convencido por Licino de las virtudes de la danza, que le pide a este último que cuando vaya al teatro lo avise para asistir él también.

Si el diálogo consistiera solamente en este breve bosquejo y tuviera solamente la fuerza que he hecho en la exposición de su estructura, quizás no sería tan interesante como lo es de verdad. Digo esto porque si se atiende a las razones que da Licino prácticamente todas son motivos que apelan a la antigüedad y al argumento de autoridad. Y eso no justifica hoy en día lo suficiente como para que aporte una verdadera comprensión de las cuestiones que tratamos. Vamos por ello a adentrarnos en las razones que acompañan a la estructura formal y que tanta riqueza le dan a este texto clásico.

2. APORTACIONES FUNDAMENTALES DE *SOBRE LA DANZA A LA ESTÉTICA DEL BAILE*

2.1. LA DANZA Y EL GÉNERO DE LA “PANTOMIMA”

El diálogo no trata de hacer una apología de la danza en el sentido en que hoy la entendemos sino del género artístico que se conoce con el nombre de “pantomima”. Así como la danza abarca múltiples aspectos de la vida, la pantomima se reduce al ámbito del espectáculo público. Luciano intenta defender el espectáculo público de la danza como una actividad a la que se puede asistir con ganancia, aunque su conciencia le traiciona y en múltiples ocasiones lo que dice puede aplicarse a la danza sin más. La pantomima, frente a la tragedia y a la comedia, era un género menor que nace en la época clásica pero alcanza un fuerte desarrollo en la época de los emperadores romanos. El género consistía en la interpretación con gestos y movimientos, que hacía generalmente un intérprete principal masculino, de historias que normalmente estaban tomadas de

tragedias clásicas. Para cada papel que representaba, el actor usaba una máscara distinta, que se diferenciaba de las usadas en la tragedia y en la comedia en que tenía la boca cerrada. Otra característica era que el personaje principal usaba unas ropas muy ostentosas, especialmente el manto. La representación estaba acompañada por un coro y por música, de tal manera que, para los antiguos, la pantomima era una fusión de danza y drama en el que este último era expresado a través de la mímica y el movimiento del cuerpo humano. La pantomima, históricamente, fue de menor a mayor aceptación, pero en tiempos de Luciano los sectores más helenizantes la deploraban por el protagonismo que robaba a la tragedia y a la comedia. La ridiculizaban con los más injustos argumentos. De ahí la reacción de Luciano en su apoyo a pesar de que, por lo general, no solía gustar de los géneros “nuevos” sino que más bien solía apoyar a la tradición más rancia.

El género de la pantomima es muy especial. En él no se da la palabra sino que pretende sustituírsela por la unión de la música, el canto, la mímica, el gesto y el movimiento del cuerpo humano en general. La pantomima es, por tanto, nuestro espectáculo de danza, aquello a lo que vamos cuando acudimos a una representación de ballet clásico, flamenco o de danza contemporánea. En todas ellas se sustituye el lenguaje hablado por el lenguaje del cuerpo en movimiento y se realiza la conjunción armónica de elementos de la naturaleza o del artificio como pueden ser el agua, el fuego, la luz, el vestido, el maquillaje, el peinado, etc. con el movimiento del cuerpo en el espacio. Como ya he insinuado, danza y espectáculo de danza no son lo mismo. La pantomima requiere una parafernalia que viste el movimiento del cuerpo y además lo convierte en vehículo y medio para la interpretación de una historia. La danza contemporánea, por poner ese ejemplo, se ciñe más al movimiento puro del cuerpo y a lo que el cuerpo expresa en el espacio; puede bailarse descalzo, desnudo, sin música, sin decorados, sin historia ni narración, sin imitación, todo lo admite. Pero la pantomima, que es de la que habla Luciano aquí, no puede prescindir de esos elementos. El espectáculo de la pantomima es completo, es síntesis de música, baile y drama. La pantomima es la representación de una historia a través de la expresión del cuerpo. En tiempos de Luciano hay que tener en cuenta que había partes del cuerpo que no servían para la expresión como por ejemplo la cara, que estaba tapada con una máscara, y que el cuerpo estaba muy atado a sus ropajes por lo que expresar algo de esa manera es realmente difícil y hace que nos resulte complicado imaginar cómo serían esos espectáculos y que no nos resulte extraño que en ocasiones se cayera en la exageración del

movimiento y que, debido a ello, muchos los consideraran de mal gusto. Será de esto de lo que tendrá que defenderla Luciano.

Independientemente de eso me pregunto la necesidad de hacer una apología del espectáculo de la danza: ¿por qué acusarlo de ser vulgar, afeminado y moderno de tal manera que frente a eso es mejor lo culto, lo masculino y lo antiguo? ¿Son esas acusaciones que hacen mella en un arte y lo desprestigian hoy en día? Lo más cercano a esas descalificaciones son los improprios que la mayoría de los miembros que pertenecen a las clases intelectuales lanzan contra la telebasura y especialmente contra los *reality shows* a la hora de la sobremesa o en *prime time* nocturno. Se dice que son chabacanos e ideados para gentes que no tienen nada mejor que hacer de tal manera que con ellos se pierde miserablemente el tiempo y deforman el espíritu. ¿Hay algo más horrible que malgastar la libertad ganada históricamente con tanto esfuerzo contemplando programas aberrantes? En una sociedad en la que el tiempo es oro –según dicen también– es una grave acusación. Pero hoy en día no son acusaciones contundentes decir que algo es afeminado o moderno porque todo eso tiene su lugar de ser en nuestra cultura. Que algo sea afeminado o moderno no es, precisamente, un desprestigio hoy en día ya que es precisamente el afeminado el que triunfa por su especial sensibilidad y lo moderno es aquello que es vanguardia y objeto de exposición al juicio público. Pero en tiempos de Luciano lo moderno, lo afeminado y lo vulgar están unidos y, por tanto, sí constituyen una grave acusación de la que hay que defenderse. Vamos a introducirnos en esa mentalidad para ver si la comprendemos bien y podemos entender, por tanto, de forma adecuada el escrito sobre el que estoy tratando.

2.2. LOS PRESUPUESTOS DE LA APOLOGÍA DE LA DANZA

Y el gran misterio reside en una sola palabra: tradición. La cultura no es algo creado por uno sino que es construida por muchos. De todo lo que hacen muchos son seleccionados ciertos productos que se consideran como especialmente dignos para la formación humana y esos productos se aquilatan, penetran y se hacen espíritu social. La comunidad son esos productos aquilutados por el tiempo y por la numerosa población de los antepasados muertos que han construido la historia de los pueblos. La tradición no es vulgar porque lo vulgar no pasa el tamiz de las exigencias de la cultura; la tradición no es afeminada porque la historia es construida con el esfuerzo y el tesón del que es ejemplo la reciedumbre varonil; lo moderno es, precisamente, aquello que no es tradición, que no

está aquilatado, aquello que todavía tiene que pasar por muchas pruebas antes de hacerse carne de nuestra carne. Lo moderno es, por ello, mirado con precaución e incluso con prevención.

Lo vulgar es aquello que es capaz de ser reproducido por todo el mundo y, por ello, no es digno de especial mérito, no distingue una cultura de otra, no es signo de diferencia. Lo vulgar es aquello que es de gusto del “vulgo”, aquello para lo que no se necesita una especial formación sino que se deja llevar por las apariencias y no sabe distinguir el oro del oropel. La cultura que pasa a la historia es la que es resultado de la formación de los espíritus, por ello se identifica, en la época de la que estamos tratando, con el esfuerzo varonil para conseguir sus metas. Y lo moderno es lo que todavía no ha sido juzgado como digno de nosotros, algo que tiene que pasar todavía muchas pruebas. Si sabemos que la tragedia y la comedia forman el espíritu, ¿por qué arriesgarnos con otros métodos que todavía no han sido domesticados por la cultura y que pueden destruir el alma? Esa es la gran objeción contra lo nuevo. Pero nosotros también podríamos argumentar que lo nuevo, lo experimental, también es imprescindible en una cultura.

Se necesita lo experimental porque la conciencia de los hombres es infinita y la tradición es finita. Lo aceptado no basta a la conciencia humana porque acaba viéndose como imposición y como norma que nos hace esclavos y la razón tiene que romper esos moldes. Cierito es que quizás lo experimental deba ser dejado a aquellos que conocen la tradición anterior y que dan un paso hacia delante, de esa manera se evitaría mucho fraude y mucho *snob*, pero no se le puede poner límites a la creación. Creo que eso es algo fuera de toda duda. El experimento es necesario aunque seríamos unos locos si pensáramos que todo experimento por el sólo hecho de serlo acrisola algo de valía. Quizás, en la educación, haya que centrarse en lo culturalmente probado, pero la cultura no se puede cerrar a la innovación. Todo lo tradicional ha sido nuevo alguna vez y romper los moldes de la tradición es también un deseo constante del alma humana deseosa de crear más cultura.

La idea de Luciano es que la crítica de Cratón no es acertada porque se deja llevar del prejuicio tan habitual de rechazar una creación tan sólo porque la conciencia humana no está acostumbrada a ella. Ellos son hombres cultos y, por tanto, ese no es un argumento válido que niegue la esencia artística de la pantomima. La cultura no debe dejarse juzgar por el prejuicio sino que debe abrirse a la novedad en disposición de aceptar lo valioso que pueda ofrecernos. Aceptando eso está justificada la apo-

logía de Luciano. Lo que tenemos que ver es qué es eso novedoso que nos ofrece la danza. Para ello, el mejor camino es ver cual es su esencia y, desde esa posición, podremos hacer una comparación con la cultura asumida por tradición.

Lo nuevo no debe ser objeto de rechazo sino de estudio. Quizás el resultado del estudio sea el rechazo, pero esa es otra cuestión. Todo lo nuevo es candidato a formar parte algún día de la tradición y mucho más cuando, como de hecho demuestra Luciano, la danza ha sido venerada por los forjadores de la cultura griega. Es verdad que Luciano juega sin distinguirlas con la diferencia entre danza y pantomima y muchas veces en lugar de hacer apología de la pantomima la hace de la danza sin más.

2.3. LAS RAZONES DE LUCIANO EN *SOBRE LA DANZA*

Para Luciano la danza es el mayor de los bienes de la vida. Y, si lo pensamos, no le falta razón porque el fin de la vida no es otra cosa que la cultura y el arte. Son sinónimos de libertad. El fin de la vida no es la servidumbre que nos hace arrastrarnos por la tierra sino todo aquello que, como suele decirse, eleva el espíritu. Por eso, para las clases libres, la cultura y la forja del espíritu ocupan una función predominante en la vida. Los espectáculos de arte son un bien de la vida y, además, son síntesis de bienes. Por eso podemos decir que son el mayor de ellos. Luciano lo dice afirmando que la danza es placentera, útil y procura sabiduría, lo que es lo mismo que establecer que es buena para los sentidos y el cuerpo, para la práctica y la virtud y para el intelecto. Y lo es tanto para el que la practica como para el que la ve. Las razones que aporta Luciano para defender a la danza se pueden plantear como paradojas. El no lo hace así, pero creo que una interpretación en ese sentido realza más el carácter sublime y rompedor de límites de la pantomima. La primera paradoja es: ¿existe un arte y una danza natural? La segunda: ¿es la danza una racionalización de la violencia? La tercera: ¿es la danza una espiritualización del cuerpo? Veámoslas una por una para interpretar la apología de Luciano.

Las primeras razones que aduce Luciano para defender la danza apelan a la antigüedad del arte del movimiento: la danza surgió con la primera generación del universo, “el movimiento regular de los astros y la conjunción de las estrellas fijas con los planetas errantes, la comunión

rítmica de ellos y su armonía disciplinada son ejemplos de la danza primigenia¹.

La danza es movimiento sometido a ritmo.

El movimiento del Universo es danza y arte porque está sometido a un ritmo. “Al principio era la danza”, decía Lifar. No es un ir y venir sin concierto sino que sus idas y venidas por el espacio están sometidas a pautas y conjunciones². En Luciano el movimiento de los astros no tiene detrás una voluntad que lo respalde, no tiene un Dios creador que haya hecho sólo una parcela de realidad porque así lo ha querido. En Luciano el Universo es eterno y su movimiento también por lo que su conjunción más bien obedece a principios racionales que se someten a relaciones numéricas y a la armonía que da la relación cuantitativa matematizable. El Universo no tiene detrás una voluntad creadora que lo sustente sino más bien una razón ordenadora que lo estructura. Esa razón tampoco tiene conciencia sino que es número eterno. Y el número natural y sus relaciones son armonía y ritmo. Por eso puede haber un arte natural, a pesar de lo paradójico que puede resultar tal afirmación, ya que hay detrás una razón que pauta y que somete el movimiento a un orden. Luciano no comparte que naturaleza y arte sean opuestos y tampoco los que hayan observado bailar a la luz, el agua o el fuego o hacer danzas nupciales o de amedrantamiento a multitud de animales en plena naturaleza. Lo que en cualquier caso parece claro es que en la naturaleza hay armonía y conjunción rítmica de movimientos que supone el sometimiento a algún tipo de ley. Lo que Luciano ve es que para que haya arte debe haber ley, pauta y ritmo aunque sean inconscientes y, por tanto, hay un arte de tipo “natural”. Posiblemente ese arte “natural” no sea el único posible puesto que la conciencia puede crear también sus ritmos artificiales, pero ese ca-

¹ Luciano, op. cit., pág. 50.

² Contra esto se podría argumentar que la danza, como todo arte, es propiamente humana y requiere intencionalidad por lo que es algo más que naturaleza inconsciente. No habría, según eso, una danza “natural”. Los términos “danza natural” parecen una paradoja puesto que el arte se define como aquello que es distinto a la naturaleza. Como es tradicional afirmar, la *techne* y la naturaleza física son opuestas ya que la primera tiene su principio en otro mientras que la naturaleza brota espontáneamente desde sí misma. Sé que la definición de arte es uno de los problemas de la estética y, por ello, lo que al arte tiene que aportar la intencionalidad o el instinto. Concretando más en los términos que lo plantea Luciano el significado que quiere darle a esta cuestión no es idéntico al problema que plantea esa división sino que se refiere más a la disyunción que podría establecerse entre ley (*razón* aunque sea inconsciente) y creación. En una visión griega como la de Luciano el arte es distinto de aquellas donde hay creación por parte de un Dios. En las primeras el universo es fruto de la razón ordenadora que impone eternamente su ley a una materia desordenada. En el cristianismo es el Dios creador el que voluntariamente decide el Universo y crea las leyes que lo rigen.

rácter primigenio del ritmo o de la tendencia al ritmo nos demuestra con claridad que hay un arte de tipo natural. La danza es origen de todas las artes porque lo primero que hay es un caos de piezas en movimiento que intentan ordenarse y el nacimiento de ese orden es danza. Para Luciano incluso más, ya que si el Universo y sus ritmos son eternos la danza ha impuesto su orden desde siempre y no hay arte anterior a ese dominio del espacio.

Otro argumento apela a cómo la danza es necesaria al hombre para dominar su propia actividad. Somete a ritmo la actividad humana y, por ello, la hace susceptible de ley. Por ello la danza es esencial a la propia supervivencia del individuo humano y debido a ello es esencial en el ejército. Parece paradójico que lo primero que se enseñe a los soldados es a desfilar. Pero vistos desde el arte no lo es tanto ya que el desfile es la danza del ejército: es el sometimiento a ritmo de la fuerza y de lo que es violencia y fuerza bruta. La eficacia de la destrucción se somete a ley, se marcializa y la fuerza irracional se convierte en racional. Es la otra paradoja que acompaña a la del arte natural, la fuerza hecha razón. Por ello los soldados tienen que entrenar su cuerpo, someterlo a la gimnasia y a la música, como Platón establecía en la educación de los ciudadanos. Y esa educación se concentra en el desfile: la unión de movimiento sometido a ritmo y generalmente acompañado de la música que marca el compás. El cuerpo necesita dominio. No posee cualidades que lo hagan gobernarse a sí mismo. Se nace con una estructura mecánica que en el caso del ser humano hace que se tienda a caminar erguidos cuando va madurando, pero la posición final depende de la cultura: no en todos los sitios se anda igual. Lo mismo ocurre con el dominio del resto de las actividades del cuerpo: los movimientos son originariamente desgarbados, descompasados, sin "compostura" y mucho menos para dominar el cuerpo en situaciones límite. El ejército, como el arte del espectáculo, requiere la coordinación extrema entre razón, voluntad y cuerpo: que el cuerpo exprese lo que la razón representa y la voluntad quiere. La explosión de ira no es eficaz por sí misma. Es cierto que expresa un deseo de destrucción completa de aquello que le causa mal, pero puede quedarse en una gesticulación loca que no cumple su propósito. Deseo de la voluntad y realización de la voluntad están desligados. Para que ambos se identifiquen es necesaria la educación: enseñar a la voluntad a expresarse dominando el cuerpo para que realice una acción eficaz. El dominio del cuerpo lo consigue el entrenamiento, que no es otra cosa que lograr que el cuerpo haga lo que la voluntad pide. Por ello, educación es originariamente someter a normas y construir los ritmos del cuerpo: pautar la acción. Y eso, como ya he

dicho, es válido para todas las situaciones de la vida pero más que nunca para aquellos que tienen que llevar el cuerpo hasta el límite como en el espectáculo o la guerra. Por ello el guerrero debe bailar, siempre ha danzado y sus bailes son paradigmáticos en todas las culturas. En Occidente el baile del guerrero es el desfile que muestra el orden de una ira que se desplegará con eficacia bajo los mandatos del superior, es someter la ira desbocada e ineficaz al control de la razón para construir voluntades que sepan con qué materiales trabajan. Los poetas alaban la danza porque enseña el dominio del cuerpo y para el guerrero es algo tan fundamental como para el artista.

Un tercer argumento que nos hace pensar en la importancia del baile es la función que ha desempeñado en la religión. La mitología nos habla de los dioses que aprendieron a bailar, pero al ser humano le resulta mucho más importante como forma de dar culto: y es que, como tercera paradoja, el cuerpo se torna espíritu¹ y canal adecuado para honrar a los espíritus. La materia es peso, infirmitad –que a los oídos nuestros suena a deformidad aunque no sea lo mismo–, suena a quedar aplastado por una exterioridad que te niega a ti mismo o, peor, que eres tú mismo. Ciertamente es que, para ser justos, el cuerpo no es una materia informe sino que responde a un principio de organización que lo estructura conforme a un conjunto de funciones que realizar. Pero ese conjunto de funciones deben ser organizadas, dominadas y convertidas en hábito. El cuerpo, la exterioridad del cuerpo, debe ser asumida por la subjetividad, es decir, debe convertirse en instrumento de la libertad. Y eso se consigue máximamente mediante la danza. La disposición armónica de las partes procura el movimiento como ejercicio natural de la biomecánica, que en el caso particular del hombre asume reflexivamente su condición y la convierte en arte. Asumir el cuerpo en la subjetividad es “libertad de movimientos”, ir donde el espíritu quiere, alzarse del suelo y romper las leyes de la gravedad, andar, correr y, por último, bailar. El espíritu se adueña del cuerpo y lo usa como “instrumento”. En el baile se usa como lujo y como ornato, como gozo y, desde luego, como algo que va más allá de las necesidades materiales de la vida y de la supervivencia. Es verdad que el baile es necesario para adueñarse del cuerpo, para las técnicas de la caza sigilosa, para el movimiento de clavar la lanza en el lugar exacto que haga caer a la presa. Pero en otro sentido, como expresión artística que va más

¹ Hace pensar la anécdota que cuenta Luciano según la cual un bárbaro al ver las máscaras que iba a utilizar un solo bailarín para representar a personajes diferentes le dijo: “Amigo mío, no te habías dado cuenta de que tenías un solo cuerpo, pero muchas almas” (Cfr. Luciano, op.cit., págs. 70-71).

allá de lo necesario, es demostración del dominio del cuerpo consagrada a la pura expresión y, por tanto, tiene que ver con el símbolo y con la representación. El baile es la espiritualización del cuerpo. Es conversión del cuerpo en símbolo y, por ello, el cuerpo liberado puede convertirse en oración: en petición, en acción de gracias, en expiación y en adoración. El cuerpo se convierte en algo divino, libre y cargado de significado, y especialmente digno para relacionarse con lo divino.

Víctor Andresco, en su *Historia del ballet ruso*, cuenta la siguiente anécdota de Isadora Duncan: “Cuando Isadora llega ante las ruinas de Grecia se opera el milagro. Está ebria de arte. La tierra donde duermen tantos pensadores, las piedras que encierran tanta gloria, transmiten a su cuerpo una ráfaga de fiebre creadora. Sola, sin testigos, empujada por el hechizo, corre y danza en la Acrópolis. Los movimientos se suceden con perfección mágica. De repente, una voz la despierta de su paroxismo. Queda convertida en estatua. Ha sido roto el encanto. Un viejo sacerdote, tomándola por loca, pregunta: Pero, ¿qué hace usted, hija mía? Tranquila, sin inmutarse, sin pensarlo, responde: Estoy orando, padre; orando sobre la Acrópolis. En este momento no es americana; es griega, y la danza es su rito sagrado”¹.

Por su carácter, la danza es especialmente apta para la relación con los dioses. Así ha funcionado de hecho la danza a lo largo de la mayor parte de la historia de las religiones fundamentales y generalmente adopta una de las cuatro esferas que hemos mencionado antes y que son propias de toda oración.

Las tres razones que aduce Luciano para defender la danza y que hemos comentado aquí son: la danza no es moderna sino que su origen coincide con el universo mismo, los héroes griegos y los guerreros más viriles se entrenaron con la danza por lo que no es un arte afeminado, la danza tiene una especial relación con lo divino por lo que es impío menospreciarla. De esas razones resulta una visión armónica del universo, un orden y educación en la expresión y una simbolización del cuerpo que tienen a la danza como centro y como raíz. Con esos argumentos quedan destrozadas las acusaciones de Cratón. Pero Luciano no se contenta sólo con contraatacar a Cratón, quiere convencerlo de que la danza, además de lo dicho, crea a los mejores hombres y, por ello, es el mejor instrumento de su educación. Quien conozca el empeño que los griegos ponían en la educación, en la *paideía*, sabrán comprender el significado tan hondo que esa afirmación tiene. Decía en el primer párrafo que la danza es arte

¹ Víctor Andresco, *Historia del ballet ruso*. Editorial Alhambra, S.A. Madrid, 1954. Pág. 45.

y que no es un arte menor. Eso significa dos cosas: que no es sólo una diversión y que tiene entidad para darse sola además de ser un arte que aparezca mezclado con música y texto. Esos son los preámbulos de la argumentación de Luciano que vamos a tocar ahora.

2.4. LA DANZA COMO EDUCACIÓN. ARTE Y PAIDÉIA

La *paidéia* desempeña una función esencial entre los griegos¹. Es un arte colectivo mediante el cual el sujeto recibe el dominio y la plenitud de sí tal y cómo es concebido por la tradición. *Paidéia* es orientación y guía y su resultado es la formación, la *Bildung* como afirmaban los pedagogos alemanes, la construcción de sí mismo. Desde los tiempos homéricos a Luciano de Samosata lo que se busca con ella, la *areté* que se persigue, varía conforme a los diferentes ideales de excelencia humana que se poseen en cada periodo: ser un buen guerrero, ser buen ciudadano o, en cualquiera de los casos, ser un hombre en plenitud. El ideal de ser un buen ciudadano que tiene armónicamente desarrolladas sus cualidades físicas y morales fue desarrollado por Platón y tiene plena vigencia en la época de Luciano. En esa función de crecimiento armónico ocupa un lugar muy destacado el arte y Luciano hace valer que, dentro del arte, lo ocupa especialmente la danza.

La primera idea que enuncia al respecto es que la danza no es un arte fácil, nada más lejos de ser un simple movimiento amanerado o un ir y venir alocado por la escena. La danza alcanza los límites de toda una formación formidable tanto en el aspecto físico como moral. Es, dice, la expresión máxima de la formación filosófica. Hoy en día puede parecer rara la identidad entre danza y filosofía o entre danza y *paidéia*, pero no lo es en Grecia ni en la época de Luciano. Ya Platón, en la *República*, insistía en la formación en la gimnasia y la música como expresión de la unidad entre alma y cuerpo. Y esa unidad es la danza: es armonía de la expresión máxima del cuerpo y la mente. A esa unidad se la llama filosofía entendida como excelencia humana.

Además Luciano da dos datos para la reflexión que me limito a enunciar: la danza tiene que ver con la retórica en tanto que describe caracteres y emociones que también domina ella para causar su efecto; está cercana a artes plásticas como la pintura y la escultura en tanto que imita, dice, la “cadencia” que hay en ellas, comunica como ellas mensajes a través de las posturas del cuerpo. Conocer el cuerpo y lo que expresa para poder producir emociones y hacerlo a través del movimiento es lo

¹ Cfr. la introducción de W. Jaeger a su libro *Paidéia*. F.C.E. México, 2001. Págs. 3-16.

propio del bailarín. Pero para ello hace falta mucho ya que ser capaz de producir ese efecto requiere un conocimiento exhaustivo del cuerpo y del alma humana. Se requiere para que el cuerpo se exprese adecuadamente causando emociones.

Hay una tesis que es fundamental en Luciano y que, de hecho, constituye su aportación principal a la teoría de la danza aunque desde luego, como veremos en el último punto, la teoría de la danza ha evolucionado hasta alterarla substancialmente: el quehacer más importante de la danza como espectáculo es ser una ciencia de la imitación¹. La danza es pantomima, es imitación y, por tanto, tiene que representar, hacer que el alma se convierta en cosa o en historia y hacerlo bien. Por ello dice Luciano que “la alabanza más elevada que puede hacerse de un bailarín es que conozca lo necesario y sepa interpretarlo”², añadiendo que “al decir interpretación quiero decir claridad en las posturas”³. El bailarín debe tener la virtud del intelecto como conocedor de historias y la del cuerpo para comunicar a través del gesto en el espacio la historia que quiere transmitir y la característica o características esenciales de los personajes que interpreta para los ojos de los otros. El cuerpo es vehículo de comunicación y a través del movimiento del cuerpo el bailarín debe comunicar la historia y las características esenciales de los personajes, ese es el cauce propio de la danza para el que se necesita la educación del cuerpo y del alma y lo que le da a la danza una función y un género entre las artes.

Para demostrar lo difícil que es la danza Luciano proporciona una lista de historias que el bailarín debe conocer y que abarcan todo el conjunto de la mitología del amplio mundo que conoce Luciano. El elenco de historias que expone es tan variado en contenidos y tan distante en el espacio y en el tiempo que prácticamente nos hace concebir que el bailarín es un ser fuera de lo común. Y eso tan sólo en su formación intelectual, en la base narrativa de la coreografía. No digamos nada si el bailarín sabe además transmitir esas historias con su instrumento propio.

Una idea sugerente que transmite Luciano es la reivindicación de un lugar propio para la pantomima: ¿es el gesto y el movimiento un mero

¹ En que esta idea es propia de la estética del baile de la época de Luciano están de acuerdo todos los historiadores de la danza. Por ejemplo, véase el lacónico pero magnífico libro de Adolfo Salazar *La danza y el ballet* (F.C.E. México, 1949. Págs. 45-46).

² Luciano, op. cit., pág. 62.

³ Ib. En la página 68, abundando en la idea, dice lo siguiente: “Como es un imitador y se compromete a explicar por medio de movimientos lo que se está contando, necesita, lo mismo que los oradores, practicar la claridad, para que todo lo que representa resulte evidente, sin necesidad de intérprete alguno, sino que, como decía el oráculo de Delfos, el espectador de la danza debe comprender a un mudo y oír a un bailarín que no habla”.

accidente en un compendio de música y canto o realmente, independientemente de la música y el canto, el gesto y el movimiento es un vehículo esencial para la transmisión de historias? La postura de Luciano es que la danza es un arte con todas las de la ley y por ello ofrece un vehículo válido para la expresión de las historias¹. La danza, para Luciano, no es un aditamento de las historias contadas a través de la palabra, sino un medio alternativo de expresión. Se le podría argumentar que quizás la palabra tenga sobre la danza el privilegio de toda la tradición en la narración de las historias. El hecho de que el lenguaje verbal articulado sea la forma fundamental y privilegiada por la evolución humana de la transmisión de historias deja a la danza en un segundo plano. La tragedia y la comedia serían, desde esa visión, las grandes artes y la pantomima sólo un medio alternativo que ofrece a través de los ojos lo que la tragedia ofrece a través de los oídos. Así como se puede leer el teatro y prescindir de la interpretación –de la comunicación a través de gestos-, ¿no podría el gesto prescindir de la historia y comunicar emociones independientemente de ella? Pero eso es lo propio de la danza contemporánea. A lo más que llega Luciano es a mostrar que el bailarín puede comunicar la historia a través del gesto y del movimiento, a los ojos y no sólo a los oídos. El problema, creo yo, es que esa postura no deja de convertir a la danza en un arte digno, eso sí, pero menor a la tragedia y a la comedia. De ese argumento intenta escaparse Luciano pero creo que no lo consigue. La danza habla con las manos igual que la literatura habla con palabras. Lo que ocurre es que lo propio del hablar es la palabra y no el gesto y considero que hay que incidir más sobre lo propio del lenguaje de la danza y por ello salirse de la historia para centrarse en la comunicación de las emociones ¿Hay alguna forma de causar emociones que no sean las palabras? Sin duda la respuesta es sí y por ello la danza tiene su propio terreno en el arte. La cuestión es que la literatura ha tenido una función predominante en esas actividades, como en la tragedia y la comedia, y todas las artes se han llenado de literatura². Quizás por ello Luciano insista tanto en que la esencia de la danza sea la imitación, la representación de una historia o de una cualidad. Quizás la danza tendría que salirse de ese corsé y volver a ser danza pura sin menospreciar a aquellos que quieren narrar relatos a través de ella.

¹ Cfr. a este respecto las dos historias que narra Luciano en *Sobre la danza*, en las páginas 69 y 70 de la edición citada.

² Esta idea, que enunciaré en más de una ocasión en lo que resta de trabajo, la he escuchado sistemáticamente desarrollada por el Prof. Jacinto Chozas en las lecciones de programa de la asignatura de libre configuración Filosofía de la danza que se imparte en la Universidad de Sevilla en el curso académico 2003/2004.

Lo propio de la danza, además de ser un arte imitativo, es —podríamos decir— que es un arte total ya que en él se combinan de manera armónica las actividades del alma y del cuerpo dando como resultado un producto único que al ser unión de las dos partes del hombre resulta su síntesis perfecta y la culminación de su expresividad. El espectáculo se acompaña además de música y cantos por lo que, a su vez, podría decirse que no sólo es síntesis perfecta de la expresión humana sino síntesis perfecta de todas las artes. En tanto que espectáculo, la danza ofrece a los hombres al menos lo que ofrecen los otros grandes géneros: deleite, escape de los problemas más acuciantes de la vida y, sobre todo, mejora del carácter y aumento de la sabiduría. El público, con una conciencia a la que el espectáculo ayuda a formar, se hace juicios justos sobre la historia cuando critica las injusticias y alaba la piedad. El ejercicio de esos juicios y la liberación de esas emociones perfeccionan sin duda al ser humano que contempla el espectáculo porque es capaz de reconocerse en las historias que se le transmiten y en las emociones que se le expresan.

En la danza, por tanto, se consigue lo que no se logra en ninguna de las otras artes: la formación integral del bailarín y la perfección moral del espectador. Esto lo dice Luciano de la siguiente forma: “En una palabra, el bailarín debe ser perfecto en todo, con un sentido completo del ritmo, bien parecido, proporcionado, coherente, irreprochable, incorruptible, íntegro, provisto de las más altas cualidades, agudo en sus ideas, con una formación profunda y sobre todo con sentimientos humanos. En realidad, la alabanza de los espectadores a tal bailarín será completa cuando cada uno de los asistentes reconozca su propia situación, o más bien se vea a sí mismo en el bailarín como en un espejo, tanto lo que suele sentir como lo que suele hacer. Es entonces cuando las personas no pueden contenerse de emoción y todos en masa se vuelcan al elogio, porque cada uno ve las imágenes de su alma y se reconocen a sí mismos. Realmente, el famoso dicho de Delfos ‘conócete a ti mismo’ se realiza en ellos gracias al espectáculo, porque aprenden lo que tienen que elegir y lo que han de evitar, y se enteran de lo que antes desconocían”¹. Por ello, y en conclusión, la danza debe concebirse como el género que debe presidir la educación tanto de los que se dedican a ella como de los que meramente la contemplan. Todo el mundo debería ser instruido en la danza para conseguir la unidad de su ser y, como espectáculo, para los que la contemplan, a través del gesto y del movimiento del cuerpo que es su canal propio, la danza transmite al menos tantas emociones que conectan con lo universal humano como para situarla entre las más altas

¹ Luciano, op. cit., pág. 77.

de las artes escénicas a la misma altura al menos que la tragedia y la comedia.

3. LO QUE LUCIANO NO VIO Y VIO EL SIGLO XX

La danza no es sólo un espectáculo digno y a la altura de la tragedia y de la comedia sino también es una actividad necesaria para la formación de la persona que debería ser educada en los principios que atañen al cuerpo y al alma y que se sintetizan máximamente en el espectáculo de danza dando lugar a personas armoniosas e íntegras en la escena y buenas y sabias entre los espectadores. Esa es la argumentación básica que Luciano sostiene frente a Cratón que, como dijimos, la considera un espectáculo chabacano, afeminado y contra toda la tradición de la educación griega, es decir, algo moderno. Posiblemente cuando Luciano y Cratón hablan se estén refiriendo a cosas distintas aunque generalizándolas. No todo espectáculo de danza es *bueno*. La cuestión está en no confundir la danza con la mala danza sino con la danza lograda que es la que gusta. Lo mismo pasa con el resto de las artes. No podemos confundir el Barroco con cualquier retablo recargado de cualquier iglesia perdida en el monte porque eso no nos gustará. Seguramente nos resultará demasiado artificial y demasiado complicado y seguramente sin motivo. Pero eso no es Barroco sino intento de Barroco. Barroco es, por ejemplo, el baldaquino de Bernini de la Basílica de San Pedro, que es su máxima expresión escultórica. No es austero, desde luego, pero no da impresión de que le sobre nada. Así como he encontrado a muchos detractores del Barroco todavía no he encontrado a nadie que diga que esa obra no le gusta.

La danza que elogia Luciano es la danza lograda, lo cual nos habla de unas normas y un ritmo de ese arte ya que lo logrado se hace respecto a unas pautas y objetivos que hay que cumplir. ¿Cuáles son esas pautas, normas y ese ritmo que definen lo que es la danza lograda? Luciano los ajusta al fin que cree que tiene la danza: la imitación. Imitar, tal y como lo ve Luciano, es representar una historia o una cualidad con los movimientos del cuerpo. Para aclarar la situación o embellecerla más el espectáculo puede estar acompañado de canciones y de música, de trajes y decorados; de esta manera se enriquece la comunicación visual de la danza. Para aclararnos: danzar es hablar con el movimiento del cuerpo, transmitir una historia con el gesto y para ello se requiere —como ya hemos visto— una formación sobrehumana y, quizás, algunas ayudas para facilitar la narración o hacerla más vistosa y agradable.

Cuando no se produce el ajuste entre danza e imitación surge el “mal gusto” o la mala danza: historia, baile y música no se compenetran. La explicación que halla Luciano es la ignorancia del bailarín que no sabe ajustar su cuerpo a lo que la danza exige. La mala danza es como el mal arte: sus defectos no se pueden achacar al arte sino a la ausencia de él. Lo que no ve Luciano es que el hecho de que la danza se ajuste a una norma o a un límite puede ser, a su vez, un límite de la cultura ya que la norma del gusto es histórica y cambia con los tiempos. Digo esto porque si bien Luciano une la danza a la imitación eso no siempre ha sido así: ni antes de Grecia ni, por supuesto, en el siglo XX. Por ello, si algo no “gusta” puede deberse no sólo a que el arte sea malo sino a que la norma del gusto del espectador queda estancada y no puede apreciar, en el caso que estamos tratando, que la danza no sea sólo imitación.

La danza, y no ya sólo la pantomima, es expresión del cuerpo y originariamente no tiene por qué significar nada más que una emoción: alegría, tristeza, sorpresa, etc. En este sentido todos saltamos de alegría, nos encogemos de dolor o alzamos las manos por la sorpresa de, por ejemplo, encontrar a un amigo que hacía años que no veíamos. Esas formas de bailar no son historias, lo mismo que no son historias las ritualizaciones religiosas primitivas de la danza sino que son movimientos que manifiestan emociones que se sienten y que quieren pedir, adorar, expiar o dar gracias. Pero eso no es imitación. La imitación viene cuando se representan esas emociones incardinándolas en una historia, pero eso es ya una visión particular y en exceso narrativa de la danza

Eso pasa también en la danza contemporánea donde el movimiento tampoco es imitación sino fundamentalmente expresión, no de historias, sino de emociones diversas. Por eso puede ocurrir que la danza contemporánea no “guste” o, mejor, no se “entienda”. No porque no tenga una estética propia sino porque no concuerda con la estética de la imitación que es la que durante miles de años ha funcionado en Occidente. Por ejemplo, Paul Valery rompe con esa estética de imitación tradicional en Occidente cuando en su diálogo socrático *El alma y la danza* pone en boca de Fedro la siguiente afirmación: “Ahora mismo, por ejemplo, me parecía que Athikté representara el amor ¿Qué amor? -¡No éste, ni el otro, ni una mísera aventura! Es verdad que no representaba el personaje del amante... ¡nada de pantomimas, ni de teatro! ¡No, no!, ¡nada de ficción! ¿A qué fingir, amigos míos, cuando se dispone del movimiento y la medida, que son lo que hay de real en lo real? ¡De manera que ella era el ser mismo del amor!”¹. La danza no es esencialmente narrativa, puede

¹ P. Valery, *El alma y la danza*. La balsa de medusa. Madrid, 2000. Pág. 102.

serlo porque se puede narrar una historia a través del baile, pero además tiene otras formas de comunicación que son las “propias” suyas. El arte que cuenta historias es la literatura y, ciertamente durante mucho tiempo, el resto de las artes le han servido como fieles súbditos. Pero en su origen la danza era ajena a la literatura y en el siglo XX se ha independizado de ella. Por ello el “gusto” clásico se ha roto y se ha inaugurado otro que apela más a la emoción que a la historia y que para conseguirla hace intervenir elementos muy distintos en la danza. Ahora se puede hacer bailar al fuego y al agua y a multitud de elementos en escena para conseguir efectos nuevos e incluso se pueden diseñar coreografías para presentar movimientos nuevos que quizás transmitan mejor su mensaje emocional que otros más antiguos.

El cuerpo humano se libera de los ropajes y se presenta suelto y libre para todo tipo de movimientos, se combina con el agua, el fuego, excavadoras, luces de colores, se crean músicas nuevas para el baile (no sólo se hacen coreografías para músicas sino músicas para coreografías) y todo lo que se presenta es una novedad con respecto al tipo de espectáculo que Luciano está pensando. La capacidad del cuerpo es la misma, quizás ahora más por la libertad de movimientos que dan los trajes o incluso el desnudo, pero la disposición de la escena y de lo que se quiere transmitir es completamente distinta. Ahora no se trata de contar argumentos con el cuerpo sino de que el cuerpo se exprese con el movimiento en el espacio de la escena, que además en la danza contemporánea cada vez se rompe más ya que cualquier sitio puede ser escena¹.

La justificación que hace Luciano de la danza es sensacional y tiene la peculiaridad de que los teóricos la han apoyado y repetido en sus líneas esenciales durante toda la historia del arte. Su influencia ha sido, sin lugar a dudas, enorme. Pero el siglo XX ha sido un siglo muy especial en el que la aportación principal de Luciano, la danza como imitación y representación, ha caído rota por formas nuevas de contemplar el movimiento. La danza ha entrado en una nueva etapa de independencia de la literatura y de ruptura con la conciencia narrativa, con el sujeto que está acostumbrado a observar y contemplar el espectáculo con la actitud diacrónica de un claro antes y después. La danza transmite muchas cosas, pero puede

¹ Eso quiere decir que la escena deja de tener su función como lugar acotado donde se realiza la representación. Que cualquier lugar puede ser escena quiere decir que ya no hay ese espacio reservado, por lo que la disposición de los bailarines y el movimiento de los bailarines gana sin duda en posibilidades. Ya no hay un solo movimiento horizontal o vertical o una perspectiva desde el momento en que el bailarín puede irrumpir entre el público y puede construirse el escenario, como se ha hecho, sobre una plataforma transparente por encima de las cabezas de los espectadores.

transmitir muchas historias a espectadores que están viendo el mismo espectáculo y que interpretan cosas diferentes. Por ello lo propio de la danza no es la historia, que si uno se esfuerza en verla puede hallarla porque en la mayoría de los espectáculos podemos hallar un “hilo conductor” que generalmente puede ser un cierto tipo de argumento teatral, sino la emoción en lo que se está transmitiendo. Lo propio de la danza es el movimiento en el espacio, el movimiento del cuerpo y de todos aquellos elementos que el coreógrafo hace intervenir en el espectáculo con el fin de la transmisión de una emoción que puede en muchos momentos ser inefable y precisamente por ello superar a la literatura. Por ello la danza es una de las artes del siglo XX, ha entrado en el arte del siglo XX con pie propio y exige su lugar como uno de los medios de expresión que tienen un vehículo propio para hacerlo, el cuerpo, y un conocimiento postmoderno –valga esta expresión– del espíritu del hombre que hace que pueda expresarse de manera nueva.

Eso es verdad en el espectáculo, que es donde quizás sea más difícil separar la expresión del cuerpo de la historia, pero es más verdad en el baile popular: ¿acaso queremos contar una historia cuando bailamos en una discoteca?, ¿qué hacemos cuando ponemos un disco y bailamos a su compás?, ¿no es verdad que cuando estamos en casa sin que nadie nos dirija la expresión ponemos el disco que nos apetece bailar según nuestra disposición emocional? Expresar una emoción es lo que queremos o bien que una emoción nos contagie para hacernos uno con ella. Es verdad que se puede representar y que un profesional sabe repetir el movimiento de una emoción aunque no la sienta en ese momento para poder comunicarla a otros: pero eso no requiere un argumento. En la danza que bailamos no representamos historias. Mi tesis es que tampoco en la danza del siglo XX se requiere una historia para bailar y, por tanto, no se requiere representar ni imitar nada a no ser los gestos de la emoción. Hemos roto la norma del gusto impuesta a la danza durante miles de años y hemos vuelto a su origen de expresión de emociones a través del cuerpo. Hemos recuperado el origen de la danza por lo que ahora podemos decir que podemos encontrarla en su estado más puro. El gran logro del siglo XX es haber recuperado para la humanidad la danza “pura”. Y con ella una nueva estética y una nueva norma del gusto que, todo hay que decirlo, todavía no es universal porque hay quien va a los espectáculos esperando recibir historias.

Como último apunte, en la danza se está dando una nueva integración con otras artes como pueden ser el cine y el teatro. No es raro que en los cursos de danza contemporánea se den sesiones de interpretación,

no es raro que en los espectáculos de danza se incluyan imágenes filmicas. En eso se parece la situación a la de los espectáculos griegos y romanos en los que la danza, el canto, la música y el teatro se daban unidos. La diferencia es que ahora cada arte, desde su independencia, utiliza a los demás para causar efectos nuevos y más completos que la ayuden en su misión. Pero ahora no se le niega a ninguno su carácter artístico. La apología de Luciano es grandiosa y surtió su efecto en el mundo intelectual. Por ello, entre otras aportaciones históricas, ahora la danza no necesita de ninguna apología y se muestra como una más de las artes que han sabido alcanzar la postmodernidad. Pero de Luciano hacia acá la danza ha cambiado, ha sabido progresar haciendo salir al cuerpo de muchos corsés materiales y mentales. Por ello incluso podríamos decir que la danza es más arte del siglo XX que las demás porque es arte del cuerpo, un instrumento considerado de poco valor en otros momentos de la historia y que sin duda ha sido recuperado en toda su integridad en estos momentos del tiempo que nos ha tocado vivir. En el baile el hombre se sabe cuerpo y lo utiliza como medio de expresión de las más diversas emociones. Es el cuerpo, espacio vivo, y no el espíritu el que es arte y es un cuerpo que es instrumento de libertad, un vehículo adecuado para la expresión de lo más íntimo que hay en el ser humano, de una conciencia que el siglo XX ha descubierto que no es lineal y que, por supuesto, puede ser contradictoria.

Recuperar el cuerpo en movimiento como elemento comunicativo es lo propio de la danza y eso es lo que ha descubierto el siglo XX. Lo indica Paul Valery al final de *El alma y la danza* aunque sin hacer referencia histórica a épocas concretas: “Con sus fuerzas simplemente, y con un acto, un cuerpo es lo bastante poderoso para alterar la naturaleza de las cosas más hondamente de lo que pueda alcanzar nunca el espíritu en sus sueños y especulaciones”¹.

¹ Ed. cit., pág. 112.

CAPÍTULO 5. DANZAR CON EL COSMOS. EL SAMÂ' DE
MAULANÁ RUMÍ Y LOS DERVICHES GIRÓVAGOS
JALIL BÁRCENA BARCELONA

A A. Mu'min con afecto

*“Varias son las sendas que conducen a Dios;
yo he elegido la senda de la danza y de la música”*
Hazrat Maulaná Yalaluddín Rumí (1207-1273)

Pocas cuestiones han suscitado tanto debate y controversia en el seno del Islam como el de la licitud o no de la música y la danza. A pesar de las muchas restricciones impuestas por los doctores de la legalidad religiosa (*fuqabâ*) y de los encendidos reproches que éstos dirigieron contra los partidarios de su uso, nada ni nadie logró impedir el florecimiento en tierras islámicas de una música y una danza ligadas a la vivencia profunda de lo sagrado. El Islam espiritual, eso que llamamos *tasawwuf* o sufismo, halló pronto en la música y la danza dos medios excepcionales de expresión no meramente estética sino espiritual. Con todo, algunos sufíes fueron más allá. Música y danza no eran simples vehículos expresivos -catárticos en algunos casos- de una fuerza emotiva y pasional, sino que constituían en sí mismas el trabajo espiritual. Es el caso, por ejemplo, del mirífico poeta persa Hazrat Maulaná Yalaluddín Rumí (1207-1273), inspirador de la *tariqa mawlawiyya*, la congregación de los derviches giróvagos, conocida por el ritual del *samâ'* y la danza del giro, cuyo denso entramado de significaciones trataremos de desentrañar en el presente estudio.

I. RUMÍ, LA MÚSICA Y LA DANZA

El fervoroso cultivo de las artes ha sido uno de los rasgos que ha conformado la singular personalidad de la *taríqa mawlawiyya* desde la época del propio Maulaná -en árabe “nuestro maestro”- Rumí, cuando ésta no era sino un mero embrión de escuela, hasta nuestros días. Y todo ello a pesar de las numerosas dificultades e impedimentos que la *taríqa* ha debido de sortear con el discurrir del tiempo, especialmente durante el primer tramo del tumultuoso siglo XX turco. Tal vez sean la música y la danza mevlevíes, ambas estrechamente ligadas entre sí, como veremos a lo largo de estas páginas, las expresiones artísticas que mayor interés han suscitado. De hecho son el núcleo de la metodología espiritual de la *taríqa*. Sabemos por el propio Maulaná Rumí que ambas, música y danza, constituyen para él no un desahogo catártico, ni tampoco un apéndice lúdico de la vida espiritual del derviche, sino toda una vía completa y privilegiada de aproximación mística a lo divino. “*Varias son las sendas que conducen a Dios;*”, asevera el maestro persa con penetrante vigor, “*yo he elegido la senda de la música y de la danza*”. Dicho sin embudos, música y danza ocupan la centralidad del trabajo mevleví. No se nos escapa, sin embargo, el hecho de que, con toda probabilidad, los vocablos música y danza poseían, para un místico musulmán del siglo XIII como Rumí, un sentido radicalmente más sublime y trascendental que el que hoy tienen para nosotros, en los albores de un siglo XXI caracterizado por la frivolidad del arte y la cultura, la banalización de lo espiritual y el abuso sistemático del lenguaje.

Como ha señalado el musicólogo francés Jean During, “*música y misticismo comparten muchas de las mismas estructuras de transmisión*”¹. Efectivamente, en el Islam tradicional, la música culta y el *tasawwuf* poseen, sin ir más lejos, un mismo carácter iniciático basado en la estrecha relación -o quizás tendríamos que hablar más bien de comunión- entre maestro (*shayy*) y discípulo (*muríd*). Un *hadiz* de Muhammad insta a los suyos a tomar el conocimiento “*del corazón de los hombres*”. Así, no es de extrañar que los músicos tradicionales iraníes, muy ligados como se sabe a las diferentes formas del sufismo persa, digan que el conocimiento musical se deba de aprender “*de pecho a pecho*”.

Con todo, la continuidad en el tiempo de la transmisión espiritual y artística mevlevíes se ha visto amenazada en momentos puntuales de

¹ Jean DURING, *Sufi Music and Rites in the Era of Mass Reproduction Techniques and Culture*, en Anders HAMMARLUND (ed.), *Sufism music and society in Turkey and the Middle East*, Estambul: Swedish Resersch Institute, 2001, p. 149.

la historia por circunstancias diversas. Tal vez el instante más dramático coincidió con la promulgación, el 13 de diciembre de 1925, de la ley 677 del nuevo Código Penal turco¹, por la cual quedaban abolidas todas las congregaciones sufíes (*turuq*), al tiempo que se prohibían sus manifestaciones públicas, incluidas las musicales y la danza. En la nueva Turquía republicana, el sufismo, visto por los kemalistas como una rémora del pasado, no tenía cabida. Las congregaciones sufíes fueron abolidas, en efecto, por ley, pero no así su espíritu, que pervivió en una suerte de exilio interior, a pesar de las durísimas condiciones impuestas por una modernización hartamente agresiva. Desde cualquier punto de vista, una tragedia. Afirma el músico y derviche mevleví Sadettin Heper: “Cuando la janaqa se cierra, el propio derviche debe de convertirse en una janaqa”².

Pero volvamos a Maulaná Rumí y las artes. No hay que perder de vista que Rumí es un *artista*, o mejor aun un *artesano*, en el sentido tradicional del término. Y lo es no porque cultive la poesía como pocos lo han hecho, sino porque su concepción de la vida humana y su búsqueda espiritual son fundamentalmente estéticas. ¿Acaso el *Masnaví*, su magna obra poética, del que el sufí Yamí afirmó, allá por el siglo XV, que se trataba de un *Corán* en lengua persa, no es sino una exposición acerca del arte más sublime de cuantos existen: el arte de conocer a Dios? Como ha dejado escrito Ananda K. Coomaraswamy a propósito del pensamiento del Maestro Eckhart (1260-1328), místico alemán que vivió en un momento en el que el Oriente islámico experimentaba una profunda eclosión sufí: “el arte es religión, la religión arte, no relacionados, sino la misma cosa”³.

Los musicólogos Ursula y Kurt Reinhard han sabido ver que, además de una escuela iniciática, la *taríqa mawlawiyya* ha sido durante varios siglos la verdadera “escuela de música del Imperio Otomano”⁴. Se puede evaluar la contribución mevleví a la música si tenemos en cuenta el elevado número de reputados compositores y *neyzen* o maestros de *ney* -flauta sufí de caña- que poseen el título de *dedé*, término cuyo significado literal es “abuelo”, “patriarca”, “hombre de respeto”, pero que, en el léxico mevleví, designa al derviche que ha completado el retiro espiritual de mil y

¹ Puede consultarse dicha ley en Shems Friedlander, *The Whirling Dervishes*, Nueva York: SUNY, 1992, p. 117. A pesar de las trágicas consecuencias derivadas de la prohibición de las cofradías sufíes, el espíritu mevleví en modo alguno pudo ser erradicado. Como una ironía de la historia, hoy asistimos a un renacer del interés por Maulaná Rumí y su taríqa no sólo en la propia Turquía, sino más allá también.

² Citado en Shakina REINHARTZ, *Women called to the path of Rumi*, Prescott (Arizona): Hohm Press, 2001, p. 32.

³ Ananda K. COOMARASWAMY, *La transformación de la naturaleza en arte*, Barcelona: Kairós, 1997, p. 51.

⁴ Ursula & Kurt REINHARD, *Musique de Turquie*, Paris: Buchet/Chastel, 1969, p. 194.

un días o *chel.lé*. Qué duda cabe que los dos ejemplos más descollantes de cuantos músicos melevíes han alcanzado el rango de *dedé* han sido Nayi¹ *Qsmán Dedé* (1652?-1732) y *Hammamizade Ismail Dedé Efendi* (1777-1845). *Este último, uno de los maestros indiscutibles de la música clásica turca de todos los tiempos, compuso, a lo largo de su vida, aproximadamente quinientas piezas musicales, de las cuales sólo cincuenta son strictu sensu de carácter espiritual.* La verdad es que los músicos melevíes no sólo compusieron obras religiosas. Y es que los límites entre lo profano y lo sacro, lo culto y lo popular, son muy porosos en el caso de las músicas islámicas. Pero, a nosotros lo que nos interesa acentuar ahora de Ismail Dedé es que se trata del compositor que mayor número de *ayin-i sharíf* -piezas musicales destinadas al *samâ*'-ha compuesto: un total de siete, de los cuales el más famoso es el compuesto en el *maqâm ferahfezâ*². Pero, antes de proseguir, detengámonos un instante a analizar el término turco, aunque de origen árabe, *ayin-i* y su fecundo campo semántico. Sabido es que el léxico musical meleví no es aleatorio y está preñado de profundas significaciones místicas. En árabe, la palabra '*ayn*, extremadamente sintética, quiere decir "ojo", "fuente", "origen", "esencia", "sí mismo". '*Ayn* es el órgano de la visión interna, directa e inmediata. También designa el "disco solar" (*ayn ash-shams*), y eso es importante. Recordemos que Shams-i Tabrizí, literalmente "el Sol de Tabriz", es el nombre del maestro de Rumí, quien le inició en los secretos de la senda mística, la música y la danza. En definitiva, todo eso es lo que hallamos tras la palabra *ayin-i*. Así pues, el círculo de los derviches gira en memoria del sol que de Tabriz llegó para acelerar la transformación de Maulaná Rumí. Y su girar incesante les conduce a la apertura del ojo del corazón, único órgano, según la fisiología sutil, con el que es posible la visión de Dios, origen de todas las cosas.

2. LOS ORÍGENES DEL SAMÂ' O CONCIERTO ESPIRITUAL

Como veremos a continuación, el *samâ'* meleví es una suma espiritual escenificada de algunos de los mitos fundamentales del Islam, ligados todos ellos al sentido de la escucha, como bien lo ha sabido ver

¹ Nayi, al igual que neyzen, indica, en turco, la maestría en la interpretación del ney.

² Si es apreciado dicho *ayin-i sharíf* es porque aparecen musicados los míticos dieciocho primeros versos del Masnaví de Maulaná Rumí, en los que el trovador iranio evoca todo el simbolismo del ney. Existe en el mercado musical una grabación excepcional de dicho *ayin-i sharíf*, a cargo del The Mevlevi Ensemble of Turkey, dirigido por Dogan Ergin y la participación como voz solista del gran cantante y recitador de Corán Kani Karaca: "Mevlevi Ceremonial Music", Santa Bárbara (USA): Water Lily Acoustics, 1995.

el musicólogo francés Jean DURING¹. De hecho, el término *samá'* quiere decir “escucha”, “audición” y, en el contexto sufí, “concierto espiritual”. Igualmente, el *samá'* incluye algunos pasajes relevantes de la biografía de Maulaná Rumí, así como hechos puntuales de la historia de la propia *taríqa mawlawíyya*. Las exposiciones sistemáticas del *samá'* y de la densa trama de símbolos y significaciones que lo integran son tardías, parciales y no siempre coincidentes entre sí. Además, omiten voluntariamente una parte del conocimiento cuyo medio de transmisión ha sido siempre oral, de maestro a discípulo.

La puesta en escena del *samá'* constituye una suerte de arte total, en el que convergen música y danza, por supuesto, pero también poesía, arquitectura y una mínima escenografía, aunque escenografía al fin y al cabo. Según la mayoría de los tratados clásicos del *tasawwuf*, para el buen desarrollo de las que son las dos prácticas sufíes más relevantes: el *samá'* o concierto espiritual y el *dhikr* o invocación ritual de los nombres de Dios, es preciso que se cumplan tres condiciones: *zamán*: tiempo, *makán*: lugar e *ijuán*: las personas participantes. Si los factores *cuándo* y *quién* son importantes, no lo es menos el *dónde* se desarrolla el *samá'*. Así pues, digamos, antes que nada, algunas ideas a propósito del lugar en el que es concebido y se realiza el *samá'*, más allá de que hoy pueda ser *representado* en otros espacios tan poco evocadores como canchas deportivas y demás².

Todo *mevlevihané* clásico contiene en su interior una amplia estancia, orientada hacia La Meca, que incluye en el centro un espacio octogonal, cuyo nombre es *semahané* o sala dedicada al ritual del *samá'*. El mejor ejemplo de *mevlevihané* que queda aún hoy en pie es el de Gálata, en el otrora cosmopolita barrio estambuleño de Pera³. Según el historiador *Abdülbaki Golpınarlı*, fue fundado durante el reinado de Mehmet II, entre 1451 y 1481, siendo el primer centro *mevleví* de la ciudad. Lo que nos interesa de él es observar la relación que existe entre el ritual *mevleví* y la estructura arquitectónica de la sala, una estructura que está al servicio de un profundo simbolismo espiritual en el que se combinan tres formas geométricas fundamentales: cuadrado, octógono y círculo. El cuadrado, representado en este caso por la sala en su conjunto, simboliza lo terrestre, el mundo de la manifestación y de las formas sensibles, en definitiva: la dimensión

¹ Véase Jean DURING, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, París: Albin Michel, 1988, pp. 29-55.

² Cada año, durante la semana del 17 de diciembre, fecha en la que se conmemora la noche de la muerte de Maulaná Rumí (*shabb-o 'arús*), tiene lugar en la ciudad turca de Konya un festival musical en el que cada noche puede verse un *samá'* en el Pabellón Municipal de Deportes de la ciudad.

³ Véase Raymond Lifchez (ed.), *The dervish lodge. Architecture, art and sufism in Ottoman Turkey*, Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 101 ss.

del hombre. En el plano opuesto, el techo circular y semiabovedado que recubre la estancia representa lo divino, la perfección del mundo celestial. Sabido es que para los místicos musulmanes, tan dados a la geometría sagrada, el círculo representa la forma perfecta por antonomasia ya que en él la distancia existente entre los diferentes puntos de la circunferencia periférica y el centro siempre es la misma. En el Islam, lo curvo -el arco en sus múltiples variantes, por ejemplo- siempre ha estado ligado a lo divino¹. Por su parte, el espacio central de la sala, el octógono donde los derviches se entregan a la música y la danza, cumple una función intercesora en tanto que lugar que permite el tránsito simbólico de lo terrestre -el cuadrado- a lo celeste -el círculo-. El *semahané* constituye un ámbito sagrado y como tal es un lugar que suena, en el que la palabra reverbera y se multiplica, justamente porque está diseñado en función de la escucha. Se trata, así pues, de un espacio no tanto para ser contemplado como oído. Es el lugar donde el derviche se afana, en su continuo girar, por hacer posible un imposible: la experiencia de un Dios que es, por definición, inaferrable, radicalmente libre. Según la topología sufi, el octógono es el espacio más allá de todo espacio, en el que dentro y fuera carecen de sentido porque toda dualidad ha sido al fin superada.

Dicha combinación de formas geométricas, que nos remite a la idea de ejemplaridad y mediación, es muy común en la arquitectura funeraria islámica. La encontramos, por ejemplo, en las tumbas de los *walíes*. Y es que todo *walí* es, por definición, un auténtico *pontifex*, aquél espiritual que, gracias al perfeccionamiento de sus cualidades interiores, ha sabido tender puentes entre el hombre y Dios. Dicho principio constructivo es muy antiguo en el Islam. Lo hallamos ya, en las postrimerías del siglo VII, en la que sin duda es la primera obra arquitectónica islámica con la que se pretendió realizar una construcción estética remarcable: la Cúpula de la Roca, en el Jerusalem árabe, ese lugar de tránsito, justamente, desde el que el profeta Muhammad emprendió su ascensión nocturna a los cielos (*mi'raj*). En conclusión: que el ritual del *samá'* tenga lugar en un espacio octogonal no está sino poniendo de relieve la función mediadora que, a ojos melevíes, poseen la música y la danza como sendas que conducen a la experiencia mística de Dios.

A pesar de que no hay ninguna evidencia concreta, desde la tradición meleví se insiste que el *samá'* fue instituido por Sultán Valad (m. 1312), que, como bien lo supo ver Eva de Vitray-Meyerovitch, fue, más que el hijo de Rumí, su discípulo más cercano, el confidente espiritual más estimado y el verdadero organizador de la *taríqa man'lawíyya*². Pero, lo

¹ Véase al respecto, Shaker Laibi, *Soufisme et art visuel. Iconographie du sacré*, París: L'Harmattan, 1998, pp. 94-95.

² Véase Eva de Vitray-Meyerovitch, *Rûmî et le soufisme*, París: Éditions du Seuil, 1977.

cierto es que ni en sus escritos, ni tampoco en la primera literatura meleví del siglo XIV¹, hallamos rastro alguno no ya de la danza, que está presente desde Rumi, sino del *samá'* entendido como ceremonia ritualizada. Esto nos induce a pensar que, en el origen, la danza meleví responde a la fuerza de la emoción del derviche, pero que sólo siglos después será interpretada filosóficamente coincidiendo con su codificación. Según Gölpınarlı, el responsable del *samá'*, tal como ha llegado hasta nuestros días, sería el *shayj* meleví Pir Adil Chelebi (m. 1460), razón por la cual, siempre según Gölpınarlı, habría recibido el alto rango de *pir*, título con el que, por lo general, se distingue únicamente a los fundadores de alguna *tarîqa* sufi². Aun respetando la voz autorizada de Gölpınarlı, tal vez quien más sepa sobre la historia meleví y derviche meleví él mismo, hemos de decir que, muy posiblemente, la cristalización del *samá'* haya sido fruto de un lento proceso, hasta adquirir su codificación definitiva, al menos en lo que respecta a la danza, bien entrado el siglo XVI. En los escritos de esa época de Divâne Mehmet Chelebi hallamos una descripción del *samá'* muy similar a la actual. Pero, aún así, se trata de un *samá'* incompleto, puesto que el *na'at-i sharîf*, el himno que preludia la ceremonia, no se incluirá en el *samá'* hasta finales del siglo XVII o principios del XVIII. A mayor abundancia, los cinco *ayin-i sharîf* más antiguos que se conservan datan todos ellos de los siglos XVI y XVII.

Por lo tanto, la estandarización del *samá'* fue gradual y paralela al desarrollo de la propia música clásica otomana. Con el transcurso del tiempo, la danza meleví pasará de ser una libre expresión corporal, un tanto anárquica, como puede apreciarse en algunas miniaturas turcas y persas, a constituir un arte total de normas, tiempos y equilibrios, cuya ejecución demanda un arduo aprendizaje espiritual del que no está exento, por supuesto, el trabajo -podríamos decir alquímico- sobre lo corporal. Y es que ni lo simbólico ni lo espiritual niegan o subestiman lo corporal. El derviche muestra con su admirable plástica corporal que lo sagrado es también carnal. Eso nos trae a la memoria las sabias palabras del coreógrafo francés -y musulmán- Maurice Bédart, quien sostiene que la danza como disciplina artística exige un mínimo de inspiración y muchísima transpiración, en clara alusión, justamente, a la ascésis transformadora a la que han de someterse el cuerpo y la consciencia del bailarín³. *Así pues,*

¹ Se trata, básicamente, de dos obras: *Manâqib al-'Arifîn* de Ahmad al-Aflakî (m. 1353) y *Risâla-i Sipahsalar* de Fariddûn bin Ahmad Sipahsalar. De la primera existen dos traducciones al español, aunque ambas dejan mucho que desear: Leyendas de los sufíes. *Historias de la vida y enseñanzas de Rumi*, Madrid: EDAF, 1997 y Rumi: maestro de derviches, Madrid: SUFÍ, 1999.

² Abdülbaki GÖLPINARLI, *Mevlevî Adab ve Erkani*, Estambul: Inkilab ve Aka, 1963.

³ Maurice Bédart, *Lettres à une jeune danseur*, París: Actes Sud, 2001, p. 8.

el derviche mevleví deberá poseer un profundo sentido del tiempo, de la proporción, del ritmo y del equilibrio, al tiempo que habrá de conocer a la perfección todos y cada uno de los diferentes elementos que integran el samâ'. Esta esmerada educación espiritual (adab) convertirá a la tarîqa mawlanawîyya en una congregación diferente al resto. Afirma Joscelyn Godwin: "No todos los sufíes eran tan disciplinados y elegantes en su samâ' como los mevleví".

3. DESCRIPCIÓN DEL SAMÂ' MEVLEVÍ

El *samâ'* constituye una unidad que desconoce el fragmento. En modo alguno se trata de una ceremonia discontinua. Sin embargo, para facilitar una mejor comprensión de su desarrollo, vamos a dividirlo en tres partes que, insistimos, están íntimamente ligadas entre sí y se suceden en una *progressio harmonica*. La primera parte consta del *na'at-i sharîf*, el toque del *kudum*, un *taqsîm* o improvisación de *ney* y el *Devr-i Sultan Valad* o caminar meditativo circundando el *semahané*. La segunda incluye los cuatro *salâms* o secuencias de danza del giro. Y, por último, la tercera se compone de un nuevo *taqsîm* de *ney*, el *tayuid* o recitación coránica y la declamación del *gûlbang* o "plegaria de la rosa" que pone colofón a la ceremonia. A continuación, veremos en detalle cada uno de estos elementos y su profunda significación.

Una vez los derviches (*semaçans*) han entrado en el *semahané*, permanecen de pie, en espera de que el *shayj* se haga presente en la sala. Los derviches, en número de nueve o múltiplos de nueve, como los planetas del sistema solar, aguardan al maestro en la posición denominada *mubur* o "sello de Atesh Bas", esto es, con el pie derecho pisando el dedo gordo del pie izquierdo, mientras los brazos reposan en *niyâz*: cruzados en el pecho y con las manos en los hombros. Es una suerte de himno gestual que habla sin necesidad de lenguaje. ¿Pero quién es Atesh Bas? Se trata de un discípulo de Maulaná Rumí, cocinero de profesión, que vivía en la población turca de Merán. En cierta ocasión, sufrió una quemadura al tratar de avivar con el pie izquierdo el fuego en el que preparaba una comida para Rumí. Por respeto al maestro, ocultó su mal pisando el pie izquierdo con el derecho. Atesh Bas personifica el autocontrol característico del derviche, ya que soportó el dolor sin queja, y su amor y entrega incondicional al maestro de la senda espiritual. Fue el mismo Rumí quien quiso immortalizar aquel episodio, convirtiéndolo en un elemento especí-

¹ Joscelyn Godwin, *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 93.

fico de la gestualidad meleví que ha perdurado hasta hoy como modelo para todos los derviches.

El *shayj* entra en el *semabané* con paso lento y avanza en línea recta hasta el *post*, la piel de cordero teñida de rojo desde donde dirigirá la ceremonia, justo enfrente de la entrada. Esa línea imaginaria, que se extiende desde la entrada del *semabané* hasta el *post*, divide la estancia en dos semicírculos. El que se extiende a la derecha del *shayj* recibe el nombre de *nuzúl min Al.lah* o “arco de descenso desde Dios” al mundo terrestre. Dicho semicírculo simboliza la involución de las almas en la materia y su separación del Creador. El arco de la izquierda, lugar donde permanecen sentados los derviches antes y después de la danza, se conoce con el nombre de *su’úd ila Al.lah* o “arco de ascenso hacia Dios”. Representa la auténtica búsqueda espiritual del ser humano que consiste en el retorno a su origen en Dios, para consumir la *unio mystica* con El. Esta línea imaginaria que divide la sala, cuyo nombre es *hatt istivá* o ecuador, está vedada a los derviches, que no la pisan durante toda la ceremonia. *Hatt istivá* constituye el ítmo en el que acontece la reunión del hombre y Dios por mediación del ángel, el intermundo donde sucede el verdadero nacimiento espiritual. Pero también es el camino recto mencionado en la primera azora del Corán (*sirát al-mustaqím*), esto es, la vía del medio, la senda más directa y segura para llegar a Dios.

Cuando el *shayj* ocupa su lugar, éste, los derviches y los músicos intercambian un primer saludo ritual que consiste en una leve inclinación del tronco hacia delante. Dicho protocolo particular de saludo se sucederá, puntualmente, a lo largo del *samá’*. Con él se pretende subrayar la unidad formal y espiritual de los participantes en la ceremonia, al tiempo que se subraya su diferente jerarquía espiritual. Acto seguido, la ceremonia. Da comienzo. El pórtico del *samá’* lo constituye el llamado *na’at-i sharíf*, un himno eulógico dedicado al profeta Muhammad, cuyo texto en lengua persa, preñado de un lirismo fulgurante, es del propio Rumí. Más allá de la belleza intrínseca del poema, si el *na’at-i sharíf* ha cobrado notoriedad dentro y fuera de la *tariqa* se debe al hecho de haber sido musicado, más de cuatro siglos después de la muerte del maestro, por el músico, poeta y calígrafo turco Buhurizade Mustafá Itrí Efendi (1640?-1712?), miembro él mismo de la *tariqa mawlawiyya* y uno de los compositores más valiosos e influyentes de la música clásica otomana de todos los tiempos. Desde el punto de vista de la composición musical, el *na’at-i sharíf* responde a la estructura del *maqám rast*, lo cual, como veremos a continuación, no es fruto ni de la casualidad ni del capricho del compositor. En realidad, nada en el *samá’* es arbitrario. *Rast* constituye el modo fundamental o *maqám*

de la música clásica otomana, una música que es modal. Un *maqâm* indica una determinada organización interna de los intervalos, al tiempo que un conjunto de reglas sintácticas que definen la jerarquía existente entre los grados de la escala musical y, al mismo tiempo, predeterminan el orden melódico de la composición y el *usûl* o patrón rítmico. Digamos de paso, que el léxico musical islámico, cuyos matices son difíciles de expresar con precisión en nuestras lenguas europeas, lleva implícita la impronta del sufismo. Así, en la vía sufi, se conoce con el nombre de *maqâm* a cada etapa que el místico recorre en su itinerario espiritual.

El sistema modal otomano jamás ha empleado la nomenclatura de la notación europea, a pesar de la paulatina penetración de la música occidental, a partir, sobre todo, del siglo XVIII. Así pues, se denomina *rast* a la nota tónica del *maqâm* al que da nombre, una nota que correspondería, aproximadamente, al *sol* mayor de la música europea. Una de las peculiaridades del *maqâm rast* es la alteración de su tercera, señalada en el pentagrama mediante un bemol que mira hacia la izquierda. En efecto, el intervalo del *la* al *si* no corresponde a un tono mayor de 204 centésimos, sino a uno menor de tan solo 180, lo cual, insistimos, le otorga al *maqâm rast* una peculiar expresividad sonora. Y es que, a diferencia de la europea, las músicas cultas del Islam dividen las escalas en un gran número de pequeños intervalos no temperados, ya que lo que importa en los sonidos no es tanto su altura tonal absoluta, como la sucesión relativa de la escala. Con todo, lo que a nosotros nos interesa remarcar, más allá de cualquier consideración musicológica, es el hecho de que un instante tan fundamental y solemne del *samá'* mevleví como es la interpretación del *na'at-i sharîf* se desarrolla en el ámbito musical del que es el *maqâm* fundamental de la música otomana, el *maqâm rast*.

El *na'at-i sharîf* se interpreta *a capella*. Así pues, la voz humana, considerada el más dúctil y perfecto de cuantos instrumentos existen, se erige en protagonista. El inicio delicado del *samá'* tiene lugar con la audición de la palabra desnuda, desprovista de cualquier acompañamiento musical que no haría sino entorpecer una escucha que se pretende primordial e inicial; una palabra que no se dice ni se pronuncia, sino que se proclama a través del canto. En la solemnidad natural del *na'at-i sharîf* se aquilata, a mi modo de ver, todo el arte vocal otomano. Un arte que es monódico, homófono, melismático y en el que la estructura de la frase melódica es indisociable de la del texto y sus acentos. De hecho, la estructura del propio texto constituye, de por sí, una suerte de embrión melódico que se va desarrollando gracias a un fraseo musical que combina vocalizaciones unas veces breves y otras bastante amplias. Por otro lado, la ausencia de

un patrón rítmico definido, o lo que es lo mismo, la libertad interpretativa que posee el solista, convierte al *na'at-i sharíf* en un rubato de una incomparable belleza y expresividad, en el que la palabra cantada y los silencios se alternan otorgándose sentido mutuamente. La palabra conduce al silencio y éste realza el valor religioso, casi mágico, de aquella.

Pero, ¿qué sentido tiene comenzar con el *na'at-i sharíf*? Existe en la tradición islámica un puñado de *hadices* o dichos proféticos en los que se afirma que lo primero que Dios creó fue la esencia, esto es, la luz de Muhammad (*Núr Mubammad*). “Mientras Adán estaba entre el agua y la arcilla, yo ya era un Profeta”, afirma uno de dichos *hadices*. Por lo tanto, no resulta extraño que el *samâ* mevléví comience con un canto de exaltación de la ejemplaridad de Muhammad y de su esencia, entendida ésta como “Árbol del Universo”, según diría el murciano Ibn ‘Arabí, bajo cuya sombra se dispone ordenado el mundo.

Antes de proseguir, digamos unas palabras sobre el grupo musical o *mutrib*. En el caso del *mevlevihané* de Gálata, el *mutrib* se acomoda en una galería que se alza en el primer piso, justo enfrente del *shayj*. Pero si el *mevlevihané* carece de un piso superior, los músicos se acomodarán entonces junto al *semahané*, aunque siempre sobre un estrado (*tajf*) que los eleve del suelo. La música mevléví ha de provenir de lo alto, del mundo superior, como si se tratara del sonido de las puertas del paraíso al abrirse, según expresión del propio Rumí. En un principio, los instrumentos del *mutrib* mevléví eran el *ney*, el *rebâb*, tal vez el embrión del violín europeo, y un instrumento de percusión como el *dâf* o el *kedum*. Con el tiempo, el conjunto se fue enriqueciendo con la incorporación de otros instrumentos hoy clásicos. En cualquier caso, la formación siempre ha sido voluntariamente reducida. Y es que la sutilidad musical está reñida con la cantidad instrumental.

Aunque la madera es la materia prima fundamental de la mayoría de los instrumentos musicales, en el *mutrib* se hallan representados todos los reinos de la creación: mineral, vegetal y animal. Pero refiriéndonos a la madera, no podemos dejar de consignar, entre paréntesis, una curiosísima casualidad: en todos los instrumentos mevlévís el elemento resonador es la madera, mientras que el verdadero generador del sonido es de origen animal. Como es sabido, la madera constituye la sustancia resonante, esto es pasiva, por excelencia². *Y de madera es, justamente, el suelo del semahané*. Pasiva es también la actitud del derviche durante el *na'at-i*

¹ Consultar al respecto, Ibn al-Arabi, *El Árbol del Universo*, Madrid: SUFI, 1989.

² Véase Joscelyn Godwin, *Armonías del cielo y de la tierra. La dimensión espiritual de la música desde la antigüedad hasta la vanguardia*, Barcelona: Paidós, 2000, pp. 23-25.

sharíf. Vaciado de sí mismo, se convierte en el ser resonador a través del cual transita la palabra, como el profeta Muhammad¹, cuyo corazón vacío fue el receptáculo del verbo divino contenido en el Corán.

Tras el *na'at-i sharíf* emergen las notas quejumbrosas del *ney*, la flauta sufi de caña, cuyo sonido lastimero flota suavemente en el ambiente del *semahané*, mostrando el lamento desgarrado de la caña que se duele de haber sido arrancada de cuajo de su patria, el cañaveral. Tal como hemos escrito en otro lugar², el *ney* constituye para Maulaná Rumí la metáfora perfecta de la búsqueda espiritual del hombre separado de su origen en Dios. En realidad, toda aventura mística arranca de la consciencia de la separación, tras la pérdida. El derviche deviene hombre perfecto (*al-insán al-kâmil*), tras vaciarse de sí mismo, como el *ney*, y llenarse de la voluntad divina en forma de soplo. Rumí lo ha expresado así en el primer tramo de su monumental *Masnaví*, esos míticos dieciocho versos en los que se evoca el dolor de la lejanía:

*Escucha el ney, escucha su relato que se lamenta de la separación:
“desde que me cortaron del cañaveral,
mi canto melancólico ha hecho llorar a hombres y mujeres (...)”*³.

Con todo, hay algo en la poesía de Rumí y su “mística nupcial” que voluntariamente roza lo paradójico. Porque, ¿acaso el *ney* no expresa también el éxtasis dichoso del derviche ante la presencia ausente de Dios?, ¿no es la lejanía igual a la proximidad, el dolor al gozo, la muerte a la vida? Recordemos que la noche del fallecimiento del trovador iraní se conoce como *shabb-o 'arús*, en persa “la noche de bodas”. La muerte del místico consuma la anhelada unión amorosa con el Amado divino. Y si la muerte es retorno, toda la vida del místico será expresión de la fidelidad a su Señor, según el pacto preeterno (*mizâq*) entre Dios y las almas, que recoge el Corán: “Acaso no soy yo vuestro Señor. Y las almas contestaron: por supuesto que sí y de ello damos testimonio”⁴. En verdad, toda la consciencia religiosa del Islam reside en ese hecho transhistórico que tiene lugar en el principio anterior a todo, pero que no es el principio.

¹ El nombre Muhammad, que en árabe quiere decir “el que se ha hecho digno de elogio”, posee forma pasiva.

² Sobre el rico simbolismo del *ney*, véase nuestro ensayo Jalil Bárcena, *El lamento de la separación. Notas a propósito del ney, la flauta sufi de caña*, SUFÍ n° 6, Madrid: Orden Sufí Nematollahí, otoño-invierno, 2003, pp. 42-45.

³ Rumí, *Luz del alma*. Selección de poemas, traducción de Mahmud Piruz y José M^a Bermejo. Madrid: Gaya, 2001, p. 14.

⁴ Corán 7, 172.

El *neyzan* interpreta un *taqsím* o improvisación. El *taqsím* -de la raíz árabe *qsm*, que significa división- es el arte musical por antonomasia de la discontinuidad y del instante, puesto que es improvisado y libre de cualquier restricción métrica. El músico da la medida de su maestría en el *taqsím*. Una maestría ligada menos al frío virtuosismo técnico como al conocimiento de las leyes de encadenamiento de los distintos *maqâmât* y las modulaciones (*talwîn*) internas de éstos. Con todo, la improvisación no es sinónimo de un libre albedrío musical en el que todo vale. El *taqsím*, incluso cuando es vocal (*layalî*), se ejecuta dentro de la estructura modal de un *maqâm* específico. Los maestros coinciden en señalar que es en el arte del *taqsím* en donde se abole toda distancia entre músico, música e instrumento. Así, la improvisación adquiere un enorme valor espiritual, puesto que simboliza la unión entre conocedor, conocido y conocimiento a través de la música¹. El *taqsím* de *ney* sirve, musicalmente hablando, para introducir el *maqâm* en el que se desarrollará toda la ceremonia mevlí. En cierto modo, la unidad formal del *samâ'* viene marcada por la unidad musical. De ahí que todo el *samâ'* se desarrolle en el ámbito de un mismo *maqâm*, salvo el *na'at-i sharîf* que, dada su excepcionalidad, siempre se entona en el *maqâm rast*, tal como ya hemos visto.

Acto seguido, el *shayy* y los derviches inclinan su cuerpo hacia adelante hasta tocar el suelo con la frente, al tiempo que golpean el piso enérgicamente con las palmas de las manos. Dicho gesto indica el momento de la resurrección, cuando los muertos abandonan sus tumbas. Pero para el derviche resucitar es despertar del sueño de la ignorancia. De inmediato, el primer percusionista del grupo hace sonar el *kudum*, mientras los derviches se incorporan. El *kudum* es un instrumento de percusión compuesto por dos pequeños tambores hemisféricos, cuyos cuerpos son de cobre y están recubiertos de piel de camello. El *kudum* se toca con dos finas baquetas de madera. En el *mutrib*, el *kudum* desempeña un papel musical modesto de mero metrónomo. Sin embargo, posee un gran simbolismo. Según la tradición mevlí, del roce experto de los pequeños tambores del *kudum* se extrae un sonido penetrante que recuerda a la voz imperativa árabe *kun* -¡sé!-, el verbo creador de Dios. En el Islam, como en el resto de la tradición abrahámica, Dios crea mediante la Palabra. Se afirma en el *Corán*: “*Su única orden, cuando Al.lah decreta la existencia de algo, es decirle: “Sé” -y es*”².

¹ Véase Jean DURING, *L'autre oreille. Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient*, Cahiers de Musiques Traditionnelles, n° 3, Ginebra: Ateliers d'Ethnomusicologie, 1990, pp. 57-78.

² *Corán*, 36, 82.

El grupo musical ataca, en ese instante, un *pesbrev* o prelude instrumental, dando comienzo entonces el lento caminar del *shayj* y los derviches alrededor del *semahané*, que recibe el nombre de *Sultan Valad Devri* o “Ciclo de Sultán Valad”, en memoria del hijo de Maulaná Rumí. Se trata de un andar meditativo, lento, solemne, con los brazos en la posición antes descrita de *nijáz*. Ser un derviche meleví supone aprender a caminar con elegancia, aunque sin afectación. La marcha incluye pequeñas pausas que otorgan al conjunto una notable belleza plástica y tensión emocional. El derviche lanza un pie hacia adelante, mientras el otro permanece detrás, estático, con el talón despegado del suelo, lo cual trasmite una sensación de levedad, como si a penas rozase el suelo al caminar. De hecho, la danza del giro que vendrá a continuación ya está implícitamente apuntada en el caminar previo. Más aún, el andar meleví es ya una danza en sí. A medida que avanza, el derviche repite en su interior el nombre de *Allah*, al tiempo que acompasa su respiración al caminar.

Prestar atención a cada respiración que se efectúa (*bush dar dam*), así como observar cada paso que uno da (*nazar bar qadam*) constituyen dos de los once principios de la influyente *taríqa naqshabandiyya*, fundada por Bahauddín Naqahaband, el siglo XIV, en la ciudad de Bujará, actual Uzbequistán. Según Shâqib Dede (m. 1735), autor del libro *Safîna-i Nafîse-i Mavlaviyân* (*La nave de los secretos melevíes*), la primera historia completa de los derviches melevíes, en la que se describe el *samá'* tal como hoy lo conocemos, tanto el caminar meleví como la atención a la respiración son dos préstamos de la *taríqa naqshabandiyya*¹. No hay duda de que la permeabilidad ha sido una de las características de las distintas *taruq* a lo largo de la historia. Además, los melevíes han sido propensos a compartir su música y su danza del giro con otras congregaciones, con lo que la hipótesis de Shâqib Dede no es descabellada.

Pero volvamos a nuestra descripción del *samá'*. Bajo los compases del *pesbrev*, cuyo largo patrón rítmico recibe el nombre de *devri kabîr* (56/4), el *shayj* y los derviches van completando tres vueltas alrededor del *semahané*. Al llegar al *post*, cada derviche se vuelve hacia el que le sigue saludándose mutuamente mediante una ligera inclinación del tronco hacia delante del tronco. Los derviches se convierten de este modo en espejos que captan la imagen de Dios y la proyectan a los que en ellos se miran. Tras el saludo, el caminar prosigue en sentido contrario a las agujas del reloj. Todos los movimientos circulares, ya sean individuales o colectivos, efectuados en los distintos ritos del Islam se llevan a cabo en dicha

¹ Véase Ilker Evrim Binbash, *Music and Samá' of the Mavlaviyya in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Origins, Ritual and Formation* en Anders HAMMARLUND, op. cit., pp. 67-79.

dirección, podríamos decir, a contratiempo. Piénsese, por ejemplo, en el caso emblemático del *tawáif* o circunvalaciones rituales alrededor de la negra *ka'aba* de La Meca. En cierto modo, el derviche camina al revés del tiempo, o mejor aún, en su tiempo, que no es cuantitativo ni lineal, sino cualitativo. El derviche bucea en el tiempo interior del alma, anhelando remontar el curso de la historia hasta el instante del pacto entre Dios y las almas¹. *Un caminar que avanza de derecha a izquierda de la estancia, como el grácil deslizamiento de la pluma del calígrafo musulmán sobre el papel, o lo que es lo mismo, ab intra* en dirección al corazón, el rincón donde más elocuente resulta el latido de Dios para el místico, el *locus* de la interiorización, del nacimiento espiritual y de la visión de Dios. Afirma un *hadiz qudsí* muy grato a Rumí: “Ni mi tierra ni mi cielo me contienen, pero sí el corazón de mi fiel servidor”.

Las tres rondas que los derviches realizan durante el *Sultan Valad Devri* representan los tres niveles de conocimiento que el buscador atraviesa en su periplo espiritual. A cada paso que da en la vida, el derviche se va haciendo más y más capaz de Dios. Maulaná Rumí resumió así su propia transmutación: “Mi vida se resume en tres palabras: estaba crudo, me he cocido, estoy quemado”. La primera de las rondas alude a *‘ilm al-yaqín* o aquella certeza que procede de la fe - “creo en Dios”. La segunda representa *‘ayn al-yaqín* o certeza que emana de la visión espiritual directa e inmediata, tras contemplar el rostro sin rostro de Dios - “creo en Dios porque lo he visto”. A propósito de la diferencia entre ambos conocimientos, afirma el *shayj Ahmad al-‘Alawí*: “La fe es necesaria para los religiosos, pero deja de serlo para los que van más lejos y llegan a autorrealizarse en Dios. Entonces, uno no cree más, porque ve. Ya no existe ninguna necesidad de creer cuando uno ve la Verdad”². El corazón del derviche es ambicioso. De hecho, en todo camino iniciático, y el *tasawwuf* no es una excepción, se cree para algún día poder ver cara a cara, a solas con él solo. La visión de la certeza desemboca en la extinción (*faná*) del dualismo entre quien contempla y el objeto contemplado, que es lo que la tercera y última ronda simboliza, es decir, *haqq al-yaqín* o certeza que acontece cuando uno se ha hecho permeable a Dios hasta el punto de ser un instrumento de su querer. Muy certeramente, Annemarie Schimmel se ha referido a dicho estado con la expresión “el incendio del

¹ Véase nota 31.

² Un *hadiz qudsí* es aquél dicho en el que Dios habla en primera persona por boca del profeta Muhammad, mientras que en el *hadiz nabawí* o profético es el propio Muhammad quien habla por sí mismo.

³ Martín LINGS, *Un santo sufí del siglo XX*. El Shayj Ahmad al-‘Alawí, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, 2001.

*alma*¹. Uno no sabe que existe fuego en un lugar de oídas, ni tan siquiera porque lo haya visto con sus propios ojos, sino porque él mismo, en su más recóndito ser, ha sido pasto de las llamas de la aniquilación.

Una vez ha sido completado el *Sultan Valad Devri*, da comienzo la que podríamos denominar segunda parte del *samâ*, que consiste en cuatro secuencias de danza propiamente dicha. Tras regresar a su punto de origen a la izquierda del *shayj*, los derviches se despojan ahora sí de su manto negro de lana (*jirqa*), símbolo del féretro en el que reposa el cuerpo humano, apareciendo en la sala cubiertos con sus largos faldones blancos. El *semazenbashi* o asistente del *shayj*, el derviche que asegura con su presencia el buen desarrollo del *samâ*², permanece durante toda la ceremonia cubierto con su *jirqa*, a ratos entre los derviches o bien al lado del *shayj*. Antes de iniciar la danza en sí, los derviches pasan de uno en uno ante el *shayj*, para besarle la mano respetuosamente. Éste, a su vez, les corresponde besándoles en el gorro o *sikké*, al tiempo que les susurra al oído la expresión exclamativa ¡*Eyual.lah!*, que en árabe quiere decir ¡*con el permiso de Dios!*. Dicha fórmula insuflada al oído le recuerda al derviche que su danza es una suerte de vuelo mágico hacia Dios, origen de las criaturas. La recitación de algún fragmento del *Corán* o de ciertas fórmulas sagradas, como es el caso que nos ocupa ahora, acompañado todo ello del acto de la insuflación (*damidan*), constituye un procedimiento, tanto curativo como de transmisión de energía espiritual, muy común en el Islam³. *Los derviches cumplen dicho saludo ritual previo a la danza con los brazos en niyâz*, un gesto que posee algo de angélico. Así es, en el relato que sobre su viaje nocturno a los cielos (*mi'raj*) hace el propio profeta Muhammad, éste afirma al avistar el trono divino: “*Después vi otras cien mil hileras de ángeles, todos estaban en pie con su mano derecha sobre la mano izquierda, encima de sus pechos*”³.

A partir de ese instante, cada derviche va desplegando sus brazos lentamente y como un blanco pájaro alado, símbolo de la desnudez del alma humana, echa a volar a través del *semahané*. Escribe Maulaná Rumí:

*“El samâ’ es un camino y una puerta hacia el cielo.
¡Oh samâ’, que eres alas y plumas del pájaro del alma!”*

¹ Annemarie SCHIMMEL, *L'incendie de l'âme. L'aventure spirituelle de Rûmî*, París: Albin Michel, 1998.

² Véase Annemarie SCHIMMEL, *Las dimensiones místicas del Islam*, Madrid: Trotta, 2002, p. 226.

³ Véase Libro de la escala de Mahoma. Según la versión latina del siglo XIII de Buena-ventura de Siena, Madrid: Siruela, 1996, pp. 73-74.

4. DANZAR CON EL COSMOS

A la hora de danzar, cada uno de los nueve derviches ocupará un espacio bien preciso en la esatancia. Ello quiere decir que la danza mevleví no se desarrolla en el plano horizontal, como sería el caso por ejemplo del vals europeo, sino en la más pura y absoluta verticalidad. Los derviches mevlevíes sirios designan con la palabra *fatl*, que significa “retorcerse”, “anudarse”, “enroscarse sobre sí mismo”, al movimiento específico que se realiza en la danza. Por consiguiente, el giro derviche no es un desplazamiento en el sentido *latitudinal* de una evolución lineal en el espacio, sino más bien un movimiento en espiral, ascendente, que se desarrolla en un plano vertical y se orienta, por lo tanto, *longitudinalmente*. La espiral representa la entrada en el mundo de la espiritualidad. Y esto es así puesto que la danza mevleví, cuyo nombre técnico es en árabe *muqábala*, prefigura el viaje interior del alma del hombre al encuentro -ese es el significado de *muqábala*- del Creador. El derviche, en tanto que *misté*s o iniciado en los misterios de la *taríqa* o senda espiritual, persigue la unión mística con Dios abandonándose a sí mismo. Según una lectura más psicológica, diríamos que, en su recorrido interior, el derviche experimenta una liberación regresiva, atravesando los distintos niveles de la consciencia hasta descubrir el centro absoluto, la parte divina de su ser, ese yo profundo que nada tiene que ver con el ego.

Sin embargo, todo ello exige del derviche una previa y ardua ascé-sis corporal y psicológica. La espiral cónica como un zigurat del *muqábala* y su firme verticalidad sólo aflorarán tras el aprendizaje de una técnica de giro cargada también ella de una rica significación. La verticalidad del giro derviche viene dada por la posición de los pies y el doble movimiento que éstos efectúan. De hecho, el giro se construye todo él desde los pies, que son los canales de comunicación con la tierra. El centro de movimiento o traslación de la danza mevleví se extiende de la zona pélvica a las piernas y los pies. La pelvis representa el movimiento más interior, mientras que los pies son el contacto físico con la energía terrestre. Por su parte, el centro de acción de la danza reside en los hombros, brazos y manos. Durante la danza, el pie izquierdo permanece siempre fijo en el suelo, en el mismo lugar, sin desplazarse jamás. Únicamente se desliza sobre su propio eje. En la enseñanza mevleví, a dicho pie se le designa con uno de los noventa y nueve nombres de Dios, *al-Qayyum*, “el eterno sostenedor de las cosas”. Por consiguiente, el pie izquierdo soporta la figura, permitiendo que la verticalidad de la danza crezca y se erija en equilibrio. En cuanto al pie derecho, se le conoce como *al-Hayy*, nombre divino

cuyo significado es “el que está vivo”. Y, en efecto, el movimiento vivaz, grácil, del pie derecho permite que la espiral adquiera cada vez mayor velocidad. Tradicionalmente, los derviches de la *tarîqa mawlawiyya* turca se han ayudado de un curioso elemento a fin de aprender dicho movimiento de los pies. Consiste en un trozo de madera de aproximadamente un metro cuadrado, que tiene un pivote clavado justo en el centro. El derviche inserta en dicho pivote su pie izquierdo, entre el dedo gordo y el segundo dedo, de tal manera que, cuando el pie derecho aviva el impulso del giro, el pie izquierdo no se desplaza y la figura pueda comenzar a perfilar una espiral que asciende verticalmente. A mi juicio, dicha madera viene a ser como la barra del bailarín clásico europeo, el aparato externo que ayuda a interiorizar el movimiento de la danza para luego trascenderlo, que es, al fin y a cabo, la esencia de todo arte: la sublimación de la técnica. Antes de comenzar la práctica, el derviche arroja un pellizco de sal sobre el pivote central. En la tradición mevleví, la sal simboliza la esencia divina que permite la transformación, esto es, ir más allá de la forma, a través de la danza.

En la *tarîqa mawlawiyya* siria, la otra gran rama de la escuela inspirada por Rumí, el movimiento de los pies es un poco diferente. En este caso, es el talón izquierdo el que permanece inmóvil en el suelo y no la parte delantera del pie, como sucede en el caso turco. Con todo, el esquema continua siendo el mismo: el pie izquierdo es el que sostiene la figura, mientras que el derecho impulsa e imprime velocidad, formando entre ambos una *coincidentia oppositorum*. Pero más allá del movimiento externo, ¿acaso la dinámica de los pies del derviche no escenifica la tensión existente entre la fugacidad de lo transitorio y lo siempre permanente? El doble movimiento que realizan los pies del derviche exige que éstos vayan cubiertos, lo cual nos plantea una cuestión. Hoy, la danza mevleví, ya sea en la modalidad turca o siria, no puede llevarse a efecto sin un calzado adecuado que permita, por un lado, un deslizamiento correcto, pero, al mismo tiempo, la adherencia imprescindible para no desplazarse horizontalmente. Sin embargo, si observamos con atención los grabados realizados por algunos de los viajeros extranjeros que tuvieron la ocasión de presenciar *in situ* algún *samâ'*, como W. Hogard (m. 1750) o Emilyan Mihailovich Korneyev (1780-1839)¹, *constataremos que sus derviches van descalzos. Es cierto que la fidelidad realista y el valor documental de estas obras es cuando menos relativo, pero nos inducen a plantearnos cuándo se incorporó el calzado en la práctica del giro mevleví, una pregunta fundamental para saber desde cuándo se gira*

¹ Sus grabados están recogidos en Talat SAIT HALMAN-Metin AND, Mevlana Celaleddin Rumi and The Whirling Dervishes, Estambul: Dost Yayinlari, 1983.

como hoy, ya que, tal como hemos visto, la manera de girar está íntimamente ligada al uso del calzado.

Entre las ramas turca y siria de la *tarîqa manlaviyya* existe alguna diferencia formal más en lo que concierne al movimiento de los brazos. La danza turca es más lenta que la siria y los brazos permanecen desplegados como dos alas blancas, en la misma posición, durante toda la danza. La palma de la mano derecha está vuelta hacia arriba, captando la energía que desciende del mundo celestial, mientras que la izquierda lo está hacia la tierra, transmitiendo al mundo dicha energía recibida desde lo alto. El secreto de la danza mevleví reside en la dialéctica que se establece entre ese recibir y el dar. El derviche se vacía, se hace transparente, leve. En modo alguno se desgarran, ni se desmembra dramáticamente, sino que se vuelve nada, se difumina en la fugacidad de la espiral. Sólo tras vaciarse de sí mismo puede el derviche sentirse habitado por la paz de Dios (*sakîna*). Dicho de otra manera, se transmuta en un transformador de energía cósmica, cuyos polos son las manos. Girar es ponerse en contacto con los principios de la propia vida y las leyes universales subyacentes. Por su parte, en la rama siria de la *tarîqa manlaviyya*, además de dicha posición, los derviches ejecutan otras posiciones y rápidas secuencias de movimientos con los brazos -e incluso con la cabeza-, dando como resultado final un giro tremendamente poderoso y cautivador. Así como las técnicas de danza europeas se basan en el trabajo con las piernas y los pies, en el *muqâbala* sirio la consecución de la belleza es fruto de sutiles y variados movimientos de la cabeza, las manos y los brazos, aunque, como ya quedó dicho, se depende de los pies para mantener el ritmo y el equilibrio. El rico lenguaje corporal del derviche sirio, con sus arabescos gestuales, remite a ciertos pasajes coránicos preñados de un gran simbolismo espiritual, así como a fragmentos de la poesía del propio Rumí. No obstante, dichas posiciones y secuencias de movimientos poseen, además de lo simbólico, un irrecusable carácter aerodinámico, esto es, favorecen la correcta ejecución de la danza y los progresivos cambios de ritmo que ésta comporta.

En la espiral vertiginosa de su giro sin fin, el derviche se identifica con el movimiento rítmico de todo cuanto existe, del ínfimo átomo a los planetas que gravitan en el universo. No hay duda de que toda danza circular posee algo de cósmico. Canta Maulaná Rumí en uno de sus más célebres poemas:

*“¡Oh día!, levántate, los átomos danzan,
las almas gozosas, sin cabeza ni pies, danzan.*

*A aquél para quien el firmamento y la atmósfera danzan,
al oído le susurraré adónde conduce la danza”.*

Son cuatro las secuencias de danza ejecutadas durante la ceremonia del *samá*’ meleví. Cada una de ellas recibe el nombre de *salâm* (*selam* en turco), que en árabe quiere decir “paz”, “salud”, “incolumidad”, “seguridad”. El término pertenece a la misma raíz que Islam. Y si Islam es entrega confiada a Dios, *salâm* será la consecuencia de dicha rendición. Así pues, podría decirse que la paz y la salud -en el sentido menos restrictivo de la palabra- son el fruto de haberse librado sin condiciones al influjo de la divinidad. *Salâm* es, al mismo tiempo, uno de los nombres con los que en el *Corán* se designa a Dios. En la enseñanza meleví, dicho nombre o atributo divino ocupa un lugar preponderante. Así, el *wird* meleví, esto es, el conjunto de invocaciones que el derviche recita cada día al alba, da comienzo, justamente, con dicho nombre. Dios es para el derviche el refugio en el que halla reposo su corazón atribulado. Así pues, danzar es retornar a un Dios que proporciona paz interior. En el torbellino imparable del giro, cuando danzar se convierte en una acción pura y espontánea, más allá de la propia voluntad y de todo esfuerzo; cuando las secuencias de movimientos de los brazos se van desarrollando con la fluidez de su propio ritmo; cuando es el giro el que *se gira* a sí mismo, sin que a penas intervenga el derviche, éste halla la paz consigo mismo y en comunión con el todo. En ese instante fugaz e inmediato, que no puede ser apresado porque es evanescente, el derviche roza la existencia con la totalidad de su ser, disfrutando de una experiencia sublime de paz y plenitud. Entonces sí, todo es uno.

A lo largo de estas líneas hemos visto el enorme valor que el sufismo otorga al simbolismo numérico. Pero, ¿por qué cuatro *salâms*? Cuatro son los pasos o etapas por los que transcurre la trayectoria espiritual del derviche, a saber: *sharîa*, *tariqa*, *haqîqa* y *ma’arifa*. O lo que es lo mismo, el camino del saber exterior (*sharîa*); la senda mística que conduce a la apertura de la visión interior (*tariqa*); la *unio mystica* en la que, como dice Henry Corbin, “*el Amado se convierte en el espejo que refleja el rostro secreto del amante místico*”, *colmándolo de Verdad* (*haqîqa*); y, por último, la participación en el mundo del conocimiento derivado de dicha experiencia (*ma’arifa*), o lo que es lo mismo, el valeroso descenso del alma del derviche desde la montaña de luz de la *haqîqa* al valle donde discurre la cotidianidad del ser humano, ya que si algo define al *tasawwuf* es su carácter de espiritualidad

¹ Henry Corbin, *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn ‘Arabî*. Barcelona: Destino, 1993, p. 89.

compartida. Desde la tradición sufi, se considera que el mejor ejemplo de *ma'arifa* es Jesús lavando los pies de sus discípulos en la Última Cena. En suma, el místico musulmán es alguien útil a los demás. Desde el punto de vista islámico, estar con Dios es estar con los seres humanos. Al fin y al cabo, la experiencia mística es la experiencia de la vida.

El primer *salâm* representa la conversión, el nacimiento espiritual del derviche a la verdad. Sus ojos se abren a la realidad interior. El derviche se sabe pequeño ante Dios, su creador. El segundo *salâm* tiene que ver con la mirada exterior del derviche. El mundo ya no le deslumbra ni ciega como antes. Para él todo es ahora un espejo que refleja la belleza y majestad de Dios. El tercer *salâm* significa el punto culminante de la vivencia espiritual del derviche: la contemplación. El derviche no es un hombre de fe sino de visión. El amor por Dios le conduce a extinguirse en Él (*fanâ*). Por último, el cuarto *salâm* simboliza el compromiso del derviche con el género humano. Mientras su ser interno permanece imperturbable en presencia de Dios (*baqâ*), su acción en el mundo es un ejemplo de sabiduría, justicia y bondad. A fin de cuentas, el derviche está para servir y no para ser servido. El último *salâm* posee, además, una particularidad coreográfica cargada de un formidable simbolismo. En efecto, en esta última secuencia el *shayj* se sitúa en el centro exacto del *semabané*, un punto llamado *qutb* o polo, desde donde comienza a caminar sobre sí mismo con paso quedo, al tiempo que alza levemente su *jirqa* color azabache. El maestro representa el *axis mundi*, el polo espiritual alrededor del cual giran los derviches. Él es el sol que irradia el conocimiento e ilumina el mundo con su luz. La primera imagen que suscita el avistamiento de los derviches, con sus blancos faldones desplegados, girando sobre sí mismos alrededor del *shayj*, es la de los peregrinos circunvalando la negra *ka'aba* de La Meca, otra forma de danza ritual cósmica.

Con la incorporación del *shayj* en el centro, el círculo de los derviches parece dilatarse y expandirse, cobrando así su significación más profunda. La primera de todas las determinaciones geométricas es el punto, de igual manera que la primera de las determinaciones matemáticas es la unidad. La unidad y el punto constituyen, cada uno en su plano, la expresión directa del Ser. Como indica Titus Burckhardt, "*la esfera -o el círculo, en el plano-, surge como irradiación del punto, que es el principio*". El punto es a la vez el principio, el centro y el fin de las cosas.

Cada uno de los cuatro *salâms* viene precedido por una breve pausa en la que, una vez más, se repiten los saludos entre el *shayj* y los derviches. En cierto modo, dichas suspensiones de la danza impiden que los

¹ Titus Burckhardt, *El arte del Islam*, Palma de Mallorca: J. J. de Olañeta, 1988, p. 70.

derviches pierdan el control sobre el giro. En otras palabras, la danza mevleví no tiene nada de catártica o convulsa. Antes bien, se significa por su moderación. En todo momento se le exige al derviche un riguroso control sobre sí mismo, lo cual no niega, empero, la posibilidad de que la emoción aflore. Al fin y al cabo, el objetivo último de la danza es la concentración interior. En la experiencia mística sufi, la sobriedad, cuyo modelo coránico es el profeta Abraham, debe de completar a la ebriedad. Piénsese, además, que los participantes en el *samá'* son siempre derviches veteranos, diestros en el arte del control de sí mismos. Resumiendo, el éxtasis mevleví se caracteriza por su mesura.

Cada *salâm* posee un patrón rítmico específico (*usûl*), lo cual favorece el progresivo *crescendo* emocional de la ceremonia. Algunos de dichos ritmos son específicamente mevlevíes y se utilizan tan sólo durante el *samá'*. Una vez más, el léxico musical turco, tan ligado a la espiritualidad del *tasawwuf*, nos desvela algunos datos esenciales, en este caso sobre el significado profundo del ritmo o *usûl*. Dicha palabra (plural de *asl*) quiere decir en árabe “principio”, “origen”, “raíz”. Según eso, podríamos concluir que el ritmo constituye el principio fundamental, la base de toda música. Sin embargo, hay algo en el ritmo que va más allá de lo estrictamente musical. Como afirma Martin Lings, “*el ritmo es un puente entre la agitación y el Reposo, el movimiento y la Inmovilidad, la fluctuación y la Inmutabilidad. En este mundo de perpetuo movimiento, la fluctuación, como la multiplicidad, únicamente pueden ser trascendidas en la Paz de la Unidad Divina*”¹.

Durante un tiempo, se creyó que algunos ritmos impares, de cinco, siete o nueve tiempos, poseían ciertas propiedades intrínsecas capaces de inducir al trance. Esa era la opinión, por ejemplo, de Alain Daniélou². Hoy, sin embargo, sabemos que la cuestión no resulta tan sencilla. En el caso de las distintas músicas sufíes, por ejemplo, los patrones rítmicos son otros y, en cambio, son músicas que a su manera también conducen a un cierto éxtasis. Jean During sostiene a propósito de la tesis de Daniélou: “De hecho, parece que, al contrario, la inmensa mayoría de los ritmos sufíes son de 4 tiempos (qawali pakistani), a veces de 6/8 (Irán). Los raros tiempos de 9 ó 10 tiempos se hallan en los rituales turcos mevleví (pero en las fases más sosegadas) e *isawa del Magreb (10 tiempos)*. Los de 7 tiempos son, por el contrario, corrientes en las cofradías del Turquestán, pero no en las fases últimas del dhikr”³.

¹ Martin Lings, *Un santo sufi del siglo XX. El Shajj Ahmad Al-'Alawí*, Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta, 2001, p. 89.

² Véase Alain Daniélou, *Sémantique musicale*, París: Hermann, 1978, p. 63.

³ Jean During, *L'autre oreille. Le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient*, Cahiers de Musiques Traditionnelles n° 3, 1990, p. 66.

Hace algunas líneas decíamos que el éxtasis mevléví se caracteriza por su sobriedad. Añadamos en este punto algo más al respecto. En el léxico sufí, el estado extático se conoce como *uayd*, término árabe que proviene de la raíz verbal *uayada*, cuyo significado es “hallar”, “encontrar”. De lo que se infiere que, en principio, el derviche no persigue ni busca ningún éxtasis, sino que, como mucho, se topa con él. Toda búsqueda presupone conocer el objeto buscado. Al contrario, todo encuentro presupone novedad, admiración e, incluso, pavor y angustia. Por eso, el derviche es más un *encontrador* que un buscador. Lo cual no excluye que, guiado por su maestro espiritual, el derviche lleve al límite algunas prácticas extatogénicas, al objeto de trascender los límites de su coraza mental. Dicho proceder, que se designa con el término árabe *tawáyd*, de la misma raíz que *uayd*, es de sobras conocido entre los sufíes. A fin de cuentas, el propio profeta Muhammad había afirmado en un *hadiz*, a propósito de la actitud a la hora de escuchar la recitación coránica: “*Llorad, y si no lloráis, tratad de llorar*”. En realidad, la danza mevléví no persigue el éxtasis del derviche, porque éste es previo al *samá’*, sino que antes bien lo muestra. El vivir del derviche constituye en sí un éxtasis que se escenifica en el *samá’*. Es decir, el derviche danza para festejar lo que bulle en su corazón encendido. El *samá’* constituye una celebración. Ese es, por otro lado, el ejemplo que hallamos en el propio Maulaná Rumí. El maestro persa danza cuando el éxtasis ya se ha apoderado de él y no antes.

La tercera parte del *samá’* mevléví incluye, nuevamente, un *taqsím*, en principio de *ney*, si bien puede ser de otro instrumento, el *tayuid* o recitación coránica y, por último, el *gülbang* o “*plegaria de la rosa*”, con la que la ceremonia se da por concluida. Mientras suena en el *semabané* un nuevo *taqsím* de *ney*, los derviches van ocupando su lugar a la izquierda del *shayj*. Otra vez, el sonido del *ney* se hace presente en el *semabané* evocando la nostalgia secreta de los corazones de los derviches. Como al principio de la ceremonia, éstos vuelven a cubrirse con la *jirqa*. En cierto modo, dicho gesto indica su obligado regreso a la ineludible condición de seres humanos. Al final, el pájaro del alma regresa al nido del cuerpo. Sin embargo, algo ha ocurrido en la consciencia del derviche. En efecto, éste penetra en el *samá’* como un hombre corriente, pero sale de él convertido en un sabio. El fragmento del *Corán*, recitado en el mismo *maqám* utilizado durante toda la ceremonia, incluye siempre el siguiente versículo o *aya*: “*A Dios pertenecen Oriente y Occidente. Allá donde os giréis, allí veréis el rostro de Dios. El todo lo abarca y conoce*”¹. En cierto modo, la danza mevléví halla su fuente de inspiración coránica en dicho pasaje. El derviche gira impar-

¹ Corán 2, 115.

ble sobre sí mismo y el único paisaje que ve doquiera que mira es el rostro sin rostro de ese misterio al que llamamos Dios. Ver la faz divina en todo cuanto es constituye una expresión del *tawhid*, el principio islámico de la unicidad divina. Para el derviche, sólo Dios existe, puesto que la Unidad es la única Realidad.

Finalmente, el *shayj* declama alguna de las varias formas de *gülbang* o “*plegaria de la rosa*” existentes. En dicha plegaria se evoca la memoria del Profeta Muhammad y del árbol genealógico de la *tarîqa mawlawiyya*. Tras el *gülbang*, los derviches abandonan el *semahané* en silencio. Obsérvese que existe algo de circular -e incluso especular, me atrevería a decir- en la estructura del *samâ’* melevî. Da comienzo y finaliza en silencio. Al principio, arranca con la palabra del *na’at-i sharîf* y el *taqsîm* de *ney*, para concluir del mismo modo, con las notas improvisadas del *ney*, el *tayûid* coránico y el *gülbang*. Del silencio a la palabra y de ésta, nuevamente, al silencio. De la quietud al movimiento y de éste, otra vez, a la quietud.

5. EL VESTIDO MEVLEVÍ

En las ropas rituales utilizadas por los derviches hallamos bellamente reflejado el carácter sacrificial del *samâ’* melevî. Todo en el vestido del derviche remite a la muerte mística como paso previo al renacimiento espiritual. Él sabe que la vida es la senda que conduce a la muerte y que ésta no es sino la puerta que da acceso a la vida. Una muerte a la que el profeta Muhammad exhorta sin rebozo cuando dice: “*mutû qabla an tamutû*”, o lo que es lo mismo, “*morid antes de morir*”. Pero, la muerte del derviche no es desaparecer sino regresar al origen que está constantemente engendrando nueva vida. Morir a Dios es permanecer en Él. Ese es el sentido profundo del *samâ’* melevî.

El derviche ingresa en el *semahané* vestido completamente de blanco por dentro y cubierto con la *jirqa* de lana negra. El largo y ancho faldón (*tannûra*) representa la mortaja blanca que en los ritos funerarios del Islam recubre el cuerpo del difunto. Un fajín de color negro llamado *elîfî-nemed* sujeta la *tannûra* a la cintura, de tal manera que ésta pueda elevarse uniforme durante el giro. Dicho fajín divide el cuerpo del derviche en dos partes que representan la vida presente y la vida en el más allá. La casaca que cubre la parte superior de la *tannûra* recibe el nombre de *destegîl* o “*botón de rosa*”. En cuanto a la cabeza, el derviche va tocado durante toda la ceremonia con el *sikkeé*, un gorro cónico de piel de camello que representa la piedra tumbal. El *sikkeé* del *shayj* lleva enrollada una larga cinta de color negro -o verde, si es descendiente del profeta Muhammad- llamada

destar, la cual indica su alto rango espiritual. Finalmente, el derviche está cubierto por un largo manto negro de lana o *jirqa* que simboliza el féretro mortuario, o si se quiere, la caverna funeraria. Como ha dejado escrito René Guénon, existe una estrecha relación entre la caverna funeraria y la caverna iniciática¹. *En ese sentido, la jirqa* delimita el espacio donde acontece la floración espiritual. Cubrirse con ella es como penetrar en la caverna del corazón, estar dentro de la cueva del secreto, en la matriz, esto es, en el inicio de todo. De ahí que la investidura del manto constituya uno de los acontecimientos fundamentales del camino sufí: la iniciación, que es la comunión del estado espiritual de quien recibe el manto con el estado espiritual de quien lo entrega.

Aludimos ya anteriormente a las pieles de cordero sobre las que se sientan los derviches en distintas fases del *samá'*. Ha habido quien ha visto en ello una reminiscencia de las antiguas danzas animalescas utilizadas por los chamanes centroasiáticos, en las que éstos se cubrían con pieles de algunos animales a fin de adquirir sus poderes. Se ha llegado a afirmar, incluso, que el uso de dichas pieles por parte de los derviches podría tratarse de un resto de algunas prácticas sacrificiales llevadas a cabo en Anatolia². *En ese sentido, el samá'* mevleví supondría un estadio superior, al haber sustituido el sacrificio de sangre por el sacrificio simbólico o interior, ya que lo que se sacrifica en la ceremonia del *samá'* es el alma del derviche. Wundt y, sobre todo, el estudioso turco Mehmet Fuat Köprülü fueron los primeros en sugerir la posibilidad de que algunos métodos empleados por los chamanes turcófonos de Asia Central hubiesen podido influir en ciertas prácticas de las congregaciones sufíes turcas. Es algo que no puede descartarse, máxime si consideramos el carácter permeable del Islam a lo largo de la historia, sobre todo en Asia. Un apunte: la palabra *Tängri*, con la que se designa al Dios de los pueblos altaicos, quiere decir “aquel que da vueltas”. En cualquier caso, conviene ser cautos al respecto, puesto que algunas aseveraciones obedecen a intereses no tanto científicos como políticos. No podemos ignorar que la historiografía kemalista de principios del siglo XX, inspirada en Ziya Gökalp, padre del turquismo, ha llevado a cabo todo un trabajo sistemático de sustitución de lo islámico por lo específicamente turco. Sea como fuere, lo cierto es que la piel roja sobre la que permanece el *shayj* durante el *samá'* evoca el sol poniente de aquel 17 de diciembre de 1273, día de la muerte de Maulaná Rumí. El rojo es el color del amor divino, del fuego de la pasión por

¹ Véase René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 156 y ss.

² Véase Jean-Paul Roux, op. cit., pp. 281-314.

Dios. En las miniaturas persas, por ejemplo, la utilización del color rojo es un recurso cromático para representar la luz de la visión divina. Pero, el rojo también es el color del sol. Y esa es la traducción, justamente, de la palabra *shams*, nombre del maestro de Rumí, Shams-i Tabrizí. En suma, el *post* es el símbolo de la llama viva que arde en el templo del corazón del derviche.

Todo lo dicho hasta aquí constituye una aproximación interpretativa a la ceremonia de los derviches seguidores de Maulaná Rumí y su simbolismo, pero no nos engañemos, no ayuda, en absoluto, a penetrar la verdadera significación del *samá'* meleví y la danza del giro o *muqábala*. Preguntar acerca del significado del *samá'* carece de sentido. El *samá'* es lo que uno encuentra en él; la impresión que causa es su sentido. Canta Rumí: "*Los corazones se han turbado con el samâ', / se agitan como la nube de la primavera*".

CAPÍTULO 6. RAÍCES DEL BAILE FLAMENCO. ORIENTE Y OCCIDENTE

JOSÉ LUIS NAVARRO GARCÍA. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

I. DANZAS HISPANORROMANAS. LAS BAILARINAS GADITANAS.

El baile flamenco es un patrimonio artístico de todas las Andalucías históricas. En él se han fundido en perfecto maridaje las sabidurías y destrezas bailaoras de cuantos pueblos y culturas han habitado los territorios que se extienden desde Huelva a las costas de Murcia y desde las arenas atlánticas y mediterráneas hasta Despeñaperros, la meseta castellana y Cáceres. Es una manifestación secularmente abierta a todos los aires musicales y dancísticos del mundo, una criatura mestiza y universal que ha crecido y se ha enriquecido bebiendo de todos los manantiales de la danza. Un ser que sigue hoy tan vivo como cuando vio las primeras luces allá por los años centrales del XIX. Es además una manifestación danzaria que conjuga el dominio de pasos, movimientos y compases con la expresión de los más diversos y profundos estados del alma. Un arte depurado y maduro que requiere unos sólidos cimientos técnicos, pero que no se deja ahogar por sus exigencias y busca siempre la frescura de lo irrepetible.

Su historia es la historia de Andalucía. Todo empezó en la Cádiz milenaria. De allí eran las primeras bailarinas que en la historia del mundo alcanzaron renombre. Su fama se extendió por todos los confines del Imperio Romano, es decir, por todos los rincones del universo civilizado. De ellas arranca la pasión por la danza que siempre caracterizó a la mujer andaluza. Todas descendían en gracia y aptitudes para el baile de sus antecesoras tartesias.

Sus danzas serían las herederas de los antiguos ritos y ceremonias religiosas que se hacían en honor de la diosa Astarté. Después, en la Gades *iocosae*, cosmopolita, marinera, alegre, bulliciosa, y para muchos desvergonzada, el rito y la ceremonia dejaron paso al espectáculo y, en vez de bailar para los dioses, las gaditanas bailaron para los hombres.

Ellas sembraron en la tierra andaluza el ritmo y los movimientos sensuales y voluptuosos que hoy siguen siendo rasgos distintivos del baile flamenco. De una de aquellas impúdicas danzarinas la historia nos ha conservado su nombre. La llamaban Telethusa, que quiere decir *La Floreciente* y encandiló a cuantos tuvieron la fortuna verla bailar.

Caído el Imperio Romano, España fue dominada por los godos, pero el pueblo siguió celebrando los ritos y ceremonias con los que íberos e hispanorromanos habían rendido culto a la divinidad solar. Tenían lugar en los solsticios de verano, que los cristianos convirtieron en las solemnidades de San Juan, y de invierno, que hicieron coincidir con la Navidad y la fiesta de los Santos Inocentes. Esos días el pueblo hispanorromano, especialmente los más jóvenes, como lo hacían casi todos los pueblos mediterráneos, se engolfaban intensamente en la fiesta. Adornaban sus cabezas con flores y, a la luz de hogueras y fogatas, danzaban al son de panderos y chinchines. Eran fiestas de carácter dionisiaco en las que, terminados los bailes rituales, se bebía, se comía y se retozaba. Esta tradición festera se conserva hoy en los montes de Málaga y la Axarquía. La protagonizan las pandas de verdiales malagueñas y la siguen celebrando el 28 de diciembre de cada año.

2. DE LOS MOZÁRABES Y MORISCOS A LA EDAD MODERNA.

Luego llegaron los árabes y el baile siguió siendo uno de los principales alicientes de cualquier encuentro o reunión de alto rango. Las danzas palaciegas, especialmente durante los períodos de apogeo político y esplendor cultural del califato cordobés, eran, junto con los conciertos musicales, el número fuerte de las veladas con las que los emires, califas y otros miembros de la clase dominante agasajaban a sus invitados.

El pueblo mozárabe y, en especial, sus mujeres, vivieron a su manera durante toda la dominación islámica, conservando en la medida que podían sus usos y tradiciones. Y bailaron en las circunstancias que pedían este tipo de expansiones públicas, especialmente en bodas y bautizos, así como en cualquier acontecimiento gozoso de carácter familiar.

Y lo mismo ocurrió con el pueblo morisco. Para él, el baile fue siempre una de las manifestaciones más entrañables y que con mayor

ahínco defendieron cuando, tras la conquista de sus tierras por los católicos, tuvieron que hacer frente a las prohibiciones con las que los monarcas cristianos pretendieron borrar sus señas de identidad. Primero tuvieron que emplear sus buenos dineros en comprar el derecho a seguir disfrutando de sus zambras. Después, cuando ya no hubo manera de frenar la intransigencia de los castellanos, simplemente cerraron puertas y ventanas, pero en la intimidad de sus hogares sus mujeres continuaron poniéndose alheña en la cabeza, en los pies y en las manos, y todos siguieron tañendo, bailando y cantando sus zambras.

Con la toma de Granada, la expulsión de los moriscos y los judíos y las repoblaciones que se habían llevado a cabo en las tierras conquistadas al poder musulmán, se configura el mapa humano de la Andalucía moderna. En esta época, a partir del siglo XVI, y muy especialmente, durante el XVII, comienzan a ponerse los cimientos y a definirse y codificarse el patrimonio de pasos y movimientos que luego constituiría la base directa del futuro baile flamenco. Porque es durante ese período cuando los bailes populares suben a las tablas de los teatros y se interpretan en los intermedios, bien formando parte inexcusable de entremeses y sainetes, o bien como elemento único del entreacto. Gracias a ellos, se produce sobre y desde esos escenarios el primer diálogo entre lo popular y lo profesional, entre aquellas mozas de tronío que bailaban simplemente porque se lo pedía el cuerpo y los cómicos que daban vida en los corrales de comedias a los bailes que en cada momento estaban en boga.

Muchos fueron y muy diferentes los bailes populares que se interpretaron durante esa época sobre los escenarios de los teatros. Los hubo de todo tipo y origen, pero los que siempre se llevaron la palma del éxito y la popularidad, los que causaron verdadero furor, fueron los que habían nacido en Andalucía o, procedentes de muy remotas tierras, aquí se habían aclimatado y crecido. En unos primaba lo airoso y elegante, en otros lo pícaro, y en otros, en fin, lo voluptuoso y desvergonzado. De ellos, el más popular fue la seguidilla, madre del bolero y de las actuales sevillanas. Otros fueron las jácaras, el escarramán, la montoya, la tárraga y la capona.

3. BAILES DE NEGROS Y DE GITANOS

Este panorama dancístico se enriquece a partir del siglo XV con los bailes de negros. Primero, los trajeron los esclavos que venían directamente del continente africano. Sevilla era entonces, junto a Lisboa, uno de los centros más importantes en el mercado de esclavos. Luego

continuaron llegando, en sucesivas oleadas, procedentes de las islas caribeñas, especialmente, de Cuba. Allí se bailaba en los bohíos y, bajo el amparo de la noche, en las plantaciones y los ingenios de azúcar. Después los hicieron también el día de Reyes -ese día, en La Habana y Santiago, las autoridades locales permitían a los que de manera genérica llamaban *negros de nación* salir a las calles y, con la excusa de recoger aguinaldos, tomar posesión con sus tambores, músicas, bailes y ceremonias rituales de toda la ciudad- y, en las zonas portuarias, en garitos y otros lugares poco santos de La Habana, muchas negras y mulatas de rumbo, para diversión desenfrenada de marineros y otros personajes de la golfería habanera. De allí, cruzando el Atlántico, llegaban a los puertos de Sevilla y Cádiz. Y seguían siendo protagonistas de las fiestas que en los muelles y en sus alledaños organizaban las gentes del mar. Los hacían los mismos marinos que los habían aprendido en Cuba y eran ellos los que se encargaban de enseñarlos a las mozas *atrevidas* que alegraban, entre travesía y travesía, sus estancias en tierra firme. Y por supuesto, las bailaban también los esclavos que llegaban de las Américas en sus mismos galeones, cuando sus amos les dejaban algunas horas de intimidad y descanso. Luego, adquirirían vida propia en los cuerpos salerosos de las majas y mozas de tronío, andaluzas y gitanas, que no tenían empacho en ejecutar los más descarados movimientos para gozo visual de quienes las contemplaban. Y se extendían por las zonas marginales de esas ciudades, en los barrios extramuros donde convivían negros libertos y gitanos. De ellos los más conocidos fueron la zarabanda y la chacona y el más cercano a los orígenes del flamenco el manguindoy. Años después llegarían por los mismos caminos de la mar el fandango, el zorongo y el tango.

En el siglo XV llegan también a Andalucía los gitanos, intérpretes excelsos de todo tipo de bailes y, muy especialmente, de los flamencos, porque el baile es para ellos una forma de vida y una dedicación por la que siempre mostraron una predisposición casi innata y unas dotes verdaderamente envidiables. Gracias a ella, se ganaron las simpatías de muchos y, gracias a ella también, en muchas ocasiones pudieron conseguir que se perdonasen sus pequeños hurtos y tropelías y eludieron así los rigores de la justicia. Aunque a veces se utiliza la expresión *bailes de gitanos* para referirse a las danzas que estos interpretaban, o bailar *al modo de los gitanos* en las acotaciones y recomendaciones que aparecen en las piezas teatrales para los cómicos que habían de interpretar esos papeles, nada se nos dice sobre cuáles eran estos bailes. Tanto en los textos narrativos, como en las piezas teatrales que tienen como protagonistas a los gitanos, cuando se mencionan expresamente las danzas que ejecutan, siempre nos

encontramos con los mismos bailes que hacían los españoles de cada época, que en la que ahora nos ocupa no eran otros que los romances, las seguidillas, la zarabanda y la chacona. Hubo, sin embargo, una forma de zapatear que pronto se identificó con las bailarinas calés y que terminó conociéndose por el polvillo y que sería el antecesor de lo que muchos años después serían las escobillas flamencas.

Luego, en el ecuador del XVIII, comenzamos a conocer algunos nombres de aquellas gitanillas trianeras que tanto pusieron para que naciesen los bailes flamencos. La más famosa fue la nieta de Balthasar Montes, una chiquilla que encandilaba a los señores principales de Sevilla con sus interpretaciones de mandingoy.

4. BAILES DE AFICIÓN Y DE ACADEMIAS. BOLERAS DE TRONÍO

El interés por los cantos y bailes que hacían aquellos gitanos trianeros continuó y creció durante la primera mitad del siglo XIX y estos siguieron ejecutándolos para quienes, conocidos ya por *los de la afición*, se acercaban hasta ellos o conseguían que ellos se desplazasen a sus viviendas. De aquellas fiestas que se organizaban en el arrabal sevillano de Triana nos ha dejado cumplida cuenta Serafín Estébanez Calderón, que tuvo ocasión de conocerlas de primera mano allá por 1838, cuando era gobernador de Sevilla. Se celebraban en algún que otro patio de vecinos y en los zaguanes de las casas solariegas venidas a menos y habitadas por gentes de las capas populares y trabajadoras. Allí se bailaban rondañas, seguidillas, caleseras, jaleos y el zapateado. Y allí eran bien recibidas las gentes que, espoleadas por su amor a la danza, cruzaban el puente de barcas que unía Sevilla y Triana. Todo estaba ya casi a punto para que tuviese lugar la última fusión que daría vida al baile flamenco que hoy conocemos, la de las maneras académicas de las boleras y los bailes populares. Había afición por el baile popular, había mozas que no tenían empacho interpretarlo en público para gozasen de él quienes estuviesen dispuestos a recompensar con dinero sus contoneos y zapateados. Y aparecieron los maestros de baile sevillanos listos para canalizar todas estas circunstancias. Primero organizaron reuniones para solaz de los visitantes y después, en los últimos años de la década de los cuarenta del XIX, comenzaron a anunciar *ensayos públicos* en sus academias de baile, unos locales algo rudimentarios en los que, sin embargo, se cuidaba todo tipo de detalles: decoración apropiada, ambigú, dirección artística atenta a los gustos de su clientela, publicidad en prensa y mediante carteles de mano. Y fue en estas academias, germen de los futuros cafés de cante, donde

bailaron mano a mano sobre sus escenarios las más acreditadas bailarinas boleras de la época y la gitanillas de Triana que también eran ya profesionales de su arte y entre todas gestaron e iniciaron la codificación formal del baile flamenco. Allí unas aprendieron de las otras y unas influyeron en las otras. Fue un proceso que duró años, posiblemente toda la década que cubre los cincuenta del siglo XIX. Durante él, las gitanillas de la cava aprenderían la técnica, el braceo, la compostura de la figura, la galanura de las manos, la finura de los movimientos, los palillos y depurarían sus maneras bailaoras, mirándose en el espejo de las primeras boleras, dulcificando movimientos e impregnando su baile de ese toque elegante que después daría fama sobre las tablas de los cafés de cante a la flamenquísima jerezana Magdalena Seda Loreto, la famosa Malena. Y si las flamencas, *vulgo gitanas*, aprendieron de las boleras, otro tanto ocurriría con aquellas bailarinas que compartían con ellas el cartel de aquellos espectáculos. El baile académico, codificado, de las boleras ganaría en vivacidad, frescura, temperamento y garra, en definitiva, en flamencura.

El repertorio de bailes que ofrecían estos salones estaba constituido básicamente por los que de manera genérica se conocían como *bailes del país*, *bailes nacionales*, *bailes de palillos*, *bailes andaluces* o *bailes de carácter andaluz*. En esta categoría se solían incluir las seguidillas, las manchegas, las seguidillas mollaras, el bolero, las boleras robadas, la jácara, el ole, el ole de la Curra, el ole de la Esperanza, el jaleo de Jerez, las boleras del jaleo, la rondeña, la gallegada, la madrileña, la jota aragonesa y la jota valenciana. Junto a esta nómina de bailes nacionales, verdaderamente rica, se ofrecían también los llamados *bailes de jaleos*, entre los que se solían incluir a veces el Vito, los Panaderos y el Jaleo. Estos se distinguían porque, como anuncian a partir de 1851 las gacetillas de la prensa sevillana, se interpretaban cantados y con acompañamiento de guitarra. Y de ellos nacería el que ya en 1858 se conocía como jaleo flamenco, tronco y origen de las actuales alegrías, soleares y bulerías.

De entre estas boleras que animaron los primeros espectáculos preflamencos, las hubo que se convirtieron en auténticas divas de la danza y cautivaron a los públicos desde los escenarios teatrales. Figura emblemática de este período fue la sevillana Amparo Álvarez la Campanera, una bolera que no solo lo bailó todo, imprimiéndole a sus interpretaciones el temperamento que caracterizaría a los bailes flamencos, sino que fue además una artista completa que, llegado el caso, sabía entonar sus cantecitos e incluso acompañarse ella misma con la guitarra. Destacaron también otras boleras de tronío que además de embelesar con sus movimientos y con los repiqueteos de sus palillos a sus paisanos y compa-

triotas, cruzaron nuestras fronteras y encadilaron con sus oles, sus jaleos y sus cachuchas a los públicos de París, Londres y La Habana, abriendo para los bailes andaluces las puertas de los más importantes teatros de Europa y de las Indias. Fueron las sevillanas Manuela Perea la Nena y Petra Cámara, la gaditana Josefa Vargas, que llevó su baile nada menos que hasta San Petersburgo, y Pepita de la Oliva, que se hizo dueña y señora de los teatros alemanes, daneses, suecos y austriacos.

A esta época pertenecen también las primeras bailarinas extranjeras que, subyugadas por nuestros bailes, dedicaron a ellos toda su vida. Una fue la francesa Marie Guy Stephen, que puso patas arriba los teatros madrileños interpretando la cachucha. La otra se llamaba Fanny Elssler y había nacido en Viena, pero terminó siendo conocida por la Gitana del norte. Bailó en todos los coliseos importantes de Europa y supo conquistar también al público madrileño. Fue además la primera bolera que puso los pies en Norteamérica, volviendo locos a los congresistas americanos que dejaban sus tareas parlamentarias para ir a verla bailar. Con estas boleras el baile andaluz, representante privilegiado de lo mejor de la danza española, se enseñoreó de todos los públicos y alcanzó por vez primera la aureola de la universalidad.

5. LOS CAFÉS DE CANTE

Hacia 1860 el baile flamenco ya es toda una realidad. De hecho, el término *flamenco* hacía años que era empleado por las gentes para calificar determinados bailes. Y por fin, en 1864, lo vemos empleado con carácter genérico para referirse a un tipo determinado de bailes. Es en la gacetilla que anuncia la función del Salón de Oriente del 18 de febrero, en la que intervendrían *varios cantadores y gitanas para los bailes flamencos*. Y no sólo eso. Desde 1865 estos bailes se convierten en protagonistas indiscutibles de las funciones que se dan en los salones sevillanos. El repertorio es todavía corto, juguetillos, zapateados y soledades, pero la atracción que ejercen estos bailes sobre los habituales clientes de estos lugares de diversión pública difícilmente puede sobreestimarse. Justo es por tanto mencionar siquiera los nombres de quienes obraron este milagro. Eran Isabel Jiménez, Angustias Cruz, Miracielos, El Raspaó, Antonio Páez el Pintor y José García, más conocido por El Quiqui.

Desde entonces, y especialmente en la década de los ochenta y noventa de esa centuria, la afición al flamenco se extiende por toda la geografía hispana y se abren cafés cantantes en los más apartados rincones no sólo de Andalucía, sino de toda España. Unos ofrecían flamenco

con regularidad; otros, que habían sido concebidos con otras miras comerciales y con otros presupuestos artísticos, lo hicieron de forma más o menos esporádica. En la mayoría el Flamenco alternó con los bailes boleros y con las llamadas *artes escénicas menores*, las *varietés*, las *representaciones cómico-jocosas*, el *arte frívolo* y el género *ínfimo*, aunque hubo algunos en los que el arte flamenco reinó de forma exclusiva. Algunos alcanzaron notoriedad y forman parte de la historia del flamenco; de otros no queda hoy el más mínimo recuerdo. Fueron la versión popular y flamenca de los cafés *chantant* que hicieron furor en Europa hacia las últimas décadas del siglo XIX. Ellos propiciaron la cristalización y codificación definitiva del baile flamenco. Y ellos condicionaron sus primeros pasos. En ellos, la criatura nacida en los salones y academias de baile se hizo mayor de edad y comenzó una insospechada carrera de continuo enriquecimiento. Gracias a ellos, los artistas flamencos pudieron hacerse profesionales y en ellos, en fin, alcanzaron fama y nombradía las primeras figuras que abren las páginas de la historia de este arte.

El cuadro flamenco de estos locales estaba compuesto por tres o cuatro bailaoras, generalmente mozas de tronío, y un bailaor de fuste. Lo completaba el guitarrista, el cantaor o cantaora y otras cuatro o cinco mozuelas que acompañaban batiendo palmas, jaleando o haciéndose también sus bailecitos cuando el dueño del local estimaba que estaban preparadas para dar sus primeros pasos ante el público. Cuando llegaba la hora de cada función, aparecían en el tabladillo, tomaban posiciones en las sillas colocadas al efecto y esperaban a que las guitarras dispusiesen el comienzo del pase. Fue en estos locales donde el baile se tornó majestuoso y alcanzó la belleza plástica que hoy es uno de sus atributos más característicos. En aquellos tabladillos de escasas dimensiones lucieron las flamencas sus mantones de Manila y sus batas de cola y levantaron los brazos estirando la figura. Ellos contribuyeron además a que se codificara definitivamente otro de sus rasgos esenciales: su carácter de baile introvertido, profundo. Un baile que no ha necesitado nunca de grandes espacios para transmitir toda su fuerza expresiva. Y fueron también aquellos escenarios de tosca madera los que enseñaron a los bailaoras la sonoridad que se podía conseguir con una escobilla o un zapateado bien ejecutado. Allí, se forjó un arte que terminaría ejerciendo una fascinación universal.

El repertorio básico de los bailes que se hacían en aquellos cafés estaba formado por alegrías, tangos, soleares y zapateaos. Todos tenían una duración mucho menor de la que hoy caracteriza a la mayoría de las coreografías que se montan. Eran, si los comparásemos con ellas, apenas

un apunte de escasos minutos. Unos minutos en los que el artista tenía que ganarse al público, demostrando su originalidad, el porqué de su valía artística, y, sobre todo, un momento mágico al que debía imprimir el sello de su personalidad bailaora. Ese sello que marcaba la diferencia con todos sus rivales. Así, aunque en una misma función todas y cada una de las artistas interpretasen el mismo baile, como fue el caso de las alegrías, el espectáculo que ofrecían resultaba variado, porque cada una hacía su propio baile, distinto, personal, único. Otra de las características del baile de aquellos años era la frontera infranqueable que dividía el baile de hombre y el de mujer, o mejor dicho, el de falda y pantalón, porque no faltaron bailaoras que no dudaban en enfundarse unos buenos pantalones para hacer sus zapateados, un estilo que, en principio, era privativo de los varones. El baile femenino era de cintura para arriba: gracia en la figura, expresividad en el rostro, movimientos de cadera, quiebros, apenas algunas escobillas, y juego de brazos y manos. El baile de hombre era austero, sobrio, de figura erguida, y se concentraba de cintura para abajo, buscando el lucimiento personal en el virtuosismo de sus zapateados.

6. ALEGRÍAS, SOLEARES Y TANGOS.

El número estrella de estos bailes de finales de siglo era las alegrías. Era, como ha seguido siendo, un baile rítmico y jubiloso, radicalmente festivo, en el que primaba por encima de todo la frescura, la espontaneidad y la gracia con que era interpretado. Era la piedra de toque por la que se podía juzgar el talento y la personalidad de una bailaora. El baile por alegrías era además todo un *tour de force* para las artistas de aquellos días, porque no sólo las bailaban, sino que muchas solían hacerse además sus cantecitos mientras las interpretaban. Maestra del baile por alegrías fue Rosario Monge la Mejorana y también supieron imprimirle una gracia singular La Chorrúa, Gabriela Ortega y las jerezanas Fernanda Antúnez y su hermana Juana. Por alegrías derrochaban también toda la gracia del mundo sobre las tablas de los cafés de cante Concha la Carbonera

y las que fueron durante décadas reinas indiscutibles del baile femenino: Juana Vargas la Macarrona y Magdalena Seda la Malena. Entre los hombres destacaron Antonio el de Bilbao, Faico y el Estampío.

La soleá fue el contrapunto jondo de los bailes festeros. Un baile profundo, sentido. Un baile hermoso, pausado y elegante. En él podía desarrollar la mujer B porque la soleá era entonces un baile exclusivo de mujer B toda su creatividad artística. En este baile se fundían, acompañadas a un ritmo más reposado, reminiscencias de los antiguos jaleos

con detalles de las que se conocían por Soleares de Arcas, otro eslabón imprescindible en la gestación de la soleá flamenca, especialmente la interpretación que de ellas hacía la malagueña Trinidad Huertas la Cuenca, que fue la primera que, según cuenta el maestro José Otero, las aflamencó introduciéndoles el zapateado. El baile por soleá bebió además en la fuente de las alegrías, tomando muchos de sus pasos y movimientos. Sin embargo, esta similitud coreográfica con las alegrías fue, en esta época, su mayor desventaja, ya que, comparada con ese baile festero por excelencia, la soleá resultaba un baile mucho más monótono y menos airoso. Una circunstancia que hacía que se prodigase poco.

El tango fue también un baile obligado en cada función de los cafés cantantes. En 1888, una gacetilla aparecida en *El Cronista* se refiere a él como *el indispensable tango que es lo que ahora priva*. Fue siempre un baile muy vivo y rítmico. Pero, sobre todo, era un baile festero por excelencia -*chistoso* le llamaban cuando en 1851 se bailaba ya en los teatros sevillanos con la denominación de *tango americano*-, y casi siempre picaron y algo o bastante desvergonzado, según quien lo interpretase. Aunque ya mucho más atenuada, su insinuante sensualidad, manifiesta en sus balances, zarandeos y en los acompasados movimientos de cadera y pelvis delataba sus orígenes afroamericanos. Desde luego, fuera de los escenarios, en los corrales y en las fiestas de la gitanería gaditana y trianera todavía tenía por aquellos años, como hoy aún tiene cuando lo bailan los viejos trianeros, todos los ingredientes de la más abierta sexualidad. El maestro José Otero, con cierto eufemismo, calificaba de *un poco despreocupadas* a las pocas muchachas -una entre mil, según él- que se atrevían a bailarlo en aquellos corrinchos de vecindad. Entre las primeras que alcanzaron fama con sus tangos y llenaron los cafés cuando los interpretaban está la granadina Concha la Carbonera, una bailaora que, por lo que sabemos de su vida, sin duda entraría entre las muchachas *un poco despreocupadas* de que nos hablaba Otero. Ya en siglo XX, triunfó por este palo Josefa Díaz, conocida en el mundo flamenco como Pepa Oro, que era anunciada en 1902 como *la simpática y aplaudida bailadora por tangos*, ya que era por ese palo por el que había metido las milongas que se había traído de América. Un reclamo casi idéntico, *el aplaudido bailador por tangos*, era utilizado, ese mismo año, para anunciar a Antonio Ramírez, el que habría de ser pareja, algunos años después, de la incomparable Juana la Macarrona. Otros bailaores que asimismo destacaron por este estilo fueron El Estampío, Faico y Rafaela Valverde, que terminó siendo conocida precisamente con el nombre artístico de La Tanguera.

7. ZAPATEADOS, PARODIAS TAURINAS Y ZAMBRAS DE GRANADA.

El repertorio flamenco básico de los cafés de cante se completaba con el zapateado, el baile masculino por antonomasia. En él los bailarines podían lucir a sus anchas su destreza, sus facultades y su arte. Sus maestros hacían verdaderas filigranas, auténtica percusión musical, cuando golpeaban a base de pies, puntas y tacones las tarimas de aquellos rudimentarios escenarios. En realidad, fue gracias al sonido que le sacaban a aquellas maderas que el zapateado se convirtió en todo un arte. Los dos primeros nombres que guarda la memoria flamenca de entre quienes descollaron en este baile son los del mítico Raspaó y el de Antonio el Pintor. Luego su maestro indiscutible sería Enrique el Jorobao, autor de una de las versiones que alcanzaron más popularidad, la que fue conocida como el *zapateado de las campanas*. De él aprendieron Antonio el de Bilbao y Salud Rodríguez la Hija del Ciego, que sería a su vez modelo de El Estampío. En este período también destacaron por sus zapateos Trinidad Huertas la Cuenca, de quien también aprendió Salud Rodríguez, y Lamparilla, artista exquisito en este estilo.

En las funciones de baile que se hacían en los cafés de cante se solían ejecutar también pantomimas que representaban las distintas suertes de la lidia B(En el Café del Burrero llegaron a lidiarse becerros!B. Ese era precisamente el argumento del vito, uno de los bailes andaluces que terminaron codificados como de escuela bolera. Y en las suertes del toreo estaba inspirada *La malagueña y el torero*. Muchas de estas parodias, que hoy se siguen haciendo en los bailes por alegrías, alcanzaron en esta época la máxima popularidad e incluso, gracias a ellas, algunos bailarines cosecharon sus primeros triunfos. Una de las primeras noticias que han llegado a nosotros de artistas que sin lugar a dudas podemos calificar de flamencos y que hacían este tipo de parodias es el anuncio del zapateado que bailó Francisco Ruiz el Jerezano el 6 de marzo de 1853, el mismo día y lugar que Miracielos bailó el jaleo gitano. En él imitaba *la muerte del toro*. Luego, ya en la época que nos ocupa, Trinidad Huertas la Cuenca, que solía vestir de torero, entre risas y bromas, y mucho arte, hacía toda una lidia completa. En 1904, consiguió triunfar en Madrid El Estampío con el que fue conocido como el baile de *El picaor*. Un número que formó parte de su repertorio durante toda su vida artística.

Desde el siglo XVIII y muy en especial durante el XIX existe en la Andalucía oriental, en el Sacromonte de Granada, un foco de atracción turística que terminaría, allá por 1870, por configurar un tipo de espectáculo flamenco único: las Zambras del Camino. Estas zambras constaban

generalmente de un *capitán* o *capitana* que hacía las veces de director y coreógrafo y que daba nombre al grupo, de uno o dos guitarristas, y un mínimo de cuatro a seis bailaoras y bailaores. Varios miembros de cada zambra, cuando no todos, solían pertenecer a la familia del capitán. A veces, se llegaban a reunir en la misma zambra abuelos, hijos y nietos. Desde las cinco de la tarde y a la voz de (*que hay danza!*), aparecían por los caminos y veredas del monte desde la abuela a la nieta, para empezar a dar pases de media hora de duración, remojados con vino peleón y gaseosa. Era también harto frecuente que se organizaran grupos que servían estas fiestas *a domicilio*, en casas particulares, ventas y hoteles. El grupo podía llegar hasta veinte personas. Unos bailaban, alguien cantaba y otros los acompañaban con guitarras, tamborines, panderos, violines o castañuelas, dirigidos todos por un *capitán* o *capitana*. La primera zambra de la que tenemos noticia, comienza a funcionar en esas fechas y la dirige María Gracia Cortés Campos la Golondrina, una de las bailaoras de más renombre en toda la historia del baile granadino, y pronto abre otra de las zambras míticas de Granada: la de los Amaya. Ya en nuestro siglo, se abren las zambras de Lola Medina, otra mítica bailaora sacromontana, Rosa la Faraona y La Coja. Por entonces ya habían alcanzado fama internacional y sus bailaoras habían vuelto locos con sus meneos al todo París. Ocurre en la Exposición Universal celebrada en esa capital en 1889 y vuelve a suceder, en 1900, en la última Exposición del siglo. En esta ocasión es la zambra que dirigen los Amaya y obtienen una medalla de Oro. Después cruzarían el charco y llevarían los sonos sacromontanos a Buenos Aires y Río de Janeiro.

El repertorio de estas zambras ha variado con los tiempos. Ha sido, en realidad, toda una amalgama de lo folclórico y lo flamenco. Unos marcaban la diferencia entre una cueva sacromontana y un café cantante: la cachucha, el casamiento gitano, la mosca, los tangos de Graná; otros eran los que en cada momento estuviesen más de moda: la jota o el bolero, el fandango o las bulerías.

Cuando amanece el siglo XX el baile flamenco ya se ha consolidado como género específico con rasgos y características propias. Es el fruto y el patrimonio acumulado de cuantas culturas brillaron en Andalucía desde el principio de los tiempos.

CAPÍTULO 7. LA EXPRESIÓN DEL ROMANTICISMO EN LA DANZA: EL BALLET ROMÁNTICO

CONCEPCIÓN DIOSDADO GÓMEZ. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

I. LA INCARDINACIÓN DE LA OBRA DE ARTE EN SU CULTURA.

El arte no es un aspecto de la cultura ajeno a la Historia. El artista no vive, por lo general, aislado del resto de los hombres, de espaldas al acontecer cotidiano, ignorante de las inquietudes y anhelos de sus contemporáneos. Por el contrario, lo que pretenden expresar muchos de los artistas es precisamente su visión del momento histórico que están viendo, constituyéndose así en eco y portavoz de toda una generación.

La danza, como arte del movimiento que es, y por tanto parte de la cultura, no es tampoco ajena a la época que la produce. Ciertamente no es necesario un conocimiento exhaustivo de la cultura que ha generado tal o cual espectáculo de danza para disfrutar contemplándolo, pero hay que reconocer que cuanto más ahondamos en todo lo que rodea una determinada obra de arte, más nos deleitamos al descubrir detalles que quizá nos pasarían desapercibidos sin este conocimiento. Por eso retomo las palabras de Mario Pasi, que figuran en la Introducción de la obra que él dirige, *El Ballet*. Enciclopedia del Arte Coreográfico, y animo al lector de estas líneas a que “penetre, en cada ocasión, en la cultura que ha producido un espectáculo de danza. Que pase entre bastidores y se pregunte todos los porqués posibles. Recordando, ante todo, que el ballet no es una isla feliz en un mundo inmutable, y que cuanto ha ocurrido tuvo su encuentro con la música, la pintura, el teatro dramático, la literatura, la poesía, el ensayo y la filosofía”¹.

¹ El Ballet. *Enciclopedia del arte coreográfico*. Director: Pario Pasi, Ediciones Aguilar, 1980, p.40

Siguiendo este criterio, lo que voy a hacer en primer lugar es profundizar en la cultura que rodea e impulsa el tema objeto de esta exposición: el romanticismo y su expresión en la danza. El romanticismo se inscribe en una época de la Historia rica en arte y pensamiento. Esto lo atestiguan la cantidad de figuras sobresalientes en las artes, las ciencias y el pensamiento que comparten estos años. Autores literarios como Goethe, Schiller, los hermanos Schlegel, los hermanos Grimm, Hölderlin, Novalis, Shelley, Schleiermacher..., filósofos como Fichte, Hegel, Schelling..., pintores como C. D. Friedrich, Ph.O. Runge, W. Turner..., hombres de ciencias como A. F. von Humboldt, Lamarck..., músicos como Beethoven, E. Th. A. Hoffmann, Schumann, F. Eck. Schubert, Mendelssohn, Chopin....De todos estos nombres, unos serán inscritos en los anales del romanticismo y otros no, pero todos pertenecen a una época dorada de la cultura, en la que tiene sus orígenes y desarrollo el movimiento romántico.

El romanticismo, que nace en Alemania en los últimos años del siglo XVIII y se expande por Europa a lo largo del XIX, germina en los distintos ámbitos del saber, dando fruto en literatura, en música, en pintura...También en la danza deja su impronta, hasta tal punto que, en la historia del ballet, encontramos una época muy precisa denominada explícitamente *ballet romántico*.

Para profundizar en algunos aspectos de la concepción romántica del mundo voy a centrarme, en la primera parte de este trabajo, en uno de los principales representantes de los orígenes de este movimiento, Novalis. Posteriormente, en la segunda parte de la exposición, quiero detenerme en cómo se plasma la visión romántica en la danza, dedicándola, por tanto, al ballet romántico.

2. LOS ORÍGENES DEL ROMANTICISMO. NOVALIS Y EL CÍRCULO DE JENA.

Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, conocido como Novalis¹, nace el 2 de mayo de 1772 en Oberwiederstedt (Alemania), en el seno de una familia noble. En este mismo año nace también el que llegará a ser uno de sus grandes amigos, Friedrich Schlegel, y un año después nacerá Tieck, su otro compañero del alma. Con ellos dos, entre otros, formará el movimiento romántico que los alemanes llaman Frühromantik, el romanticismo temprano. que se ciñe, en el espacio, al denominado Círculo

¹Friedrich von Hardenberg comenzó a firmar sus obras como Novalis en el año 1798, con Blütenstaub, recogiendo este seudónimo el significado de Neuland Rodende o Neuland Bestellende: el que cultiva tierras vírgenes o nuevos horizontes.

de Jena y, en el tiempo, a la última década del siglo XVIII y primeros años del XIX. Este Círculo lo integran, además de Novalis, Friedrich Schlegel y Tieck, August Wilhelm Schlegel, Schleiermacher, Ritter, el filósofo Schelling, Carolina Schlegel y Dorothea Veit. Juntos formaban un grupo de jóvenes con grandes inquietudes intelectuales y fuertes deseos de contribuir a la fertilización de todos los ámbitos del saber, conscientes de que están viviendo un momento privilegiado y fructífero de la cultura alemana.

Novalis es contemporáneo no sólo de estos jóvenes con quienes comparte ideales, sino que también convive con hombres que van a enriquecer notablemente la historia del pensamiento, como es el caso de Schiller, Fichte, Goethe o Reinhold. En efecto, en sus años universitarios de Jena cuenta con profesores de la talla de Karl Leonhard Reinhold, que despierta en los alumnos el interés por la filosofía en general, y en especial por la filosofía kantiana, y de Schiller, quien en estos años impartía *lecciones* sobre Historia de los Estados europeos y sobre Historia de las Cruzadas. Schiller, a quien Novalis ya conocía como dramaturgo por *Don Carlos* y *Los dioses de Grecia*, es visto ahora como el educador del siglo futuro, por su empeño de formar al hombre a través de la belleza. Por estos años el Círculo romántico todavía no se ha formado, y Novalis ni siquiera conoce a los miembros que lo integrarán. Será en 1792 cuando Novalis conoce a Friedrich Schlegel, y pronto estrechan lazos de amistad. Friedrich lo pone en contacto con su hermano August Wilhelm, y el grupo empieza a gestarse, pero habrá que esperar unos años para que esté al completo. En julio de 1799 encuentra Novalis al que llegará a ser, como hemos dicho más arriba, uno de sus más íntimos amigos, Ludwig Tieck quien contribuyó notablemente a que despertara de nuevo en Novalis su afán por la poesía, tras el estado de nostalgia en que quedó tras la muerte de Sophie. Juntos visitan, en Weimar, a Herder y, con August Wilhelm Schlegel, van a ver a Goethe, a quien Novalis admiró profundamente desde su juventud. El 1 de diciembre de este año, hallándose de viaje a Freiberg, conoce en Leipzig a Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, filósofo que, como hemos dicho, integrará también el Círculo de Jena aportándole su visión de la naturaleza. El punto exterior de agrupación del Círculo lo constituía el hermano de Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, el mayor del grupo, fundador de la revista *Athenäum*, en la que se publicaban muchos de los escritos de estos jóvenes y que contribuyó a la rápida difusión de las ideas del grupo. A pesar de sus distintas tendencias y estudios, los miembros del Círculo de Jena comparten una misma aspiración: el deseo de *romantizar* el mundo, entendiendo por ello

la posibilidad de dar a lo vulgar y común un sentido superior y a lo finito una apariencia infinita, para conseguir así la superación del hombre sobre sí mismo y conseguir una visión estética de la vida que logre unificar el espíritu y la naturaleza. Si tuviéramos que destacar los principales aspectos de este movimiento romántico, habría que aludir a su convencimiento de que el mundo puede transformarse con base en la belleza y la poesía, el alto valor que le otorga a la libertad, su interés por el mundo clásico griego y por la Edad Media, su consideración de la naturaleza como un gran organismo vivo al que hay que respetar, humanizar y también temer, y la fuerza y pasión con la que viven y experimentan el amor. Para expresar esta forma de concebir el mundo con una palabra, podríamos elegir el término *aspiración*, e incluso la palabra *elevación*. No obstante, se trata de una aspiración que, queriendo llegar todo lo lejos que sea posible, recoge, por el amor, las raíces que le unen a la naturaleza y al hombre.

De la vida de Novalis quiero destacar, además de su pertenencia al Círculo de Jena, su amor por Sophie von Kühn, a la que conoce en Tennstedt, cuando estaba realizando las prácticas de sus estudios con Just, un funcionario famoso por su prestigio profesional y que curiosamente llegará a ser el primer biógrafo de Novalis. Y quiero destacarlo por la repercusión que tiene en su concepción sobre el amor y la muerte, como se refleja en su producción literaria, especialmente en *Hymnen an die Nacht*¹. De Sophie habla Novalis como la mediadora de una conciencia superior y aliento en su deseo de perfeccionamiento². La pretensión de contraer matrimonio por parte de ambos jóvenes se ve trágicamente truncada por la temprana muerte de Sophie, el 19 de marzo de 1797, con tan sólo quince años. Ante la muerte de Sophie todo se convierte para él, en un principio, en tarde y otoño: Se ha hecho la noche en torno a mí cuando todavía me iluminaba la luz del amanecer, dirá Novalis. Pero le consuela su convencimiento de la existencia de un mundo invisible que está unido a la existencia sensible, limitada por el tiempo, por y gracias al amor. Con el otro amor de su vida, Julie von Charpentier, a quien conoce en Teplitz, en 1798, tampoco llegará a contraer matrimonio dado el empeoramiento de la enfermedad de Novalis y su fatal desenlace. Ni su deseo de construir una familia, ni su deseo de romantizar el mundo podrá llevarlos a cabo ante el agravamiento de su enfermedad, tuberculosis pul-

¹Existe traducción al castellano: *Himnos a la noche*. Enrique de Offerdingen, Edición de Eustaquio Barjau, Cátedra, Letras Universales, Madrid 1992.

²No sólo para Sophie tiene Novalis palabras llenas de admiración, sino que posee un alto concepto de la mujer y considera que en ella está mejor conseguido el equilibrio entre la naturaleza y el espíritu, que en el hombre.

monar, que le llevó a la muerte, el 25 de marzo de 1801, con tan sólo 29 años, en medio de una serenidad que asombró a los que se encontraban en aquellos momentos con él (su hermano Karl y Friedrich Schlegel). Su muerte fue una de las causas de que el Círculo de Jena se disolviera, pero las semillas de la concepción romántica de la vida ya estaban plantadas y su germinación iba a dar un fruto abundante.

Quiero terminar este apartado recalcando la riqueza cultural que disfruta Alemania, aunque no económica ni social, en los momentos históricos que comparte Novalis con el resto de los jóvenes que componen el Círculo de Jena: unos momentos cumbres de las letras con Goethe y Schiller a la cabeza, unos momentos revolucionarios en el campo del pensamiento debido a la filosofía de Kant y la interpretación que Fichte hace de ella, y unos momentos de gran desarrollo de las ciencias, pensemos por ejemplo en los experimentos magnéticos y eléctricos que se relacionaban en la época con la capacidad de dar vida¹. Y toda esta riqueza de pensamiento que heredan se verá reflejada en su visión romántica del mundo, que servirá de base a toda una concepción de la vida, con manifestaciones en la literatura, la música, la pintura, la danza...

3. LA ETERNIDAD DEL AMOR.

En la época que estamos estudiando, últimos años del siglo XVIII y comienzos del XIX, el tema del amor enciende disputas y polémicas entre los pensadores de la época. La filosofía de la conciencia, promulgada por Kant y Fichte, exaltaba las victorias de la ascética de la autoafirmación de la subjetividad frente al mundo, callando ante sus debilidades. Pero pronto los románticos comienzan a tomar una postura crítica ante el esfuerzo infinito que exige la consecución de la libertad absoluta sin esperar lograr la meta, sino siendo consciente de que el camino es infinito y el ideal inalcanzable ¿Puede esa subjetividad autónoma y autosuficiente

¹ Respecto a los presupuestos científicos de la concepción de la naturaleza que comparten en gran parte Schelling y Novalis, hay que decir que ambos poseían un conocimiento profundo de las ciencias de su época. Los experimentos de Galvani estaban influyendo en esos momentos en la nueva teoría de la electricidad, y a pesar de los errores de su explicación –como pondrá de manifiesto Volta en su refutación–, pone las bases para la teoría moderna de la electricidad. Los descubrimientos de Galvani, así como la teoría de la combustión de Lavoisier, que determina que la combustión es en realidad una oxidación, y también la teoría de la irritabilidad tal como Brown la manifiesta en su *Elementa medicinae* (1780) y la teoría del desarrollo de Kiemeyer, constituyen los estímulos que procedentes de las ciencias ejercen mayor influencia en la filosofía de la naturaleza de estos autores.

comprender la necesidad de otro yo, tal como implica el amor? Schiller, ante esto, sintiendo, como todos, gran admiración por Fichte, termina por criticar el idealismo fichteano: Frente a la grandeza absoluta que es lo único que le interesa (al idealista), la pequeñez absoluta del caso individual al cual ha de aplicarse ofrece un contraste demasiado fuerte. Como su voluntad está siempre formalmente orientada hacia el todo, no querrá dirigirla hacia lo fragmentario material; y sin embargo, la mayoría de las veces, sólo podrá demostrar su disposición moral por realizaciones menudas. Suele ocurrir que por el ideal ilimitado pierde de vista el limitado caso práctico y que, aspirando a lo máximo, descuida el mínimo, pese a que sólo de este mínimo proviene toda la grandeza en la realidad¹. Ya Schelling, que tan de cerca seguía a Fichte en sus primeros escritos, se da también cuenta de que junto a la proclamación de exigencia de ser absoluto, no hay que olvidar que tan propia como esta exigencia es también propio del ser finito su necesidad e indigencia². La realización absoluta del yo debe reducirse entonces, dirá Schelling, a mera pretensión, a un irrealizable, si verdaderamente quieren mantenerse la particularidad y la finitud propia del ser humano. Este yo schellingiano ya no hace tanto hincapié en ser absoluto, sino que quiere mantener su tender como una actividad infinita e inacabable, en la que quede patente que lo conseguido hasta el momento lo ha logrado por sí mismo, y lo que aún queda por conseguir es tanto, que no tiene por qué tener miedo a perder lo más propio y singular suyo: su esfuerzo y su lucha.

Vemos por tanto que ya Schelling, que siendo considerado filósofo idealista entra a formar parte del grupo romántico de Jena, se da cuenta de que del ser humano no se puede afirmar de modo exclusivo ni su indigencia absoluta ni su carácter absoluto, porque ambos se reúnen y mezclan en él constituyéndole de modo singular, como muestra el amor, tal como lo entiende Platón, que, por cierto, está muy presente en los autores de la época que estamos estudiando, como por ejemplo en Hölderlin: Nosotros tendríamos que perecer en la lucha de esos reñidos impulsos. Pero el amor los reúne. El amor aspira y se esfuerza por lograr lo más alto y lo mejor, pues su padre es la abundancia. Sin embargo, no niega a su madre, la indigencia³.

¹Über naive und sentimentalische Dichtung, Schillers Werke, Weimar, 1953, 20, pp.496-497.

²Cfr. Schelling, *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*, en Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Sämtliche Werke, (SW), I/1, Stuttgart: Cotta 1856-1861. El tema del yo en el joven Schelling es ampliamente tratado en mi libro Más allá de la teoría. Los primeros escritos de Schelling (1794 -1799). Kronos Universidad, Sevilla, 1997.

³Hölderlin, *Die metrische Fassung*, en Hölderlins Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe, Cotta-Kohlhammer, Stuttgart, 1943 -1985, III, p.194.

En efecto, el amor (eros) en Platón, tal como aparece en *El Banquete* y en el *Fedro*, goza de una naturaleza intermedia, semidivina, sintética, bien reflejada en el relato mitológico de su nacimiento. Hijo de Poro (la Abundancia) y de Penia (la Carencia), representa todo aquello que es mezcla de perfección e indigencia y que no se conforma con esta indigencia y tiende a superarla. El amor así entendido es el deseo, la fuerza mediadora que tiende al restablecimiento de la unidad, la tendencia que hace restañar la escisión (el *borismós*) entre el mundo de lo sensible y el mundo de lo verdaderamente real¹. Si nos situamos en un nivel ontológico podemos decir que el eros representa la tendencia a la autorrealización de todos los seres finitos, el dinamismo tendencial hacia la propia perfección. Con lo cual el existir concreto de lo finito se puede entender como una tensión hacia la perfección de la que se carece impulsada por la perfección que ya se tiene. Si nos situamos en un nivel psicológico tenemos una clara manifestación de dicha tendencia en el fenómeno del enamoramiento. En este nivel de la subjetividad el eros se manifiesta como un sentimiento no voluntario que despierta la esperanza de recobrar la propia intimidad y el anhelo de ser de nuevo uno. Platón llega a denominar a tal estado en el que nos encontramos cuando estamos enamorados *theia mania*, locura divina, porque pone al hombre en una situación sobrehumana, casi divina, y en una situación en la que se está fuera de sí. En el enamorado parece como si se despertara una fuerza o una aspiración de una intensidad irrefrenable que le hace descubrir la posibilidad de lograr su propia unidad y sí mismo mediante o en virtud de otra persona que aparece justamente como su otra mitad, como su sí mismo fuera de él y ante él. El mito del andrógino que Platón nos narra en *El Banquete* bien expresa este encuentro con la parte que nos falta para ser de nuevo uno. En este mito eros es precisamente la fuerza por la que cada parte busca su otra mitad originaria para reunirse con ella y poder ser de nuevo uno y pleno².

¹En alemán existen dos términos para expresar la realidad: uno es Wirklichkeit, que se refiere a la realidad fáctica, concreta y condicionada; la realidad propia del mundo del devenir. Y otro es Realität, que designa lo que, como Platón diría, corresponde a lo realmente real, aquella realidad que sólo puede ser captada por el yo.

²Cuando el amor es asumido -desde ese nivel involuntario que llamamos enamoramiento- en el plano de la acción volitiva comienza como tarea. Esa tarea puede culminar en plenitud de muchas maneras, y puede fracasar también de otras muchas. Se trata de unificar no sólo la sexualidad y la afectividad, sino que habrá que integrar por parte de cada subjetividad, respecto de sí misma y respecto de la otra, una amplia serie de dinamismos biopsicológicos (temperamento, actitudes, intereses, etc.) Y una amplia serie de factores socioculturales (usos y costumbres, situaciones económicas, aspiraciones profesionales, principios morales, creencias religiosas, etc.). Y además se trata de llegar a una unidad en la que la identidad de las dos ha de lograrse sin anular las diferencias, de manera que mientras más se identifique cada subjetividad

Volviendo a la época y al autor que estamos estudiando, podemos decir que mientras románticos como Friedrich Schlegel proclaman el amor como pasión o emoción no responsable¹, y el puritanismo racionalista de la época casi lo reduce a institución social y ceremonia civil², Novalis intenta poner de manifiesto el carácter sagrado e íntimo del amor, recogiendo y salvando ambos aspectos. Veamos como ejemplo una escena del Enrique de Ofterdingen de Novalis en la que Matilde y Enrique se están declarando su amor:

-Me parece -dijo Matilde- que te conozco desde tiempo inmemorial.

-¿Es posible que me ames?

-Yo no sé lo que es amor, pero lo que si puedo decirte es que para mí es como si antes no hubiera vivido, como si mi vida empezara ahora...

-Matilde, ahora es cuando siento lo que es ser inmortal /.../; todo lo que soy lo soy por ti; sin ti yo no sería nada.

/.../

-Quisiera vivir mucho tiempo a tu lado, Enrique. Estoy segura de que tú me vas a hacer mejor.

-Ah, Matilde, ni la misma muerte nos separará.

-No, Enrique, donde yo esté, allí estarás tú.

-Sí, donde tú estés, Matilde, estaré yo eternamente.

-No comprendo lo que pueda ser la eternidad, pero diría que la eternidad debe ser lo que siento cuando pienso en ti.

-Sí, Matilde, somos eternos porque nos amamos

/.../

-Ay, Enrique, tú ya sabes cuál es el destino de las rosas: los labios marchitos, las pálidas mejillas, ¿vas a apretarlas también con ternura contra tus labios?; las huellas de la edad, ¿no van a ser también las huellas de un amor que pasó?

con la otra, más sea cada una sí misma. El ideal del enamoramiento se realiza entonces a través de un proceso, más o menos arduo y prolongado, de un vivir unitario, en el que se entiende el amor como tarea. Ver al respecto el capítulo del libro *La realización del hombre en la cultura*, de Jacinto Chozza, ediciones Rialp. S. A., Madrid, 1990.

¹Recuérdese al respecto su novela *Lucinde* (Kritische Ausgabe, ed. E. Behler, Thomas-Verlag, Paderborn, 1979, V), publicada en 1799, en la que se realiza el carácter íntimo del amor criticándose la artificialidad de la concepción burguesa del matrimonio, que sólo está atenta a la formalidad externa del matrimonio y a la opinión pública.

²Sobre las disputas de la época sobre el amor se puede consultar el artículo de Daniel Innerarity *El amor en torno a 1800. La crítica de Hegel a la concepción ilustrada y romántica del amor*, *Thémata*,

-Oh, si pudieras ver mi alma a través de mis ojos!, pero tú me amas y por esto me crees también. No comprendo lo que pueda ser esto que la gente llama la caducidad del encanto. No, el encanto no se marchita. Lo que ha despertado en mí un anhelo eterno, esto no pertenece al tiempo. Sólo con que vieras cómo yo te veo a ti, qué imagen maravillosa atraviesa toda tu figura y de qué modo esta imagen me ilumina por dondequiera que voy, sólo con esto dejarías de temer la vejez.¹

Pienso que este texto recoge de modo sucinto la concepción del amor que mantiene Novalis. En él podemos descubrir, entre otros aspectos, el carácter indigente del yo y la necesidad del otro para ser sí mismo. Y también la capacidad que da el amor de aprehender a otro ser humano en lo más profundo de su sí mismo, pues, como diría Goethe, *no se conoce sino lo que se quiere*. Es prácticamente imposible conocer la esencia de otro ser humano si no se le ama. Es más, a través del amor descubrimos rasgos en la persona amada que otros son incapaces de apreciar. El amor nos hace descubrir incluso lo que aún no es, sus potencias: lo que aún no se ha hecho presente y puede llegar a ser. De este modo, lo que se produce en nosotros ante aquel a quien se ama es lo que podríamos llamar el nacimiento de una expectación, pues no vemos o participamos de una consecución, sino de una promesa. Como dice J. Pieper: La mirada anticipada del amante es posiblemente la única que percibe en la amada este carácter de proyecto que la distingue.² Y esta mirada que vislumbra el futuro, se afianza aún más en su presente, porque lo que el amante dice con los ojos puestos en la amada no es ¡qué maravilla que seas así! -así de inteligente, de capaz o de hábil-, sino qué maravilloso es que tú existas, que estés en el mundo.³

Uno de los aspectos del amor en el que Novalis más insiste en sus obras y que encontramos en el texto es la capacidad del amor de trascender la persona física del ser amado, porque aunque se desee la presencia del amado, esté o no presente, y aun siquiera que continúe viviendo, el amor deja sentir su fuerza de igual modo, haciendo ver que *es tan fuerte como la muerte*⁴. El amado está presente en el amante hasta tal punto que *lo tiene en sus ojos*⁵. Este matiz que se podría llegar a considerar casi como una patología de la atención en el enamoramiento, puede, si adquiere un

¹ Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, Edi. Cit., pp.206s.

² Pieper, *El amor*. p.102

³ Pieper, *Ibid*, p.50

⁴ Fuerte es el amor como la muerte. *Cantar de los cantares*, 8,6

⁵ Novalis, *Ibid*, p.208

carácter sosegado, ayudarnos incluso a superar las grandes y pequeñas dificultades con las que nos enfrentamos en esta aventura del vivir.

La vida, en la que vemos que para Novalis juega un papel fundamental el amor, él la concibe, en efecto, como una gran aventura, como un viaje en el que se sufre y se goza..., y un viaje en el que se tiene la extraña y a la vez íntima sensación de estar *de regreso*, de vuelta a casa. Es así como se plantea en la obra de Novalis Enrique de Ofterdingen, a la que estamos aludiendo: Miraba hacia Turingia, el país que estaba dejando atrás, con una extraña impresión: le parecía como si, después de largos viajes, desde los países a los que ahora se dirigía volviera a su patria; como si su viaje fuera un viaje de regreso.¹ Porque el camino siempre lleva a casa².

Y en este camino de aventura que es la vida para el hombre romántico, veamos cual es su relación con la naturaleza, en la que también influye el amor, porque el corazón enamorado descubre con mayor facilidad y fuerza, la fecundidad presente en la naturaleza: -Muchas veces -gritó Enrique- me he recreado viendo la eclosión de la Naturaleza en sus mil colores y contemplando la pacífica vecindad y convivencia de sus variadas riquezas, pero nunca como hoy me he sentido henchido de una alegría y una serenidad tan fecunda y tan pura.³

4. LA CONCEPCIÓN ROMÁNTICA DE LA NATURALEZA

Con el romanticismo se pasa, de una concepción mecanicista del mundo y del espacio, a una concepción donde el centro lo ocupa la vida. Una energía vital, que se manifiesta hasta en fenómenos tales como la electricidad, el galvanismo o el magnetismo, recorre todos estadios de la naturaleza unificándola al modo de un organismo. Esta visión de la naturaleza que comparten los románticos, es desarrollada sobre todo por uno de los miembros del grupo de Jena, el filósofo Schelling.

Schelling comienza a elaborar su filosofía de la naturaleza en 1797 y sus escritos específicos sobre este tema abarcan un periodo de nueve años (1797-1806), posible de dividir en dos fases separadas por su sistema de la identidad tal como se expone en el *System des transcendentalen Idealismus* (1800). Platón, Kant, Fichte y Herder son autores que Schelling tendrá presente a la hora de elaborar su concepción de la naturaleza. De Platón tiene en cuenta su concepción de la materia tal como aparece en

¹ Novalis, Enrique de Ofterdingen, p.100.

² Cfr. Ibid, p.257.

³ Ibid, p.194

el *Timeo* y la noción de “alma del mundo”, que Schelling interpreta como principio organizador. Con Herder enlaza en su consideración de la naturaleza como un organismo productivo. Respecto a Kant, Schelling retoma la noción de finalidad tratada por Kant en la *Crítica del juicio* (1790), pero dándole un giro. Ante la necesidad de pensar lo orgánico en relación con la finalidad, Kant se plantea en esta obra si dicha finalidad es válida sólo idealmente o también desde un punto de vista real. ¿Consiste esta necesidad meramente en nuestra representación, en nuestro juicio, o en el mismo proceso de la naturaleza? ¿Es el concepto de fin de la naturaleza un mero principio de reflexión de nuestra consideración o es al mismo tiempo un principio de producción de la misma naturaleza? Kant pone en entredicho la finalidad externa de la naturaleza, pues aunque ella no vaya en contra de la razón, e incluso posea cierta utilidad, no puede justificarse la necesidad de la misma en su uso teórico. La razón de porqué consideramos los productos orgánicos de la naturaleza como finalizados hay que buscarla, según él, no en la naturaleza de las cosas, sino en la disposición de nuestra razón y en las condiciones de nuestra capacidad de conocer. Con ello queda afirmado el valor ideal de este principio y negado su valor real. Este negar el valor real de la finalidad objetiva de la naturaleza se basa en último término en nuestra incapacidad para conocerlo; ya que —se argumenta— el fin es causa interna, intención, y en la materia no hay causa interna ni intención alguna reconocible, al ser ella objeto sólo de la intuición externa. La finalidad es reconocible, según este planteamiento, únicamente en cuanto es inteligente y consciente; es decir, sólo en nosotros, pero no en los cuerpos. La finalidad no consciente o ciega no es objeto de nuestra experiencia, con lo cual tampoco puede ser objeto de nuestro conocimiento. El valor necesario de la teleología queda entonces limitado a nuestro juicio reflexionante, a nuestra consideración subjetiva.

Si se quería romper los límites establecidos por Kant era preciso demostrar la existencia de una finalidad “ciega”, o la posibilidad de una inteligencia no consciente. Había que poner de manifiesto que la acción consciente viene precedida por la inconsciente en una serie de producciones necesarias, y que estas últimas pertenecen también a las condiciones del conocimiento. Si esto se demostraba, se hacía admisible también la realidad y reconocibilidad de una finalidad en la naturaleza. Fichte lleva a cabo esta prueba con su teoría de la imaginación productiva, en la que establece la producción inconsciente como núcleo de la conciencia y como condición de su posibilidad. La conciencia presupone la actividad no consciente —aclara Fichte— porque la conciencia es sólo posible por la

reflexión sobre su propia actividad, con lo cual resulta que la actividad por la que se origina la conciencia en la reflexión no puede ser ella misma a su vez consciente. La producción no consciente constituye la facultad de la imaginación; sobre ella se asienta entonces, en definitiva, la posibilidad de nuestra conciencia¹. Esta teoría fichteana de la imaginación productiva se encuentra presente entre los presupuestos filosóficos con los que cuenta Schelling en la elaboración de su filosofía de la naturaleza. Ahora, con el reconocimiento de la inteligencia no consciente como una de las condiciones fundamentales que sustentan el yo, se rompen los límites establecidos por la teleología kantiana y queda abierto el horizonte para la nueva filosofía de la naturaleza. La vida y la organización se fundan así, en virtud de su finalidad interna, en la inteligencia no consciente y en la unidad de materia y espíritu. De tal modo que la naturaleza expresa las leyes de nuestro espíritu; no sólo las expresa, sino que las realiza, porque en ella está el espíritu de modo inconsciente.

El espíritu está presente en la naturaleza como alma del mundo que imprime en todo lo finito un sello de vida, de actividad. Por él la naturaleza es su propia legisladora, es autónoma, y por tanto, realidad incondicionada, tal como se expresa en la productividad. Originariamente y según su esencia la naturaleza es productividad, actividad, y sus productos no son más que puntos de “inhibición”, actividad “frenada”, expresión del límite de la actividad. El alma del mundo es principio de unidad en la naturaleza. Unifica el mundo inorgánico con el orgánico, así como cada uno de ellos entre sí, hasta hacer de la naturaleza en su conjunto un todo. En todos los fenómenos de la naturaleza se descubre el mismo principio, el mismo modo de actuar polar en unidad. Y es esta estructura interna de la naturaleza la que quiere destacar la interpretación romántica. En todos los fenómenos actúa una fuerza expansiva a modo de principio positivo (fuerza primera de la naturaleza), y una fuerza de atracción que actúa imponiendo su límite continuamente a la expansión de la primera. La vida se basa en el juego de oposición y equilibrio de estas fuerzas, y con ello queda definida como síntesis de la actividad y del límite que tiende continuamente a superar. Podemos decir entonces que la vida se entiende como lucha victoriosa, como síntesis de lo absoluto y de su limitación, como movimiento duradero, como un continuo llegar a ser, como tendencia en la que se van dejando siempre atrás los contrapuestos mediante

¹ Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*. En: Fichtes Gesamtausgabe, Hrag. Von R. Lauth und H. Jacob, Friedrich Frommann Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1964, Theil II, n.13, p.327.

síntesis superiores en una tendencia continua hacia el infinito. Friedrich Schlegel llama a esta tendencia *anhelo del infinito y sed de eternidad*.

La naturaleza así entendida, no como un agredado de una multitud de objetos, sino como la fuerza originaria y productiva, llega a ser para los románticos modelo y fuente primordial del arte. La obra de arte representa la identidad entre lo inconsciente y lo consciente, lo real y lo ideal, lo objetivo y lo subjetivo; es más, es la manifestación finita del Absoluto infinito. De ahí que los pintores románticos pinten sus paisajes, no con la pretensión de mostrar un segmento del acontecer espacio-temporal, sino como expresión de una previa comprensión de la naturaleza como una totalidad viva, y de una comprensión del espacio como infinito y del tiempo como eterno¹.

Tenemos a veces la noción del romántico como un hombre arrebatado por la pasión e incapaz de controlar sus emociones, sin embargo, profundizando en estos autores de los orígenes del romanticismo, vemos su interés por el conocimiento de la naturaleza, y por todos los acontecimientos históricos que están viviendo. De hecho, la consideración que ellos mismos tienen del poeta romántico es la de un hombre que no está sumergido en un mundo de fantasía y abstracciones, sino que ahonda en el conocimiento de cómo tienen lugar todas las cosas y de qué modo se encuentran vinculadas unas con otras por leyes de causa y efecto. Nada es tan imprescindible al poeta como la comprensión de la naturaleza de todas las actividades humanas, el conocimiento de los medios de que éstas se sirven para alcanzar sus fines/.../El entusiasmo sin la inteligencia es una cosa inútil y peligrosa.² Novalis nos hace ver que no es cierto el prejuicio de considerar al poeta romántico solo pendiente de sus ensueños amorosos, sino que un poeta no debe ser alguien que anda ocioso todo el día de un lado para otro a la caza de imágenes y sentimientos. Hacer esto sería equivocar totalmente el camino. Un espíritu puro y abierto, una facilidad para la reflexión y la observación, y una habilidad para poner en movimiento todas nuestras facultades y para mantenerlas así, para que se

¹Esta concepción del espacio infinito y del tiempo eterno está muy lograda en los cuadros del pintor romántico Friedrich. Así, en Amanecer en los montes de Silesia ((1810-1811) y en El caminante sobre el mar de niebla ((1817- 818) se logra dar una sensación de profundidad, de espacio ilimitado y de abismo. Y en Dos hombres ante el mar a la salida de la luna (1817) las figuras que contemplan inmóviles sugieren la eternidad del tiempo. También la pintura romántica de Philip Otto Runge sugiere la eternidad de un tiempo circular. En su obra ALa mañana@ ((1808 - 1809), la luz que ilumina un recién nacido nos lleva a la conciencia de que pasado y futuro se encuentran de algún modo en un presente que siempre retorna con el nacimiento.

² Novalis, Op. Cit., p.196.

den vida unas a otras, éstos son los requisitos de nuestro arte.¹ El poeta romántico - según lo ve Novalis y según él mismo lo vive- se mantiene pues unido a la realidad del mundo que le rodea, sin olvidar su compromiso de contribuir en su perfeccionamiento.

5. LA VICTORIA DEL AMOR SOBRE LA MUERTE.

La muerte para Novalis no significa término, separación, fin, sino que, gracias al amor, significa continuidad y permanencia. Es más, significa *la vuelta a casa*, porque la vida, como ya hemos visto, se entiende como un viaje. Muerte, amor y vida quedan así unidos en una íntima relación. La muerte no se ve, pues, como algo macabro y temible, sino como el paso a una vida que nos une a los seres amados que ya dieron ese paso con anterioridad. La consciencia de lo que significa la muerte es, entre otras cosas, para Novalis, ser conscientes de la caducidad de las cosas que nos rodean, que permanecerán, todas, aquí en esta vida terrena. Es curioso cómo Novalis denomina como *primer anuncio de la muerte* al primer viaje que emprendemos en nuestra vida y en el que experimentamos que todo aquello a lo que nos sentíamos ligados y nos arraigaba a nuestra tierra, adquiere su valor real en nuestro interior, ya que en realidad son cosas pasajeras y prescindibles: *Enrique se separaba con tristeza de su padre y de su ciudad natal. Ahora es cuando sabía lo que era separarse de lo que uno ama. Antes, cuando pensaba en el viaje, no había imaginado lo que iba a ser este sentimiento de verse arrancado por primera vez del mundo que hasta entonces había sido suyo y de sentirse como lanzado hacia una orilla desconocida. Es inmensa la tristeza que se apodera de un joven en esta primera experiencia de lo pasajero de las cosas de este mundo; antes de llegar a este momento de la vida todo parece necesario, imprescindible, firmemente enraizado en lo más profundo de nuestro ser e inmutable como él. La primera separación es el primer anuncio de la muerte: de su imagen ya nunca podrá olvidarse el hombre.*²

Ante la experiencia de la muerte de un ser querido, que en principio resulta de las vivencias más duras y desoladoras que un ser humano puede tener, Novalis expresa en sus obras el convencimiento de que el amor va más allá de la muerte y nos mantiene unidos de algún modo con la persona amada. El dolor que acompaña a la muerte, aún cuando se vivan momentos de amargura ante la separación física, termina dando paso así a la paz y la esperanza. Y la base de esta esperanza se encuentra

¹ Ibid, p. 198.

² Ibid, p.99

en la convicción de que la muerte no es fin absoluto de la vida, sino el paso a una vida más intensa y feliz en un mundo sin dolor. En el cuento simbólico que narra Klingsohr, uno de los personajes de la novela de Novalis de la que estamos tomando los textos, el sufrimiento ya no existe en este nuevo mundo: Ningún peso oprimía ya el pecho de los hombres, y todas las cargas se habían desplomado, formando un suelo firme bajo los pies de los humanos¹. La conciencia de la muerte nos hace, no desestimar la vida terrena, sino apreciarla aún más², pero a la vez, descubrir que la muerte no es el fin, nos hace dejar de temerla. Porque el sentido de la muerte es volver a casa, volver a nuestra Patria, donde quedará sanada toda herida de nuestro corazón, donde se cumplirán todos los deseos.

Quiero terminar este apartado con un poema de Novalis, que figura en el Epílogo de L. Tieck a la obra que estamos comentando, la cual quedó inconclusa ante el fallecimiento de nuestro autor, en él que se incide en la idea de que la muerte no significa el paso a un lugar tenebroso y oscuro, sino el regreso a nuestro hogar, en el que hay siempre preparada una gran lumbre, el fuego de una vida renovada, en donde ya no tiene lugar el dolor ni las lágrimas:

*Ya no se oirán más quejas ni lamentos,
ya nadie más querrá marcharse
de entre aquellos que alegres se sentaron
un día a nuestra mesa rebosante.
Ya nadie más se quejará,
no se verán ya más heridas,
nadie tendrá que enjugar lágrimas
y jamás el reloj se detendrá.
/.../
jamás se sentirá en esta tierra
la aspereza y el frío de los vientos³.*

6. LA ASPIRACIÓN ROMÁNTICA EXPRESADA CON EL CUERPO: EL BALLE ROMÁNTICO.

¿Tiene el pensamiento romántico repercusión en la danza? ¿Hay algún ballet que exprese el aspecto íntimo y sagrado del amor que Nova-

¹ Ibid, p.241

² Cfr. Ibid, p.254

³ (en Epílogo de L. Tieck, edición citada de Enrique de Ofterdingen, p.274).

lis le otorga? ¿Encontramos representada en alguna coreografía la idea de que el amor es tan fuerte como la muerte?

Acabamos de ver en la primera parte de esta exposición que la forma de concebir el mundo que tiene el romanticismo bien podríamos describirla con palabras y expresiones como *aspiración, siempre más, tendencia al infinito...*, para indicar el carácter siempre anhelante del hombre romántico. El estado del espíritu que caracteriza al hombre romántico es, en efecto, el de anhelo, aspiración y nostalgia..., pero no se amilana ante su desencanto, sino que saca fortaleza y energía creadora de su desolación, y busca a través de la imaginación y del sueño, el camino de lo ilimitado y de la plenitud. Esta forma de concebir la vida, de aspirar siempre a más, desafiando el peso que manifiesta la carga de la materia, no sólo tendrá su expresión en la poesía, en la música o en la pintura, sino que también en la danza deja su impronta, dando lugar a lo que conocemos como *ballet romántico*.

El ballet romántico, como el romanticismo, se desarrolla a lo largo siglo XIX. Los cambios a los que asistimos propios del ballet romántico ya comienzan a detectarse en sus elementos temáticos y estilísticos en el ballet del segundo decenio del XIX, pero su primera expresión completa no tendrá lugar hasta el tercer decenio del siglo XIX, cuando María Taglioni interpreta *La Sylphide (La Sífide)*. Comienza así el esplendor del ballet romántico, que irá de 1830 a 1850. En dicho periodo encontramos todo un desarrollo armónico del ballet como espectáculo teatral.

Hemos dicho que con el ballet romántico asistimos a cambios que suponen una inflexión en la historia del ballet. Recordemos que la primera gran inflexión en la historia del ballet se produce alrededor de 1668, cuando el ballet pasa de ser representado por aristócratas a ser representado por bailarines profesionales. Otra innovación revolucionaria tuvo lugar en 1681, al hacer su aparición en escena cuatro bailarinas profesionales en el ballet titulado *Le triomphe de l'amour*, de Lulli (*El triunfo del amor*), cuando hasta entonces el papel de la mujer lo representaban hombres disfrazados¹. Un nuevo cambio revolucionario que se produce sobre 1730 es el paso desde la danza de corte, en salas grandes y pequeñas, con el público alrededor, a la danza en el teatro, con el público delante y más bajo respecto al escenario, lo cual da lugar a nuevas técnicas. Y otro de los cambios que hay que destacar, y que tiene lugar en el ballet romántico es el papel que ocupa la mujer. La mujer en el ballet romántico llega a ocu-

¹ El que en 1681 danzaran por primera vez en el escenario de la Ópera bailarinas profesionales se debe a Beauchamp, al cual también se debe la definición de las cinco posiciones fundamentales de los pies.

par el papel principal, consagrando a la prima ballerina como reina de la elegancia y la gracia¹. El bailarín pasa ahora a un segundo plano, limitándose en muchos casos a ser mero “portador” y a sostener y resaltar la figura alzada de la mujer. Esto cambiará a finales del siglo XIX, cuando la escuela rusa Johanson – Cecchetti – Ivanov – Petipa da danzarines como Fokin y Nijinski, llevando de nuevo al hombre a un papel importante. Además del importante papel que otorga a la mujer el ballet romántico, otra de sus contribuciones más características a la historia del ballet es, como veremos, la frágil postura del pie sobre la punta.

Los cambios que se producen en el vestuario en la historia del ballet son también dignos de mención. En el nacimiento del ballet, en el siglo XVI, unido a la monarquía y la nobleza, se lucen ricos trajes, muy pesados, que dificultan el movimiento. Ya en el siglo XVIII, Noverre aboga por los ropajes simples y ligeros, que permiten mayor libertad de los bailarines. Suprime así los vestidos rígidos y duros, los accesorios pesados e incluso las máscaras. Y la gran innovación en el ballet romántico respecto al vestuario es el tutú, que contribuye, con su tejido vaporoso y etéreo, a darle a la bailarina un carácter volátil y espiritual. La aparición del tutú se remonta a la creación del ballet *La Sylfide*, diseñado especialmente por Lamy para María Taglioni. Aureolada de una bruma de muselina, la Taglioni aparece en escena ligera y etérea, contribuyendo la gasa del tutú a darle al movimiento de su cuerpo una apariencia liviana y sutil.

Para expresar lo que significa en la historia de la danza el ballet romántico hay que destacar en este periodo los nombres de tres bailarinas. Ya he nombrado a una de ellas, María Taglioni, a la que hay que añadir Fanny Elssler y Carlotta Grisi. Y hay que destacar igualmente dos ballets: *La Sylphide* y *Giselle*.

María Taglioni ha llegado a ser considerada como poetisa de la danza y se la ha comparado más de una vez con Lord Byron. Nace en Estocolmo, en 1804. Su padre, Filippo Taglioni², era maestro de ballet, y manda a su hija a París para que complete su aprendizaje en la más pura tradición francesa. En su vida, y en la historia del ballet, hay que recordar una fecha: el 10 de junio de 1822. Este día representó en Viena la Recepción de una joven ninfa en la corte de Terpsícore, un ballet compuesto por su padre. Con este ballet María conquistó Viena con su gracia y sutileza. Su padre compuso entonces especialmente para ella *La Sylfide*,

¹ El fruto principal de este periodo es la consagración de la prima ballerina en una apo-teosis de gracia. (El Ballet. Enciclopedia del Arte Coreográfico, p.20)

² Junto a Filippo Taglioni, en los comienzos del siglo XIX, destacan otros nombres masculinos como Sain-Léon y Perrot.

uno de los ballets que mejor representa el romanticismo. El éxito fue tal que su fama llegó pronto a París y se extendió al mundo entero. María Taglioni tenía un gran dominio de la técnica, pero a ello hay que añadir un hecho que tuvo gran importancia para el ballet: “se subió de puntas” e hizo de la punta una forma de expresar la elevación y delicadeza que puede evocar una mujer. No es que el ponerse de puntas se hiciera de pronto. Fue el resultado de un proceso que comenzó en el siglo XVIII, cuando la bailarina fue ascendiendo poco a poco sobre las puntas de sus pies. Pero fue María la que, alrededor de 1826, se puso totalmente de puntillas, y bailó haciendo amplia gala de esta técnica, y si bien no fue ella la primera en ponerse de puntas, sí fue quien estableció definitivamente su empleo y sentido.

La elevación del cuerpo que se logra mediante las puntas traduce bien la manera que el ser humano tiene en el siglo XIX para expresar en danza mediante el movimiento de su cuerpo el sentir de su época: la tendencia romántica hacia la máxima aspiración, el anhelo de infinito. Esta concepción romántica de la época no sólo tiene su expresión, respecto a la danza, en la técnica de las puntas, sino que también se refleja en los libretos y decorados de los ballets románticos. De tal modo que, como veremos a continuación, temas como el amor, la muerte y la naturaleza, a los que le hemos dedicado nuestra atención en la primera parte de este trabajo, forman el eje de los ballets románticos, que serán protagonizados por hombres unidos a elfos, ondinas, seres alados del bosque y otros seres misteriosos y fantásticos, que expresan la reunión entre lo real y lo ideal, y que fascinaron la imaginación durante los años treinta y cuarenta de siglo XIX. Veamos al respecto en primer lugar el ballet *La Sylfide*, representado por primera vez por María Taglioni en 1832.

La Sylphide (La Silfide), es un ballet en dos actos, cuya coreografía es de Filippo Taglioni, la música es de Jean Schneitzhoeffter y el libreto de Adolphe Nourrit¹. Se estrenó el 12 de marzo de 1832 en la Ópera de París, interpretando María Taglioni el papel de la Silfide. La acción se desarrolla en una aldea escocesa y en un bosque cercano. Haciendo un inciso, quiero recordar que el bosque, el campo, los valles iluminados por la luna, el crepúsculo, el mar, y demás elementos de la naturaleza que evocan grandeza y que están rodeados con cierto halo de misterio, son decorados típicos de las coreografías románticas, con los que se quiere expresar la concepción romántica de la naturaleza como totalidad viva y una comprensión del espacio como infinito y del tiempo como eterno.

¹ La inspiración para el libreto la encuentra Nourrit en la novela *Trilby ou le Lutin d'Arguail*, escrita en 1822 por Charles Emmanuel Nodier.

Como hemos visto en el apartado que a este tema hemos dedicado, la postura del hombre romántico ante la naturaleza es de admiración y temor por su inmensidad y autonomía, y su deseo de descubrir en ella lo que tenemos en común. Y esto lo descubre sólo un tipo de hombre: el hombre estético, el artista, el poeta.

En el primer acto, James se encuentra reposando en una butaca junto a la chimenea, esperando que amanezca el día, en el que va a contraer matrimonio con Effie. Junto a James aparece un espíritu alado del bosque, una sílfide, que lo contempla, y con la que ha soñado en más de una ocasión. La sílfide lo despierta con un beso, pero cuando James intenta sujetarla, desaparece. Llegan entonces Effie, su madre, y vecinos del lugar para preparar la boda con James. Entre ellos se halla Gurn, que está enamorado secretamente de Effie, y la hechicera Magde, quien predice que la boda entre Effie y James no tendrá finalmente lugar. James se enoja ante tal predicción y despidе airadamente a Magde. Cuando James se queda sólo, la sílfide vuelve a aparecer, declarándole su amor e invitándole a seguirla. Gurn, que ve la escena, avisa a Effie de la traición que está sufriendo, pero la sílfide desaparece sin ser descubierta. Comienza la fiesta y las danzas, y la sílfide, visible sólo a los ojos de James, da vueltas entre los invitados, le arrebat a James de la mano el anillo de su prometida, y huye con él hacia el bosque. James la sigue y Effie llora desconsolada ante la desaparición de su novio, a quien todos se disponen a buscar. El segundo acto se desarrolla en el bosque, donde Magde, queriendo vengarse por cómo la había tratado James, despliega sus hechizos sobre un chal que le entrega al joven, con el que puede sujetar a la etérea sílfide. James consigue ceñirla con el chal encantado, pero el nefasto efecto que tiene es la pérdida de las alas de la sílfide y, con ello, su muerte, entre sus brazos. El resto de las sílfides, que bailan en grupo estableciendo el prototipo de lo que será el ballet blanc¹, se llevan a su reina muerta. A lo lejos se oye la fiesta nupcial entre Effie y Gurn, y Magde celebra su venganza.

El argumento encuadra bien en la concepción trágica de la vida que mantiene el romanticismo, ante la contradicción entre la conciencia de lo limitado de la condición humana y su voluntad heroica de lo ilimitado e imposible. Esto es lo que caracteriza la mente romántica: su conciencia, manifestada de diversas maneras, de la irresoluble condición trágica del

¹ Una de las representaciones más bellas del ballet blanc inspirado en La Sílfide es el ballet Las Sílfides, con coreografía de Michel Fokine, música de Frédéric Chopin y orquestación de Glazunov, que se representó por primera vez el 2 de junio de 1909 en París, interpretado por los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, centrado en mostrar la gracia y belleza de una danza interpretada por bailarinas que parecen verdaderos seres alados y que se mueven con exquisita sutileza.

hombre y su aventura hacia lo ilimitado expresada en muchas ocasiones a través de la imaginación y el sueño.

Con este ballet el romanticismo coreográfico logra una de sus expresiones más completas. En él queda perfectamente representado el ideal femenino romántico en la encarnación que María Taglioni hace de la sílfide. María, que parece flotar en el aire cuando danza, hasta tal punto que se decía de ella que parecía que caminaba sobre los cálices de las flores sin doblar sus tallos¹, llevará esta obra maestra a París, Londres, Berlín, San Petersburgo, Milán,... conquistando Europa como reina del ballet romántico² y consolidando *La Sílfide* en un clásico del ballet³.

7. LA FUERZA DEL AMOR. GISELLE

Si en *La Sílfide* se expresa la tendencia romántica hacia un ideal que se nos escapa, en *Giselle*, encontramos reflejada la concepción romántica del amor que hemos visto en Novalis, y que expresa que el amor es tan fuerte como la muerte. La correspondencia de los principios de amor y de muerte es fundamental en el pensamiento romántico. La casi totalidad de la obra de Novalis está constituida por el complejo viaje hacia la muerte, como único medio para reencontrar a su amada Sophie. La fascinación novaliana por la noche y por la revelación situada más allá de los márgenes de la cotidiana realidad expresan también su deseo de aunar amor y muerte. En sus *Hymnen an die Nacht* la muerte llega a ser mensajera de la vida.

Giselle es, en efecto, una buena representación de esta concepción romántica del amor. Expresa el amor pleno e incommensurable, que no se extingue con la muerte, sino que se reafirma y sigue vivo más allá de ella. Vamos ahora a detenernos en esta obra cumbre del ballet romántico, en la que se lleva a la cúspide el baile de puntas y las zapatillas silenciosas que había practicado María Taglioni con la ayuda de su maestro Coulon.

El ballet *Giselle* se estrena en la Ópera de París el 28 de junio de 1841, teniendo como intérpretes principales a Carlotta Grisi (*Giselle*) y a Lucien Petipa (*Albrecht*). Carlotta Grisi, que nace en Istria (Italia) en

¹ Cfr. S. Lifar, *La Danza*, p. 148.

² María Taglioni muere en Marsella, el 27 de abril de 1884.

³ Hay que advertir que *La Sílfide* que ha llegado hasta nosotros es la creada por August Bournonville en el Teatro Real de Copenhague en 1836. Bournonville había visto el ballet de Taglioni dos años antes en París, y sobre la base del mismo libreto, lo recrea en Dinamarca conservando la perfección técnica y la elegancia expresiva del ballet original.

1812, junto con María Tagliani y Fanny Elssler¹, destaca notablemente en el ballet del siglo XIX. De ella se dice que reúne en *Giselle* la delicadeza de María Tagliani y el ardor dramático de Fanny Elssler. Los autores del libreto son el crítico de danza y poeta Teófilo Gautier y el dramaturgo Jules Henri Vernoy de Saint-Georges que, impresionados por la danza de Carlotta Grisi, encuentran en una leyenda popular, recogida por Heine en *De Alemania*, una idea dramática adecuada para ella. Teófilo Gautier, que contribuyó notablemente al desarrollo del ballet del siglo XIX, le escribe a Heine: En vuestro bello libro encontré un paisaje fascinante..., elfos con vestidos blancos, espectros de color de nieve que danzan sin piedad..., deliciosas apariciones que habéis encontrado en el Harz o sobre las orillas del río en la noche neblinosa o bajo la Luna...Se recogían, así, para Gautier todos los componentes del sueño romántico: la curiosidad por la fábula y la magia, la admiración ante la fuerza interna de la Naturaleza, el sentido de la insatisfacción siempre presente en el hombre... La música de *Giselle*, bien adaptada a la esencia expresiva del ballet, es compuesta por Adolph Adam. La crítica musical alabó en su día la elegancia y la variedad de las melodías, el vigor y novedad de las combinaciones armónicas, y la vivacidad de toda la pieza². Se puede decir que, entre las producciones de su tiempo, es una de las que alcanza mayor nivel musical, lo cual es digno de mención si se tiene en cuenta que por lo general en el ballet romántico se prima el lucimiento de la bailarina principal a veces en detrimento de la música y del libreto. La coreografía se encuentra a cargo de Giovanni Coralli Peracino y Jules Joseph Perrot (con quien contrae matrimonio la Grisi).

El ballet se divide en dos actos. El primero se desarrolla en una aldea de la Renania medieval, donde campesinos y aldeanos manifiestan la cultura popular en sus bailes. Recordemos que los autores románticos sienten gran interés por la Edad Media y por todo lo relativo a la cultura popular: sus bailes, sus costumbres, sus formas de expresarse particulares...Una joven campesina, alegre y sencilla, se enamora de un prin-

¹ Fanny Elssler nace en Viena en 1810. Su baile es enérgico y dinámico y posee un gran temperamento dramático, como se puede apreciar en la interpretación que hace de La Cachucha, danza que populariza y quedará para siempre unida a su nombre. Si la Tagliani simboliza el éter, Elssler representa la tierra amasada por el fuego. Fanny Elssler, con su temperamento pasional, arrasa por toda Europa y América interpretando, además de La Cachucha, Tarantule, La Gypsy, Esmeralda, y otros ballets que le permiten desplegar su talento arrollador. En Rusia, el mismo zar Nicolás I, toda su corte, y el pueblo en su conjunto le prodigan las más cordiales y cálidas ovaciones que han recibido los artistas en estas tierras. Fanny Elssler muere en 1884 tras cosechar innumerables éxitos.

² Cfr. El Ballet. *Enciclopedia del Arte Coreográfico*, p.107

cipe (Albrecht) que se hace pasar por campesino. El leñador, que está enamorado de Giselle, le cuenta a ésta que Albrecht es en realidad un noble y que está prometido. Giselle pierde entonces la razón al saberse traicionada y muere de infelicidad. Muerta, se convierte en wili. Las *wilis*, según la leyenda, eran las jóvenes que se prometían y morían antes de la boda, y al anochecer salían de sus tumbas para bailar a la luz de la luna. Giselle mantiene su amor aún convertida en *wili* y protege a su amado de la ira de las otras *wilis*, logrando salvarle la vida y mostrándole un amor desinteresado y eterno.

Giselle constituye una obra maestra del teatro de danza de la época, en la que se recogen de modo armónico las instancias técnicas, estilísticas y dramáticas del ballet romántico. El dominio del estilo académico que se manifiesta en ella, no se traduce en mero virtuosismo, sino que en cada instante el movimiento crea en ella una continuidad esencial entre los episodios dramáticos, narrativos y líricos que la componen. Para la interpretación del papel central, el de Giselle, se requiere un gran dominio expresivo, ya que convergen en él la alegría y vivacidad de una cordial campesina, el presentimiento de un engaño, la locura ante la traición, la muerte, y la representación de un ser etéreo que sigue amando apasionadamente más allá de la muerte. Se combinan así, constituyendo una unidad, las variaciones de carácter *terrenal* del primer acto con el estilo etéreo y evanescente del segundo. La construcción de estos dos planos sucesivos es buena expresión de la sensibilidad romántica: el plano de lo real, expresado mediante una leyenda medieval aldeana, y, en el segundo acto, el plano del mito lunar, lleno de simbolismo. Un verdadero reto interpretativo para la bailarina, superado por Carlotta Grisi, que consigue incluso, en el segundo acto, que parezca que su *partenaire*, en lugar de levantar a Giselle, está intentando que no se le escape en su vuelo. Hay que advertir respecto al *partenaire* que, a diferencia del puesto que ocupaba el bailarín en el ballet romántico, en *Giselle* se revaloriza la danza masculina en el papel de Albrecht¹.

Resumiendo podemos decir que el ballet romántico exalta el ideal femenino, a la vez que expresa las pasiones liberadas por el romanticismo; abre las puertas al mundo del sueño y la fantasía; expresa una nueva forma de relacionarse con la Naturaleza, y manifiesta su admiración por lo que la trasciende. Y, sobre todo, eleva la mujer a protagonista de la escena, destacando la gracia y delicadeza con las que es capaz de manifestar los más profundos deseos y sentimientos del corazón humano. En el

¹ En 1932 Serge Lifar, interpretando el papel de Albrecht, hará gala de la importancia que también tiene el papel masculino en este ballet.

ballet romántico los maestros de baile se ponen al servicio de la primera bailarina, la cual muestra su arte a un público cada vez más numeroso. No obstante, no todo fue positivo en el ballet romántico, porque el que todo girase alrededor de la gran intérprete, hizo, como antes indicamos, que la música fuera en muchas ocasiones puro servicio, que los libretos perdieran importancia y que el bailarín ocupara en no pocas ocasiones el simple puesto de sostén de la bailarina.

En esta exposición he aludido sólo a los dos ballets principales de la coreografía romántica, *La Sílfi* y *Giselle*. También pertenecen al ballet romántico obras tales como *Esmeralda*, *La Peri*, o el *Grand pas de quatre*. Entre las bailarinas hemos destacado a María Taglioni, Fanny Elssler y Carlotta Grisi. Otras bailarinas de la época que también destacan son Fanny Cerrito y Lucile Grahn. Entre los coreógrafos hemos nombrado a Filippo Taglioni, Jules Perrot y Jean Coralli. Y un nombre que no se puede olvidar por la repercusión en el ballet romántico es el del poeta y crítico de danza Teófilo Gautier. Vemos pues que el ballet romántico reúne a un gran número de figuras relevantes que hacen de esta época del ballet uno de los periodos dorados de su historia. Una época en la que el baile sobre las puntas es la respuesta expresiva a la exigencia de los temas románticos, pues la elevación de la bailarina sobre las puntas de sus pies logra evocar, efectivamente, lo intangible y lo ideal. Todo el cuerpo de la bailarina romántica (sus pies, sus brazos, sus manos...) junto con el vestuario (el *tutu* blanco) logran crear, en fin, esa atmósfera de ingravidez y anhelo, que viene a ser expresión de la sensibilidad y forma de concebir la vida en el romanticismo.

La gran temporada del ballet romántico se cierra en el curso de los años cincuenta del siglo XIX. Sólo se produce una breve recuperación en el último decenio del XIX, en Rusia, al encontrarse Marius Petipa y Tchaikovski, con el resultado de tres grandes ballets: *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente del bosque*, y *Cascanueces*.

La Historia no se detiene, los acontecimientos se suceden y los hechos culturales acompañan estos cambios, combinando en su progreso la tradición y la novedad. Y si bien *Giselle* y otras piezas notables del ballet romántico se proyectan en el tiempo manteniendo su vivacidad, al representar la relación entre el amor, el dolor, la traición..., presente en todo tiempo, la danza se va abriendo también nuevos caminos, y el periodo romántico del ballet da lugar al ballet moderno del siglo XX, con Sergei Diaghilev a la cabeza.

¹ En el siglo XX hay que destacar en la interpretación de *Giselle* a Alicia Alonso, que ha bailado este ballet desde 1943 hasta finales de siglo, llevándolo por el mundo entero.

Sergei Diaghilev reúne a su alrededor a los mejores artistas de su tiempo, asociando la música, la pintura y la danza en una obra única. Son momentos en los que se reúnen estrellas como Tamara Karsavina y Vaslav Nijinski, coreógrafos formidables como Massine y Balanchine, el viejo Cecchetti, Bolm y Bronislava Nijinska. Músicos como Stravinski, Prokofiev, Satie; pintores como Alexandre Benois, Bakst, Picasso... En fin, Diaghilev logra agrupar entorno a sí lo mejor de la creatividad rusa y europea. En este ballet moderno, en contra de la imagen romántica que exaltaba a los solistas, se suele dar privilegio a la plasticidad del grupo. El artista que ahora triunfa es el polivalente, experto en danza, en música, en mimo y en recitación. Del ballet moderno dirá Mijail Fokin que en él ya no hay más música de ballet, sino música; no hay tutús ni zapatillas color de rosa convencionales y estrechamente ligadas a determinado estilo. En el nuevo ballet hay que inventarlo todo en cada instante, aun cuando las bases de la invención sean establecidas por una tradición centenaria¹.

Y por este camino de la liberalización llegamos a nuestros días, en los que todo tiene cabida en la danza: la narración y la no narración, la diversión y la angustia, la imitación y la creatividad, la expresión de los pensamientos más abstractos y de los instintos más profundos, la interpretación de los clásicos y la innovación de los coreógrafos más vanguardistas, convertir en escenarios los lugares más insólitos y representar ballets clásicos en teatros barrocos, la búsqueda de la interacción del público en el espectáculo y el que lo contemplan a través de una grabación, el bailar sobre cualquier tipo de música e incluso sin ella... Pero, para no extenderme más, y dado que el objeto de nuestro estudio es ahora el ballet romántico, tratemos en otra exposición, con la atención que se merecen, la danza moderna y la danza contemporánea.

¹ Víctor Andresco, *Historia del ballet ruso*, p.85

CAPÍTULO 8. LA DANZA Y LOS LENGUAJES DEL MOVIMIENTO

JACINTO CHOZA. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

I. LOS LENGUAJES DEL REPOSO

Es la noble cabeza negra pena,
que en dos furias se encuentra rematada,
donde suena un rumor de sangre airada
y hay un oscuro llanto que no suena.

En su piel poderosa se serena
su tormentosa fuerza enamorada
que en los amantes huesos va encerrada
para tronar volando por la arena.

Encerrada en la sorda calavera
la tempestad se agita enfebrecida
hecha pasión que al músculo no altera;

es un ala tenaz y enardecida,
es un ansia cercada, prisionera,
por las astas buscando la salida.

Esta descripción del toro que hace Rafael Morales es la expresión literaria de una vitalidad arcana antes de entrar en erupción, de la re-

ducción a límites de las fuerzas de la vida, del inestable equilibrio de los instintos contenidos¹.

Con algunas modificaciones, la descripción podría servir también para el alcornoque, el árbol hermano del toro, donde la energía se retuerce, se remansa, se acomoda a su prisión y se hace pesada. Es la fuerza titánica de la vegetación, la serenidad de la masa que es y quiere ser sobre todo peso, sin ningún titubeo, con toda la contundencia. Así lo ha percibido y expresado Chillida, el artista de los volúmenes y las masas en el espacio que tiene en el alcornoque una de sus principales fuentes de inspiración.

La energía, serenidad y contundencia del toro y el alcornoque se pueden expresar en poesía y en escultura, y se pueden expresar en pintura, como ha hecho Picasso al conferir su espesor y aplomo a algunas de sus caríátides.

Esas cualidades del toro y del alcornoque se pueden expresar en la poesía y en las artes del espacio y de la vista. También se pueden expresar en las artes sonoras, artes del tiempo y del oído. Se pueden expresar en música, y así lo ha hecho Beethoven en algunos pasajes de la quinta y la séptima sinfonías. Por último, se pueden representar en las artes escénicas, en las artes de la vista y el oído, de la figura y el movimiento. Se pueden bailar, se pueden decir con la danza, y así lo hace Antonio Canales y todos los coreógrafos que recogen una y otra vez el tema clásico del minotauro o el de Carmen.

Con una sensibilidad perceptiva y una capacidad expresiva diferentes, Alberti canta el brillo, la liviandad y el salto chispeante de la espuma, Miró el corro de las estrellas y las constelaciones con sus guiños e inmersiones, Giacometti capta la ingravidez de los flamencos en los seres humanos y Debussy expresa en sus preludios la disolución de la alegría en las aguas. Y toda esa danza de lo luminoso, lo etéreo y lo vitalmente estridente la pinta Matisse.

No es ahora el momento de ilustrar el juego de la sintonía entre cualidades sensibles heterogéneas, pero sí de evocarlas para tenerlas como telón de fondo de una reflexión sobre el movimiento que tienen, mejor dicho que retienen, las figuras.

La figura del toro, como la pinta Picasso, y las de los danzantes, como las pinta Matisse, son superficies planas, en las que, si acaso, hay color, pero no movimiento. La figura es de suyo un valor estético, es la primera modalidad en que aparece la idea, la esencia, la verdadera reali-

¹ Para un análisis detallado de este soneto y otros análogos, cfr. Miguel d'Ors, *Los poemas del toro de Rafael Morales*, Eunsa, Pamplona, 1972.

dad de algo, como decía Hegel. Y es también un valor artístico, porque el artista corrige en sus manifestaciones empíricas las deficiencias que tiene respecto de su verdad plena¹.

Las figuras aportan la realidad de las cosas en su reposo, y cuando se elige un medio en reposo para representarlas, como es la pintura o la escultura, entonces su estabilidad queda consagrada como plenitud absoluta. Por eso quizá el tema propio de la pintura y la escultura es lo perfecto en su plenitud, como Ra, el dios del sol o Zeus.

En cambio, cuando esos medios en reposo se utilizan para representar realidades en movimiento, el contraste y el efecto es muy diferente. La pasión del toro o de los danzantes está realmente allí y se las ve. Ellos están haciendo algo y van a hacer algo, sufren y gozan. La plenitud no está en su figura, sino en lo que ella sugiere y en lo que de ella escapa, en su movimiento. Entonces la pintura se ha convertido en un arte escénico, se vuelve hacia la escena, como la escena se vuelve una y otra vez a la pintura y a la escultura, a las artes figurativas. Así es como la danza clásica de Lifar dialoga con Giotto, Fra Angelico, Carpaccio y Botticelli². La figura en reposo, y la representación estática de los sentimientos, o sea, los gestos, constituyen el primer lenguaje del movimiento.

El primer momento de la danza lo constituyen, así, la escultura, el mimo y el dibujo. Son, según el enfoque generativo de la estética de Hegel, las primeras artes. La figura es ya la primera manifestación de la verdadera realidad de la cosa, y el arte corrige y eleva al rango del ideal, de la idea, las realidades inorgánicas y orgánicas que, presentes para nosotros, no están presentes para ellas mismas ni asumidas por ellas.

En la estética hegeliana la primera forma en que las realidades orgánicas son asumidas y controladas por ellas mismas es la voz. Los animales profieren sus sonidos, que son expresiones de ellos mismos, y las escuchan, las asumen. Eventualmente las corrigen y perfeccionan. Los cantos de los pájaros son una buena muestra, y Oliver Messiaen ha generado un amplio universo musical a partir de ello. Pero esta reflexión no quiere dirigirse ahora al tiempo ni a las artes del tiempo, sino a las del movimiento.

¹ Cfr. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, pp. 94-95

² Cfr. Serge Lifar, *La Danza*, Labor, Barcelona, 1973, p. 182. Entre otros muchos, Lifar se refiere también a Shagall y a Picasso.

2. FIGURAS DEL MOVIMIENTO

Se puede bailar el volumen y la energía de los alcornoques de Chilleda, la inocencia y la seguridad en sí mismos de los pinos de Cezanne, el sufrimiento y la angustia de los olivos y cipreses de Van Gogh y la esbelta elegancia de los chopos de Monet. Porque las figuras en reposo pueden acompañar al hombre y dialogar con él según infinitas modalidades del gesto y del movimiento, y hay coreógrafos que lo hacen.

También se puede bailar la pacífica alegría de impalas, corzos y cebras o la recogida astucia del leopardo. La majestad de las águilas y golondrinas. El raudo desplazamiento del tiburón, el corro apresurado de las carpas hacia las migajas que caen al agua, y, por supuesto, el amor y la muerte de los cisnes. Todos los coreógrafos lo han hecho, desde Beauchamp a Nijinsky y a Jerome Robbins, y para ellos han compuesto los grandes inspirados, desde Lully a Debussy y Bernstein.

Pero los clásicos no encontraron belleza ni gracia en los saltos de los canguros, la tambaleante lentitud de las hienas, la torpeza de las focas, la sigilosa y pequeña rapidez de los cangrejos y el alocado trasiego de los murciélagos. Ahí parecía no haber una verdadera realidad que corregir y que llevar hasta su plenitud ideal, y los coreógrafos no lo han hecho.

Pero eso que no hicieron los coreógrafos lo hicieron los equipos de Walt Disney, que han explotado movimientos vegetales y animales en número inimaginable, y los han ejecutado de modos que bailarines y bailarinas no podían ni soñar, porque podían ampliar mediante el dibujo y la animación cinematográfica los recursos técnicos del cuerpo humano, más allá de los límites que la anatomía y la fisiología imponen a los danzantes. Ahí las figuras del movimiento alcanzan una de las mayores cotas del arte.

Pero el movimiento animal, con todo el profundo significado humano que pueda tener de suyo y con el que se le pueda dotar, no es la única fuente de la danza. No es la primera cronológicamente y quizá tampoco sea la más importante, aunque fuese la primera que exploró la danza culta desde sus comienzos en el siglo XVII¹.

Tampoco lo es el movimiento humano espontáneo, porque no hay un movimiento humano espontáneo. Desde que Marcel Mauss publicó *Las técnicas del cuerpo*, quedó ya como una conquista para la antropología que ni siquiera el bipedismo está dotado de una espontaneidad suficiente. Tanto el caminar de pie, como el estar sentado en sus múltiples formas,

¹Sobre las fuentes de inspiración en la naturaleza animal y vegetal de las danzas más primitivas, cfr. Adolfo Salazar, *La danza y el ballet*, F.C.E., México, 1950, caps. 1-3.

estar acostado, en cuclillas, de rodillas, o con la espalda en tierra, o bien comer, defecar, copular, o bien correr, trepar, nadar, reptar, etc., son artificios, es decir, fruto de una técnica o un arte, el del manejo del cuerpo¹.

De la misma manera que no hay un idioma que sea el propio de la naturaleza humana, tampoco hay unas técnicas o artes del cuerpo que broten espontáneamente del organismo, por más que, como Darwin señalara, hay analogía entre la expresión de las emociones en los animales y en el hombre², y por más que el organismo humano esté sincronizado según unos biorritmos en sintonía con los ritmos del universo o cosmorritmos³

Al desaparecer la precisión del comportamiento instintivo en algunos grupos de los grandes simios, entre ellos los antecesores del *homo sapiens sapiens*, y en nuestra especie misma, lo que queda son movimientos imprecisos y torpes, carentes de firmeza, de exactitud, de elegancia. Y es esa carencia la que viene a ser suplida con la invención de algunos movimientos que, cuando tienen éxito y alcanzan un resultado deseado, se repiten una y otra vez, se transmiten y se institucionalizan, es decir, se convierten en ritos.

Los ritos son la primera forma del movimiento corporal inventada o aprendida, y luego conservada y transmitida, y en ellos surge simultáneamente el lenguaje oral, el gestual y el escrito⁴, cada uno de los cuales da lugar posteriormente a formas culturales autónomas y diferenciadas, una de las cuales es la danza. También los coreógrafos contemporáneos han explorado esta unidad originaria del gesto, la escritura y la danza. Así lo hace Salud López Pineda en 'La Sala en Danza' en Sevilla⁵

Pero de la misma manera que no hay una lengua natural, tampoco podemos decir que hay ritos naturales, ni cantos y danzas naturales. Lo cual no quiere decir que en el lenguaje del canto y de la danza, a diferencia de lo que ocurre en el lenguaje verbal en su función enunciativa, los sonidos y los gestos que les son propios, no resulten más fácilmente comprensibles para los individuos de otros grupos. El canto y la danza

¹ Cfr. Marcel Mauss, *Las técnicas del cuerpo*, en *Introducción a la Etnografía*, Istmo, Madrid, 1967.

² Cfr. Ch. Darwin, *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*, Alianza, Madrid, 1998.

³ Cfr. A. Sollberger, *Investigación biológica de los ritmos*, en *Gadamer y Vogler*, Nueva Antropología, vol 1, Omega, Barcelona, 1975, pp. 103-146.

⁴ Cfr. J. Wind, B. Chiarelli, B. Bichakjian y A. Nocentini, *Language Origin: A Multidisciplinary Approach*, secs. V y VIII, NATO series, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1992.

⁵ Cfr. www.octubredanza.com.

son en buena medida comprensibles aunque pertenezcan a otra cultura, cosa que, efectivamente, no ocurre con el lenguaje hablado.

Disponemos de brillantes ilustraciones del aprendizaje de las técnicas del cuerpo y del origen simultáneo de gesto, escritura, danza y palabra. La más accesible, quizá, ha sido realizada conjuntamente por el etólogo Desmond Morris, el lingüista Anthony Burgess y el cineasta Jean Jaques Annaud en la película *En busca del fuego*¹, al poner en relación una tribu de *sapiens* que no conoce el fuego ni el lenguaje (los Ulams), con otra que utiliza ambos recursos y todo lo que ellos implican (los Fkavas).

Frente a la amplia gama de movimientos cimbreados y gráciles, ágiles y seguros, solemnes y lúdicos de la tribu parlante, los *sapiens* prelingüísticos se muestran aquejados de un sorprendente analfabetismo kinético.

El contraste se agudiza todavía más en el plano de las expresiones fónicas, pues mientras los no parlantes se limitan a expresar guturalmente emociones, los parlantes emiten los sonidos, o sea, hablan, en una multitud de inflexiones diferenciadas según una musicalidad que concuerda con la armonía de sus movimientos. Todo ello a su vez va acompañado por el contrapunto de los tatuajes y pinturas que recorren sus cuerpos, y que también tienen el carácter de lo estilizado y flexible, lo ágil y seguro, lo fino y lo puntual, en la gama del blanco y el negro. Como si las expresiones cromáticas fueran sinónimas de las fónicas y ambas lo fueran de las kinéticas, como si el caminar y el danzar fuese un grafismo y los grafismos danzas, como si en sus orígenes más remotos la danza, el canto y la pintura no estuvieran diferenciados entre sí, y, correlativamente, tampoco lo estuvieran la religión, la organización social, la actividad sexual y la actividad productiva y la guerrera, como señalara Vico².

Cuando los hombres aprenden a hablar, aprenden a la vez a moverse, a cazar, a comer, a amar y a bailar³. Por eso puede decirse que el habla es ya canto y que el movimiento de traslación en el lugar es danza. Nadie habla sin inflexiones, sin acento, sin deje y sin soniquete, y nadie

¹ Datos técnicos y análisis antropológico de esta película pueden verse en Francisco Lozano, 'En busca del fuego'. La emergencia de lo humano, en J. Chozo y M^a J. Montes, *La Antropología en el cine*, vol 1, Laberinto, Madrid, 2001, pp. 15-36.

² Cfr. Arsuaga, J.L., y Martínez, I., *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*, Temas de Hoy, Madrid, 1998, cap. 16. Cfr. A. Marschack, The Origin of Language: An Anthropological Approach, en J. Wind, et al. Language Origin, cit., pp.421-448. Cfr. GB. Vico, Ciencia Nueva, Tecnos, Madrid, 1995, libro II, passim.

³ Estas tesis las he expuesto con más detenimiento en *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, caps 1 y 2.

anda sin torpeza o elegancia, sin morosidad o agilidad, sin lentitud o rapidez, sin cambios bruscos o suaves.

Con todo, estos lenguajes del movimiento, aunque son prefiguraciones y preludios de danzas, no son todavía la danza propiamente dicha. Se trata de movimientos en los que ya hay posesión y dominio del instrumental artístico, a saber, el cuerpo, pero todavía la posesión no es plena y la disposición de él no es aún suficientemente libre. En una perspectiva hegeliana, de análisis del arte según la génesis e incremento de la libertad, que es la que estamos utilizando aquí para estudiar la danza, todavía no hemos llegado al arte propiamente dicho. El caminar es a la danza como la decoración a la escultura y pintura, y como el habla al canto, un cierto tipo de arte menor.

La voz, y el dominio del sistema muscular de la locomoción, constituyen una cierta posesión de sí mismo. El organismo se sabe, se controla, se expresa y se domina en orden a tratar con el mundo, en orden a las tareas de la subsistencia. Pero en esas tareas está igualmente poseído por el entorno, por los estímulos, y su posesión está repartida entre la posesión de sí y la del entorno. Donde por primera vez el organismo se posee en sí, por sí y para sí, y no para el mundo y la supervivencia, es en el sexo, y ahí se encuentra la raíz más genuina y específica de la danza¹.

3. LA TOMA DE POSESIÓN DEL CUERPO. EL SEXO Y LA DANZA

La reproducción sexual es un procedimiento por el cual un organismo animal se re-produce o se dice completamente a sí mismo con la mediación de otro organismo del sexo opuesto. Por ello puede decirse que la reproducción sexual es el modo en el que en el reino de lo orgánico se lleva a cabo la reflexión completa, la plena posesión de sí mismo que permite una plena expresión de sí mismo².

La reproducción sexual puede darse al margen de cualquier tipo de conciencia, pues se encuentra en muchos vivientes carentes de las formas elementales de sensación, como por ejemplo, gran parte de los vegetales. Pero en aquellos en que hay un grado mínimo de sensibilidad, de conciencia de sí, la actividad sexual (como también la nutritiva y la de traslación en el espacio) está mediada por el conocimiento y se denomina

¹ Cfr. Luis Bonilla, *La danza en el mito y en la historia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964, pp. 9-34.

² He desarrollado más detenidamente estas tesis en *Antropología de la sexualidad*, Rialp, Madrid, 1992.

instinto, y el instinto sexual ya es un modo en que el organismo sabe de sí.

La cuestión importante ahora es, ¿qué es lo que sabe de sí el organismo gracias al instinto sexual? Lo primero que sabe es que necesita otro organismo, que lo desea, que lo apetece, y que lo apetece en su plenitud propia de macho o de hembra, que lo apetece en su elasticidad, poderío y vehemencia, en su recogimiento, tibia humedad y ternura. Es decir, necesita y desea el organismo macho o hembra más hermoso, mejor dotado, y sabe que puede aspirar a él en la medida en que el suyo es también el organismo mejor dotado. Cada organismo tiene que hacer gala de sus mejores cualidades físicas y químicas ante el otro, porque así es como puede atraerlo, y a tal efecto despliega una exhibición y propaganda publicitaria de sí que los etólogos llaman la parada nupcial o la danza del apareamiento. Y no está puesto el nombre de modo casual ni arbitrario.

Los animales bailan antes de aparearse y esa danza es exhibición de las cualidades físicas más destacadas y sexualmente más estimulantes. ¿Pero qué es exhibir las propias cualidades físicas, acentuarlas y utilizarlas como reclamo, sino posesión del propio cuerpo para sí mismo, para repetirse a sí mismo, para re-producirse, mediante el espejo repetidor que garantice la mejor réplica posible del propio organismo?

El instinto sexual no proporciona conocimiento alguno sobre el ADN y su replicación, pero sí sobre las cualidades físicas del organismo del otro sexo, y sobre las del propio, en orden a confiar todo su poder a otro y en orden a tomar el poder de otro para la afirmación de sí. El instinto sexual no sabe de cromosomas ni de ácidos nucleicos, pero sí sabe de seducción, de coquetería, de alardes, de exhibicionismo, de disimulos y de publicidad mediante el propio cuerpo, y eso es posesión del cuerpo en sí, por sí y para sí. La danza del apareamiento es la primera forma de posesión de sí entre los animales, y donde se puede producir, si es que se produce, la primera forma de la vivencia de la hermosura en el reino animal.

El sexo genera así la forma más corporal de la posesión y expresión de lo que es el organismo animal, y da lugar a la forma más corporal de la comunicación y donación. En ninguna otra actividad física el organismo se posee tanto a sí mismo y se expresa tan rotundamente a sí mismo como en la unión sexual, y por eso el sexo se convierte en danza. Porque la danza es la forma en que más propiamente un organismo puede poseerse y expresarse a sí mismo.

Esta tesis es un lugar común de la etología, la antropología física y la antropología cultural, pero también se puede ilustrar y clarificar inscribiéndola en el enfoque que Hegel le da a la estética.

En el caso del hombre la danza se ha emancipado por completo del apareamiento, pero no puede decirse que lo haya hecho también del sexo, y por eso mantiene siempre una dimensión sexuada. De la misma manera que no hay un idioma que sea el natural, ni una caminar, un sentarse o un reposar que sean los naturales (aunque hay que insistir en las analogías con la expresión de las emociones y los movimientos de los animales), tampoco hay un baile que sea el natural, ni una seducción, una coquetería, un alarde, un disimulo o un exhibicionismo que sean los naturales, pero los bailes populares humanos, y buena parte de las danzas cultas y académicas, tienen sus correspondencias con esas formas animales de la seducción, la coquetería, etc.

Repasemos esa magna exhibición del poderío de la hembra que es el baile de las sevillanas. Se trata de una parada nupcial en la que el macho está fijo y más bien inerte, como un mástil, como un árbol o, si se quiere, como un falo. La hembra despliega sus encantos en círculos alrededor de él. Levanta los brazos al máximo para lucir en plenitud el movimiento de las caderas (factores anatómicos de la máxima relevancia en la reproducción sexual, especialmente en el alumbramiento). El talle bajo del vestido, la cintura estrecha y la falda tensamente ceñida, hacen resaltar las curvas del vientre que se difumina entre unas piernas a las que la falda estrecha mantiene unidas. El movimiento de las caderas y del vientre es insinuante. El tórax se inclina con frecuencia hacia atrás, de manera que los pechos quedan resaltados al mismo tiempo que el vientre queda ofrecido. Los brazos suben y bajan llevando la atención hacia las caderas y los pechos. La cabeza gira a izquierda y derecha y se cimbréa adelante y hacia atrás, de manera que pueda desplegarse la seducción de los ojos, de un cabello recogido casi siempre para dejar libre la tersura del cuello, y la seducción del cuello mismo. Arriba del todo, el mayor tiempo posible, las manos, sueltas como palomas, danzarinas ellas, que se alejan y vuelven al cuerpo una y otra vez produciendo la embriaguez y la hipnosis del sueño erótico, presagiando locuras de caricias. Sinfonía de sinuosidades pero con un ritmo marcado y vivo, como es el del corazón en celo, y como es el de la alegría¹.

¹ Una amplia y completa descripción de las sevillanas puede verse en Concepción Carretero Munita, Origen, evolución y morfología del baile por sevillanas, Patronato de la I Bienal de Flamenco Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1980.

Al final, al final de cada una de las cuatro coplas de la sevillana, la música se para y la respiración se corta. La hembra queda con la cara hacia arriba, la boca ofrecida al 'bailao', las manos y brazos detrás, como contorno ornamental de la cabeza, el busto hacia fuera, con los pechos también ofrecidos. El macho queda inclinado hacia la boca de la hembra, iniciando con su brazo un ademán de cogerla por la cintura, y cayendo sobre ella. El apareamiento se esboza simbólica y gestualmente, no hace falta otra cosa. No tiene más papel el macho, y cuando lo tiene, por contaminación con esa apoteosis de la hembra, fácilmente queda contaminado de feminidad¹.

En el otro extremo del espectro, también nuestro folklore conoce una apoteosis de la masculinidad en la jota aragonesa, esa danza y esa música que fascinó a tantos grandes compositores desde Glinka a Rimsky Korsakof y Falla. El ritmo no es tan vivo ni tan regular como el de la sevillana. Hay apresuramientos y detenimientos, como los hay en el felino macho que va a cazar o que va a aparearse. Hay pasos largos y los hay rápidos. Los movimientos y las posiciones del cuerpo y de las extremidades no adoptan formas sinuosas y curvas, como en las danzas orientales y femeninas, sino quebradas y angulosas, predominantemente en ángulos rectos, como en las danzas africanas y americanas. No representan lo que recoge, atrae e hipnotiza, sino lo que rompe, abre, golpea y pincha, los atributos del animal macho. La hembra se mueve menos. Interviene más bien como comparsa, con un atavío que, al contrario del de la sevillana, disimula más que resalta los atributos femeninos. Su actitud, más pasiva que la del macho, se resuelve también en movimientos quebrados, pero inevitablemente suavizados por su gracia. El macho cae sobre ella. Da brincos como un saltamontes, como una mantis religiosa, que es devorado por la hembra mientras realiza la cópula, y que se extingue por agotamiento ante ella. Se extingue él, pero la vida sigue luego, en la hembra.

En el hombre la danza se ha emancipado del apareamiento, pero guarda memoria de él. Permanece estrechamente vinculada al sexo, como aquello mediante lo cual el organismo aprendió a poseerse a sí mismo. Pero una vez logrado eso, se emancipa de él, tanto en las formas populares, en el folklore, como en las cultas y académicas. Estas últimas constituyen otro tipo de lenguajes del movimiento. Desde un cierto punto de

¹ Para Alberto Dallal toda la danza es esencialmente femenina. Cfr. *Fémima-Danza*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, donde hace un estudio detallado del arte de Pávlova, Loie Fuller, Martha Graham, Anna Sokolow, Alicia Alonso y Guillermina Bravo.

vista, y muy analógicamente, podría decirse que son lenguajes formalizados.

4. LA DANZA CONTEMPORÁNEA Y LA LIBERACIÓN DEL MOVIMIENTO

Cuando en 1661 Luis XIV creó la primera Academia Real de Danza y, poco después, C. Beauchamp y J. B. Lully, codificaron los principios y las posiciones de la danza clásica, los lenguajes de los cuerpos en movimiento, los bailes, que hasta ahora habían venido siendo lenguajes naturales, preferidos siempre por los jóvenes, empezaron a ser lenguajes formalizados.

La obra de Beauchamp y Lully es a la danza lo que el clave bien temperado de Bach a la música, lo que Cervantes a la novela o lo que Boticelli y Leonardo a la pintura. Con ellos las artes se inscriben dentro de un sistema, se desarrollan dentro de unas academias y se difunden en unos envoltorios específicos como son las partituras, los libros impresos, los marcos y los escenarios.

Pero a partir del momento en que se establece una axiomática, un vocabulario básico y una sintaxis, a partir del nacimiento de la danza clásica, los lenguajes del movimiento empiezan a medirse con el universo entero y, más aún, empiezan a nombrar cumbres y simas que nunca antes habían sido nombradas.

En efecto, el alma, que como sostenía Aristóteles “es en cierta medida todas las cosas” mediante la inteligencia, y que tiene su mejor representación plástica en la mano, que puede igualmente asirlo todo, resulta emulada y superada por el cuerpo justamente en la danza.

“¡Pero cómo lucha [el cuerpo] contra el espíritu! ¿No veis que quiere rivalizar en velocidad y variedad con su alma? Está celoso, extrañamente celoso de la libertad y la ubicuidad que cree que el espíritu posee!...

“[el cuerpo], ¿dónde meterse?, ¿en qué tornarse? Este Uno quiere jugar a Todo ¡Jugar a la universalidad del alma! ¡Quiere remediar su identidad por el número de sus actos, y siendo cosa, estalla en sucesos! ¡Se subleva! Y así como el pensamiento excitado roza toda sustancia, vibra entre tiempos e instantes, y franquea toda diferencia; así como en nuestro espíritu se forman simétricamente las hipótesis, y se ordenan posibilidades, y se enumeran, así este cuerpo se ejercita en todas sus partes, se combina consigo mismo, y se da forma tras forma y se sale de sí incesantemente! Ahí está por fin, en estado comparable al de la llama, en medio de los cambios más activos... Ya no cabe hablar de ‘movimientos’ ... ya no se distinguen sus actos de sus miembros...”

La mujer que había ahí ha sido devorada por figuras innumerables...”¹

Pero ahora, precisamente porque los límites que la anatomía y la fisiología imponen han sido vencidos por el trabajo, la paciencia y el arte, ahora el cuerpo es libre, y tiene libertad para cantar todas las cosas, con una nobleza que no la hay en las producciones cinematográficas que surgen en parte de recursos técnicos y no sólo de la libertad. Una nobleza que campea por todos los movimientos, porque ahora la libertad se ha hecho cuerpo.

Se puede pensar que el cuerpo se ha liberado completamente de la sexualidad y de la reproducción, y que ahora sencillamente lo dice todo y se transforma en todo. Pero también se puede pensar que esa liberación es sublimación de esa sexualidad, en el sentido más técnicamente freudiano, y que lo que el cuerpo hace en la danza, como el alma, es reproducción, recreación, que lo que hace es concebir y alumbrar todas las cosas.

En esta perspectiva la danza puede homologarse plenamente a la poesía en el sentido hegeliano de máxima expresión reflexiva del espíritu, y también en el sentido wagneriano de arte total. En efecto, la danza asume el espacio, el volumen, la masa y el peso que la arquitectura y la escultura tienen como elementos, asume los elementos cromáticos y geométricos de la pintura, los elementos temporales y acústicos de la música, y los engarza en ese elemento suyo, a saber, el movimiento. Desde esta perspectiva, se puede decir que el movimiento es fundamento de todas las artes, en el mismo sentido en que en clave aristotélica el tacto es el fundamento de todas las formas de conocer.

Esa es la cumbre de la danza clásica, cuando expresa la verdad del hombre en tanto que animal que tiene logos, que dice el cosmos entero y que cuenta la historia toda. En su forma clásica, la danza alcanza su cima como relato.

Los relatos son infinitos, y las versiones de la realidad y de las vidas humanas, infinitas también, de manera que no tendrían por qué acabarse nunca. En realidad no se acaban. Se siguen produciendo y seguimos maravillándonos ante esas danzas que nos cuentan los guiños de las estrellas en el firmamento y el universo todo, y que expresan al hombre. Pero aunque no se hallan acabado en sí mismas y no hayan agotado sus posibilidades, junto a ellas han surgido otras maneras de decir, otros lenguajes del movimiento.

No se trata de que la danza clásica fuera un arte representativo y de que a partir de la Duncan y de Bejart haya pasado a ser otra cosa. La

¹ Paul Valéry, *El alma y la danza*, Visor, Madrid, 2000, p. 109-110.

danza clásica en parte era un arte representativo, pero en otra gran parte no lo era, y ahí está el testimonio de Valéry en favor de esa dualidad. Pero incluso en relación con esa danza que es narrativa, hay que poner de manifiesto que decir no es representar, ni al mundo ni al hombre.

Decir no es representar lo que ya está dado en alguna parte o de algún modo, ni es la expresión de uno mismo cuando uno mismo es una realidad orgánica, un “animal racional”. “El lenguaje no es en su esencia la expresión de un organismo ni tampoco la expresión de un ser vivo”¹. Es la concepción y el alumbramiento de mundos, de manera que en ningún caso puede y debe confundirse lo dicho con el mundo verdadero y real, al cual debería atenerse el decir. De esa manera el lenguaje se convertiría efectivamente en representativo, y con él todas las artes, con lo cual la vida moriría en las formas sin más perspectivas que la de Narciso, y sin más horizonte que la degeneración en un manierismo que iría asintóticamente al infinito.

El mundo no está generado de una vez por todas mediante la palabra de Dios sin que sea generado una y otra vez por la palabra del hombre. Es el decir, el cantar o el danzar a dúo de la divinidad y la humanidad a propósito del universo, del caos y del cosmos, lo que genera incesantemente el mundo, los mundos. La fórmula de Serge Lifar, “En el principio era la Danza...”, y su glosa del Evangelio de Juan tiene pleno sentido².

Por eso la ruptura de un sistema de las artes, interpretado un tiempo como canónico, definitivo e incluso trascendental, fue inevitable, y con ella la de la axiomática de la danza. Pero esa ruptura, en vez de acabar con las artes en general y con la danza en particular, lo que ha hecho ha sido transformarlas, lo cual quizá pertenecía de suyo a la esencia de la danza más que a la de otras artes, en la medida en que la danza implica la superación de todas las formas y tiene como esencia el fuego, la llama.

La bailarina “tiene todo el aspecto de vivir con absoluta comodidad en un elemento comparable al fuego, en una esencia sutilísima de música y movimiento en la que respira una energía inagotable mientras su ser entero participa de la pura e inmediata violencia de la dicha extrema [...] esa exaltación y esa vibración de la vida, esa supremacía de la tensión y ese arrebatarse en lo más ágil que uno pueda sacar de sí, tienen las virtudes y potencia de la llama [...]”

¹ M. Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Alianza, Madrid, 2000, p. 31.

² “En el principio era la Danza, y la Danza era el Ritmo. Y la Danza estaba en el Ritmo. En el principio era el Ritmo, todo ha sido hecho por él, y sin él nada ha sido hecho”, Serge Lifar, *La Danza*, Labor, Barcelona, 1973, p. 17.

“¿Mas la llama qué es amigos, sino el momento? ¡Lo que de loco y gozoso y formidable hay en el instante mismo!...¿Y la llama no es también la forma altanera e inasible de la destrucción más noble?”¹.

Como decía Benjamin, la representación de la destrucción no es la destrucción por la representación. La danza, como las demás artes, ha pasado por la ruptura del sistema de las artes y de la axiomática de cada arte en particular, y ha salido triunfante. Sin destruir las formas anteriores, ha conquistado otros espacios y otros tiempos inéditos. Como la pintura se escapa de los cuadros enmarcados, los relatos de los libros y la música de los pentagramas, la danza se escapa de los escenarios.

Así, la danza contemporánea surge como conquista de la horizontalidad del espacio, eso que se perdió con la invención del escenario en tiempos de Beauchamps y Lully², como conquista del suelo, de los ritmos más elementales, de los átomos de movimiento más imperceptibles, de las formas que estaban fuera del alcance de los cánones antiguos de belleza, como liberación de todos los movimientos posibles. La danza contemporánea es a la danza clásica lo que el Gernica de Picasso es a la Rendición de Breda de Velázquez, lo que Schönberg a Bach, lo que Chillida a Fidias. Es muy cierto que se confunde en sus fronteras con la *performance*, con la expresión corporal y con la gimnasia rítmica, pero en los mismos términos en que la poesía de Cesar Vallejo se confunde con la prosa y con los balbuceos sin sentido.

También el cine nos brinda acceso a la danza contemporánea, y se pueden ilustrar sus características con unas muestras genuinas de ella, como las que se recogen en la película de Ridley Scott *Blade Runner*³, en concreto, la danza de la muerte de la crisálida (Zhora) y la danza de la lucha y del beso tras la muerte (Pris).

La muerte de Zhora no la interpretó Joanna Cassidy, sino una doble, mientras que la de Pris sí corre a cargo de la actriz Daryl Hannah. Por lo que se refiere a la coreografía la superposición entre lo que aporta Vangelis, los efectos especiales de G. Trumbull, y la intuición artística de Daryl Hannah, de Joanna Cassidy y de su doble, hace imposible atribuir-la a un solo autor.

En la muerte de la crisálida se utilizan sonidos de vidrios rotos, ruidos de coches, frenazos, murmullos de calle abarrotada, silencio, sirenas y notas. Puede tratarse de una composición de Vangelis y Trumbull,

¹ Paul Valéry, *El alma y la danza*, cit., pp. 108-109

² Cfr. A. Salazar, *La danza y el ballet*, cit., p. 125 ss.

³ Recojo ahora parte de la exposición que hice en *Blade Runner*, contingencia de lo humano, en J. Choza y M^a J. Montes, eds. *La antropología en el cine*, cit. vol. 2.

o quizá incluso de un *ready-made* musical al estilo de John Cage, y lo mismo por lo que se refiere a la coreografía. Zhora, que al salir de la ducha se ha vestido tan solo dos piezas de lencería negra y un impermeable transparente, va adquiriendo en su alocada carrera el aspecto de una libélula o una mosca, y, desde que recibe el primer disparo, el de un insecto desesperado. El movimiento es primero más acompasado, como el de una atleta, y luego se va descomponiendo en estertores de vitalidad y en espasmos de fuerza que se pierde y se recupera, mientras va atravesando y rompiendo lunas de escaparate que le dan acceso de un espacio, a otro y a otro, hasta que cae sin vida, insignificante como un insecto y bella como una diosa. Había intentado hacerse humana, recopilar recuerdos y construirse un pasado, pero, como algunos insectos, ha muerto en la fase de crisálida, entre el estado larvario y el de animal adulto, en un momento intermedio de su metamorfosis.

La danza de la lucha y del beso tras la muerte está compuesta empezando con el silencio misterioso de un escaparate de juguetes y maniqués, donde la bailarina está disfrazada de novia y cubierta con un tul y el bailarín se mueve sigiloso y desconcertado. Un comienzo tan clásico como el de la bella durmiente. Hay un sonido producido por el tintineo de los colgantes de vidrio de unas lámparas, y, de pronto, los saltos atléticos de la bailarina. Los ritmos son los de la carrera acompasada y el salto, y la composición de las dos figuras entrelazadas es insolita: ella intenta estrangularle apretándole el cuello entre las ingles y haciéndoselo girar 180 grados con toda la fuerza de sus manos y brazos. El paso de danza de la carrera se repite hasta que el bailarín le dispara en el pecho cuando ella va a caer sobre él. Abatida por el golpe se desploma de espaldas, con los brazos extendidos, las rodillas levantadas y golpeando estertóreamente el suelo con los talones hasta que toda la fuerza le ha abandonado, y queda con la boca abierta y la lengua asomada. Como si la vida hubiese quedado segada en el momento de levantar su vuelo el deseo máximo, el deseo de la vida, y como si el deseo y el amor tuvieran una vigencia más allá de la muerte en cuanto que reclaman su culminación, que la obtiene cuando Roy la besa al llegar al sitio de la escena: entonces la lengua queda recogida y la boca y el cuerpo expresan algo así como una paz ya eterna.

No hay alusiones a los ritmos de la danza clásica, ni a su ruptura, sino más bien otro *ready-made* coreográfico. A diferencia de la muerte de Zhora, en la de Pris hay bailarín, es una danza dialógica, agonal, entre dos semejantes, una danza de cortejo entre una macho y una hembra de la misma especie, quizá de la especie humana. Por eso ella va de novia con su tul blanco. Pero también sabe que Deckard atacará, que no son de

la misma especie y que va a matarla. Por eso se adelanta e intenta matarle a él. Luego llega el segundo bailarín, que sí es de su misma especie, y se aman por encima de la muerte, como habrían hecho Romeo y Julieta.

En esa danza de Prís y Deckard y en el beso de Roy a Prís muerta, el espectador reconoce la humanidad y se reconoce a sí mismo en ella, y todavía más en la danza final de los dos bailarines, en la lucha entre Roy y Deckard, y en el diálogo que mantienen hasta que Roy muere

La danza contemporánea puede asumir los estertores de la muerte y las convulsiones de la epilepsia, los estremecimientos del amor y los gemidos de la compasión y la plegaria. Puede consistir en una representación del cosmos, en una exploración de sus arcanos enigmas, en una representación de la vida y la muerte humanas, en una reflexión sobre el propio cuerpo o en la libre y gratuita manifestación del alma corporal en sí misma. Puede hacerse todo en todas las cosas y puede salvarlas a todas de su insignificancia y desaparición. Puede expresar la redención mediante el amor, y no solo en el caso de Romeo y Julieta, no sólo en el caso de Tchaykovsky y de Prokofiev. También en el de Bernstein y Robbins y en el de Scott, Vangelis y Trumbull.

5. COMUNICACIÓN Y REDENCIÓN POR LA DANZA. EL MITO DE AMATERASU

Hemos visto las figuras del reposo y del movimiento como fuentes de inspiración de la danza en general, y de la danza clásica en particular. Después, y siguiendo un esquema hegeliano, hemos examinado el sexo como el momento en que el organismo animal toma posesión de sí mismo en la primera forma de reflexión.

Aunque el sexo no es la única fuente de la danza, pues hay danzas guerreras, danzas fúnebres, danzas de sintonización con las estaciones, y de otro tipo, puede considerarse la que arranca del sexo como la primordial por ser la única que se encuentra en otras especies animales, por ser aquella en la que se produce la mayor reflexión espontánea del organismo animal sobre sí mismo, y por ser la que tiene una presencia más universal entre las danzas folklóricas.

Después de las danzas populares hemos analizado la danza culta como aquella en que tiene lugar la universalización del lenguaje dancístico y la contemporánea como aquella en que se produce la máxima liberación, universalización y reflexión del lenguaje de la danza.

Para terminar, falta por señalar el modo en que la danza alcanza la forma suprema de libertad y protagoniza la forma suprema de liberación.

De este modo el esquema hegeliano cierra su ciclo, aunque para hacerlo se haga referencia, de un modo poco hegeliano o antihegeliano incluso, a una forma extremo oriental de danza.

Antes hemos dicho que quizá el tema propio de la pintura y la escultura sea lo perfecto en su plenitud, Ra, el dios del Sol, o Zeus. Quizá eso explique que las artes plásticas, la arquitectura, la escultura y la pintura, sean las protagonistas en la liturgia cristiana, o mejor dicho, en la liturgia del cristianismo occidental. Son las artes supremas en las culturas en que hay un predominio de la visión y lo visual, y, por eso, de lo epistémico, lo conceptual, lo verdadero y lo absoluto. Son las culturas mediterráneas, y, por extensión y por herencia, las culturas occidentales. En ellas lo evanescente, transitorio y efímero se asimila a lo falso, a lo inestable, a lo malo. Quizá eso explique que en el cristianismo occidental las artes escénicas hayan estado siempre muy perseguidas, y que especialmente la danza haya sido severamente proscrita en la liturgia y, en general, en la vida moral de las personas honradas y decentes¹.

En sentido contrario, en el judaísmo y el Islam, las artes prohibidas en la liturgia son las plásticas, especialmente la escultura y la pintura, aquellas que pueden representar la figura humana o animal, mientras que la danza es un elemento integrado en la liturgia sin estridencias. En algunas formas del culto cristiano en occidente se mantiene la danza como elemento litúrgico, como los bailes de los seises ante el Santísimo Sacramento en la catedral de Sevilla en las festividades del Corpus Christi y la Inmaculada Concepción², pero Sevilla es una ciudad amasada durante muchos siglos en el crisol de las tres culturas.

Independientemente de los problemas de orden público suscitados por algunas representaciones escénicas del culto religioso, hay, más profundamente, una razón de orden teológico en una y otra cultura para primar la danza con exclusión de las artes plásticas o bien para primar las artes plásticas con exclusión de la danza.

Las culturas semíticas rechazan la escultura y la pintura en el culto no porque no reconozcan un Dios absoluto, como Ra o como Zeus, sino porque no creen que pueda haber una representación absoluta de Dios, una forma adecuada de lo absoluto. Porque asumen que cualquier representación de Dios según una forma conduce inevitablemente a la

¹ Cfr. Hans Urs von Balthasar, *Teodramática. 1. Prolegómenos*, Ecuentero, Madrid, 1990, pp. 85-117. "La Iglesia y el teatro".

² Cfr. Adolfo Salazar, op. cit. pp. 52-70. Salazar ilustra pormenorizadamente la lucha en el terreno de la liturgia entre la tradición antigua de la danza religiosa y el punto de vista de la autoridad religiosa.

idolatría. Por eso en esta perspectiva la danza es la forma litúrgica más propia, el modo más adecuado de culto que el hombre puede dar a Dios. Así sucede en el islam, especialmente en el sufismo y en el judaísmo, y así lo señala Higinio Marín¹. En este sentido, la danza puede verse también como el arte iconoclasta por excelencia, y así es como la concibe Paul Valéry.

La danza es una sucesión de formas inasibles, que no pueden permanecer, el fuego de las formas, la hoguera de las vanidades. Y así es también la alegría, la pasión del gozo y el éxtasis de la dicha.

Entre todas las artes, la única en que la cultura occidental y la semítica coinciden en aceptar como adecuada para el culto es la música, y especialmente el canto. Canto y música en el reposo para la cultura occidental, y en el movimiento y el baile para la semítica.

Todavía hay una cultura más oriental aún, la japonesa, en la que incluso puede encontrarse una versión de la redención mediante la danza, en concreto mediante la danza de una mujer, de una divinidad femenina.

En la cultura occidental estamos familiarizados con la figura de la mujer como portadora de males y desgracias. El origen del mal se explica por la belleza de una mujer, Pandora; la expansión hacia oriente y la guerra de Troya por la hermosura de otra, Helena; la expansión hacia occidente por la seducción de otra, Europa. En la cultura semítica también estamos familiarizados con el mismo tema. El mal y el pecado entran en el mundo de la mano de una mujer, Eva.

En la cultura occidental la redención cristiana la lleva a cabo un hombre, Jesús. Jesús es el Dios que se hace hombre en las entrañas de una mujer en el solsticio de invierno, el 21 de diciembre, que es cuando la noche se alarga al máximo, a partir del cual los días son cada vez más prolongados y las noches más cortas. A partir de entonces la noche, el mal y la miseria retroceden, y va ganando cada vez más terreno la luz, la dicha, el amor.

La mitología correspondiente a los ciclos de la fecundidad agraria expresan figuras de la redención, y el cristianismo las asume en el ciclo litúrgico de Jesús Hijo de Dios. Pues bien, hay un motivo mitológico japonés que resulta máximamente opuesto a estas formas de la cultura occidental y de la semítica, que es el mito de Amaterasu y Ama no Uzumeme.

La diosa del sol, Amaterasu, tras diversos ataques por parte de su hermano Susano, se refugió en una gruta y selló su escondite para

¹ Cfr. Higinio Marín, *El baile y la memoria del paraíso*, en este volumen.

que nadie pudiera encontrarla. El universo entonces quedó completamente oscuro, y eso es lo que se conmemora en la fiesta de comienzo del invierno.

Entonces “la diosa Ama no Uzumese compuso adornos florales, tomó unas hojas de bambú y, subiéndose a una cubeta invertida colocada a la puerta de la gruta, inició unos pasos de baile, taconeando rítmicamente sobre su improvisado tablado. Poseída por el espíritu divino, se desprendió de sus vestiduras, entre las risas de los ocho millones de dioses que la contemplaban y que esperaban el retorno de Amaterasu. Al oír la diosa del Sol el canto de los gallos, el resonar de la danza de Ama no Uzume y las carcajadas de las divinidades, preguntó, intrigada, el motivo de tanto alboroto. Contestóle Ama no Uzume que la alegría de los dioses era debida a que tenían una divinidad superior a Amaterasu. Curiosa e intrigada por el reflejo que producía un espejo que habían colocado ante la cueva, la diosa del Sol se asomó un poco al exterior, momento que aprovechó el dios de la Fuerza, que estaba oculto en sus proximidades, para agarrarla por la mano y hacerla salir del todo. Luego tendieron una cuerda ante la caverna para impedir que Amaterasu penetrase nuevamente en su escondrijo, y el mundo volvió a ser iluminado por los rayos de la diosa del Sol. Las divinidades resolvieron castigar a Susanoo y lo expulsaron del cielo”¹.

La redención no es una imagen, ni una figura, ni un canto. Es un acontecimiento, un drama. Pero no una tragedia en el sentido de una desgracia, sino todo lo contrario. Es la apoteosis de la gracia, el acontecimiento en el cual la gracia conquista los cielos y la tierra, los animales y los hombres, es acción, es movimiento, es transformación. Y por eso puede expresarse mediante la danza de un modo más cercano y familiar que a través de las otras artes. Porque, como la redención, la danza es la apoteosis de la gracia, de lo gratuito, de la libertad.

En una perspectiva hegeliana, que es la que habíamos adoptado, la danza se percibe como el arte que recorre plenamente toda la escala de la libertad. Desde la primera forma de posesión y libre disposición del cuerpo en la parada nupcial, pasando por la emancipación respecto del sexo, hasta la redención o triunfo completo de la libertad en algunas formas de la religiosidad oriental primitiva.

Los lenguajes del movimiento pueden reproducir lo arcano y lo inmediato, lo profundo y lo trivial, lo formado y lo que no puede tener una forma. Eso es lo que la danza puede y lo que le garantiza su lugar de privilegio entre las artes.

¹ F. Guirand, *Mitología General*, Labor, Barcelona, 1960, pp. 549-550.

CAPÍTULO 9. EL BAILE COMO MEMORIA DEL PARAÍSO

HIGINIO MARÍN. UNIVERSIDAD SAN PABLO CEU, ELCHE

Hace algunos años la televisión ofreció imágenes servidas desde Sudáfrica en las que el premio Nobel Desmond Tutu participaba por vez primera en unos comicios libres en su país, largamente asolado por el *apartheid*. Aunque se trataba de un obispo negro de pelo ya blanco y revestido según el uso tradicional, todo parecía discurrir como de costumbre. Los reporteros esperaban acechantes que el personaje introdujera la papeleta y se alejara de la urna.

Sin embargo, nada más dar la vuelta después de votar se puso a bailar: flexionado, con los brazos y los hombros marcando un ritmo que las piernas y las caderas confirmaban, el obispo entero se movilizó al son de una música que los micrófonos de ambiente no captaban y que parecía surgir de lo que acababa de ocurrir. Las entrevistas, si las hubo, no aparecieron en la reseñas televisivas de la noticia.

El baile no sustituye a la palabra por defecto sino por plenitud de la significación y por eso es también más y no menos expresivo que ella: cuando alguien se echa a bailar no es que sobren sino que faltan las palabras que pudieran retener el movimiento. En el baile, como en el arte, hay una plenitud de significación que no es transportable ni traducible y que plenifica al movimiento, de modo que si la palabra es un gesto como afirmó Merleau-Ponty¹, entonces Nietzsche llevaba razón al decir “el gesto pleno del baile”².

¹ “La palabra es un verdadero gesto y contiene su sentido como el gesto contiene el suyo”, Cfr., Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, (trad. Jem Cabanes), Península, Barcelona 1994, p. 200.

² Nietzsche, F., *EL nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1995, p. 49.

I. LA PLENITUD DRAMÁTICA DEL GESTO: DEPORTE Y BAILE

Que el baile sea una forma de movimiento pleno y que, de algún modo, sea fin para sí mismo, lo convierte en semejante al deporte, al menos más que a otras actividades corpóreas y esforzadas como los trabajos físicos. Y es que baile y deporte comparten que en ambos casos el movimiento se ha hecho juego y que, por tanto, para ellos rige algo así como un criterio negativo de economía: el dispendio.

Pero se diferencian en que la dimensión lúdica del baile no contiene competitividad. Cuando en el baile se introduce la competición éste se transforma en una modalidad deportiva y pierde algo de lo que resulta más propio. Por lo general la competición es para el baile un añadido que permanece exterior y sobre su sustancia lúdica más genuina: la expresión. De ahí que el baile mucho más que una modalidad deportiva sea un arte dramático. Al bailar las destrezas locomotoras no ocupan el primer plano como, por ejemplo, en la gimnasia rítmica. Ni siquiera el ritmo convierte al movimiento en baile, hace falta una cierta sustancia dramática y expresiva, además de un sentido de libertad que deja en el olvido al esfuerzo y que no lo tematiza. El movimiento dramatizado, es decir, el dispendio expresivo, es un gesto, incluso aunque se trate de un gesto de diversión y olvido.

No obstante, el carácter expresivo del baile transforma su componente lúdica. Bailar no siempre es un juego del mismo modo que puede serlo cualquier deporte. La dimensión lúdica del baile no está, por lo general, segregada de la sustancia de la vida, como sí suele o puede estarlo el deporte. Es cierto que bailar puede convertirse en una acción estanca, o poco permeable respecto del resto de los espacios de la intimidad vital, pero retiene siempre la posibilidad de originarse y de originar en su misma fuente los sentimientos, los estados de ánimo, las aprobaciones y reprobaciones generales de la existencia. El baile no es sólo algo que hacemos, sino también, con frecuencia, algo que nos pasa y tiene, por eso, la estructura de los grandes sentimientos de la existencia: el amor, el odio, la alegría, el dolor, la gratitud, la esperanza, etc. Ellos son la materia dramática a la que el baile da expresión en y mediante el movimiento del cuerpo.

Ciertamente el deporte puede en ocasiones acoger y expresar esos sentimientos. Nada tan cercano a la sustancia dramática de la existencia con el relato de una gesta o una derrota deportiva; y, en tales casos, también el deporte sintetiza lo que hacemos con nuestras vidas y lo que nos pasa en ellas. Pero mientras la sustancia dramática del deporte aflora

en su relato e, incluso, reside en su narratividad, la del baile se resiste a su traducción narrativa. No hay narraciones radiofónicas del baile. Sí hay, sin embargo, comentaristas deportivos y el deporte mismo alcanza su plenitud expresiva mediante la narración. Y es que los deportistas son como los héroes antiguos: necesitan de los poetas que cantan sus gestas, aunque en este caso se trate de locutores que, sin embargo, siguen cumpliendo la misión de aquellos, dramatizar los hechos.

Dicho de otro modo, el deporte se parece más a una canción, urdido de una sustancia que es musical y narrativa. Sin embargo, el baile está más emparentado con la música cuyas evoluciones tienen que hacerse expresivas entre sí, las unas a las otras, de modo que su 'sentido' no puede desarrollarse en paralelo, ni admite por lo general un simétrico narrativo. Los poetas, los narradores y los periodistas enmudecen ante quien resuelve en un baile lo que ellos querían conducir mediante palabras, porque el gesto pleno del baile los reduce a espectadores aturcidos.

No hay relato que pueda transmitir el embrujo que desencadenó la danza de Salomé. Sabemos que le costó la cabeza a Juan el Bautista porque sedujo a Herodes hasta trastornarlo y arrancarle una promesa que los hombres pocas veces pueden hacer. Sabemos que allí ocurrió algo que exaltó una mente tal vez débil. Pero aquel baile arrebatador quedó sellado para siempre entre los muros de aquella estancia, en los ojos y la memoria de quienes lo presenciaron. Y es que el gesto, el gesto pleno, es el que precede a las palabras y las convierte en muecas desposeídas de su poder.

2. MEMORIA DEL CUERPO

El baile contiene, aun como juego, la densidad dramática de la vida, si bien añade a ésta el entretenimiento de su expresión. 'Entretener' o retener entre los episodios que forman la prosa de la existencia, también es algo propio del baile. Y es ahí donde, incluso a pesar de su densidad dramática, éste sigue conservando su peculiar carácter lúdico. El baile es siempre un cierto fragmento de domingo, una pausa activa que resurge de entre lo ordinario o, lo que es lo mismo, de entre los movimientos (del cuerpo) olvidados de sí mismos. Casi se podría decir que lo originario y primordial es el baile y que, por tanto, danzar es rememorar el movimiento más propio del cuerpo: andar, correr, saltar, girar o flexionarse son

fragmentos sueltos de una danza primordial y sólo se han desprendido de ella olvidándose de sí mismos para convertirse en ir, venir, coger, subir o bajar, es decir, para insertarse en la trama pragmática de la existencia.

Que el baile ponga al cuerpo en presencia de sí mismo no significa que lo ponga en disposición de controlar sus evoluciones y movimientos. Eso es, más bien, lo que ocurre cuando el cuerpo anda tras los signos de la vida útil que le hacen adoptar gestos precavidos, advertidos de sí mismos. El baile rescata al cuerpo de su condición de escenario y lo transforma en actor o, mejor todavía, en escenificación de modo que le deja y le exige protagonizarse. No es la conciencia ni la intención la que se hace cargo del cuerpo, sino que al bailar y mediante el movimiento la sensación se convierte en refleja, recae más intensamente sobre el propio cuerpo, y así éste llega de nuevo a saber de sí sin que medie otra interpretación que la del movimiento.

El baile le sirve al cuerpo de memoria porque mediante el movimiento resurge a la conciencia la corporeidad en su forma originaria: la vida que se ejercita a sí misma en el movimiento. El cuerpo se acuerda de sí mismo *acordándose* en el compás el movimiento.

Sugerir que lo originario y primordial es el baile no quiere decir que lo primero, cronológicamente hablando, fuera bailar. Probablemente el hombre anduvo antes de danzar, pero no es tan seguro que fuera del todo un hombre si todavía no podía danzar. Y es que el conjunto de las andanzas del hombre no es más que el *pro-logo*, la precedencia de un sentido o plenitud que se resuelve en el baile. Por eso la danza es definitiva en el preciso sentido de que define al danzarín como un animal libre, que se posee a sí mismo en el movimiento y que lo celebra mediante su ejercicio. El movimiento celebrado por sí mismo; eso es un baile; la vida consciente de sí misma en y mediante su poder para moverse.

Aristóteles lo dijo de otra manera cuando afirmó que cada cosa es aquello que llega a ser al término de su generación y desarrollo, y que esto que es el fin y lo mejor es de alguna manera también el principio y lo que mueve el desarrollo mismo¹. Esto es, las cosas -también el movimiento; andar, por ejemplo- se definen por su perfección, por lo que llegan a ser al final de su desarrollo. De ahí que el hombre ande porque sabe bailar y no al revés, al menos desde el punto de vista de la definición, es decir, de la perfección.

¹ “Llamamos naturaleza de cada cosa a lo que cada una es, una vez acabada su generación, ya hablemos el hombre, del caballo o de la casa. Además aquello para lo cual existe algo y el fin es lo mejor”. Aristóteles, *Política*, 1253 a.

Al baile le ocurre respecto del movimiento lo que Octavio Paz ha sugerido que le pasa a la poesía respecto del lenguaje: sin aquella éste no existiría. El hombre está de pie y anda porque baila. Por eso, al bailar el hombre recupera su cuerpo del olvido, lo trae hacia sí mismo o, lo que es lo mismo, lo transfigura en y mediante la plenitud de un gesto que es un movimiento. En el baile el cuerpo alcanza su perfección al menos en tanto que realidad que se mueve a sí misma.

Pero recuperar el cuerpo del olvido con el que ordinariamente lo transportamos tras nuestros designios e intenciones, es también, de algún modo, olvidar o sepultar bajo su plenitud a las formas pragmáticas, a los usos útiles que le damos. Es Nietzsche¹ quien apuntó que el hombre cuando baila ha desaprendido a andar, como si andar fuera solo un preludio inconsciente del baile.

3. EL MOVIMIENTO ACORDADO: DESFILAR Y BAILAR

La danza carga de sustancia expresiva al movimiento. Pero tampoco la simple dramatización del movimiento es suficiente para definir el baile. Como veremos más adelante, el baile es, efectivamente, una cierta mímica y comparte con el mimo su componente gestual, incluso expresiva, pero lleva el gesto más allá de las referencias y significados ordinarios. En el baile hay, a diferencia de en la mímica, una cierta autonomización del gesto que gana su expresividad por sí mismo y hasta en sí mismo. Ese es, probablemente, otro de los rasgos de la plenitud que señalaba Nietzsche. Un mimo que empezara a liberar sus movimientos de las referencias públicas de sus significados se habría convertido en un danzarín, sonara o no una música que acordara sus movimientos.

El baile aparece, pues, como una dramatización (o, si se quiere, significación) del movimiento expresivamente autónomo. Esa autonomía expresiva es también lo que permite distinguir entre una danza y un desfile militar, por ejemplo. Con frecuencia en un desfile los movimientos también están ritmados musicalmente, incluso hay en ellos una componente lúdica y expresiva como es la celebración del poder, o de la alegría de la victoria o la emoción del recuerdo por lo muertos. Pero, seguramente, en los desfiles el sentido carece de autonomía. El desfile es un gesto acordado de dispendio, si bien —aunque esa sea una de las características posibles del baile— en este caso el acuerdo (y el acorde) al que se acoge el gesto para hacerse significativo es exterior, demasiado exterior.

¹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, p. 45.

Es cierto que hay bailes que se parecen a desfiles porque los bailarines se mueven según movimientos previamente acordados a los que se atienen conjuntamente. Pero eso, casi siempre, dice más de las costumbres y coacciones sociales (juicios públicos de gusto o corrección) a las que se atienen y confirman. A veces, quienes bailan conjuntamente no lo hacen como en un desfile, sino como una canción compuesta de diversas voces, y entonces se trata de un coro de movimientos (una coro-grafía) que es como una suerte de tapiz urdido de movimientos que son gestos. Pero, aún así, la prefiguración del baile convierte su cualidad expresiva en un problema de representación, como ocurre en el teatro e, incluso, en la mera simulación. Cuando más desde el exterior surge el acorde del movimiento, mayor es la posibilidad de reducir el baile a exterioridad estanca, de segregarlo como una forma de conducta parcial que no compromete.

Sin embargo, la plenitud del baile como gesto impide que al bailar el sujeto pueda poner fragmentos de sí mismo a salvo de la transformación general. El baile no permite espacios de excepción como lo permiten formas no plenas del gesto: saludar, abrazar, desfilarse, sonreír, hablar y hasta llorar. Hay algo de totalitario en el baile de modo que si, por un encantamiento, al saludar quedáramos completamente transformados en saludo, o al llorar en llanto, lo que haríamos sería bailar o, tal vez, cantar. Así se saludan y despiden muchos pueblos a sus visitantes: bailando y cantando. Hay bailes que son todos ellos un saludo, un llanto, una petición, una acción de gracias, bienvenida o despedida.

El baile surge en cierta medida como una continuación móvil y plenificante de los gestos: un saludo, un llanto, un abrazo ... Por lo general, lo que hay que decir sin dejarse nada de uno mismo fuera al decirlo lo decimos cantando, y lo que no podemos expresar sin quedarnos nada fuera lo expresamos bailando. Bailar es comprometer el origen con lo que surge de él como expresión, como movimiento, en este caso. Tal vez, ese totalitarismo sea otro de los rasgos de su plenitud. Y, seguramente, también una de las causas para la vergüenza que a muchos les produce bailar. Bien porque en ellos la torpeza no deje que el origen se reconozca ni se exprese en el movimiento, bien porque éste se resista a ser movilizad expresivamente.

4. LA MÍMICA DEL CORAZÓN

Cualquiera de las acciones del hombre cuando se realiza con esa clase de perfección que es más una gracia que un efecto, se parece —y se convierte— de alguna manera en un baile. Nietzsche decía que su estilo al escribir era como una danza (encadenada)¹ y es que lo que hacemos o sentimos nos puede llegar a poseer y entonces nuestros movimientos no son algo completamente nuestro o, al menos, no lo son en el sentido de que estén completamente bajo nuestro control; sino que más bien escapan de nuestro dominio sin que ese descontrol signifique la ruina de lo hecho sino su perfección, según una forma que solo podía sobrevenirle de fuera, como un don.

Esa peculiar heteronomía no es, sin embargo, como la que regía los desfiles. Se parece, más bien, a lo que Platón llamó “inspiración”; una “especie de posesión” por la que “no están en sus cabales al bailar”. Platón agudiza el carácter delirante de los que bailan inspirados porque quiere negar que se pueda bailar, poetizar o profetizar en virtud de una técnica. Pero, seguramente, basta conceder que “no estar en sus cabales” significa que el baile o su contenido no es voluntario por deliberado o racionalmente intencionado. Y es que, como señaló su discípulo Aristóteles, además de la deliberación racional hay otras fuentes de voluntariedad, tales como las pasiones, los afectos e incluso los hábitos². Ellos protagonizan esa clase de involuntariedad (racional) que, paradójicamente, excusamos como reacciones que ‘nos han salido del alma’. Y es que, de algún modo, aunque no nacen deliberadamente, nos son más íntimas que nosotros mismos, porque surgen de un adentro que la razón nunca termina de someter.

De tales principios se siguen acciones cuya voluntariedad no es deliberada, sino espontánea: brotan de nosotros moviéndonos sin terminar de dejar que las movamos a nuestro antojo. De esa clase son los movimientos que tienden a transformarse en gestos y no en palabras porque éstas suelen ser el dominio de la conciencia. Ellos se hacen bailes o canciones que, aún sin estar poseídos, nos arrastran moviéndonos en cierto sentido desde dentro, pero también desde fuera, es decir, sin que las principiemos ni las protagonicemos racionalmente, pero expresándonos desde las fuentes de nuestro yo. Esas fuentes son las que se expresan gestualmente en el baile que se convierte así en una especie de mímica del corazón.

¹ Cfr. Aristóteles, *Eth. Nic.*, 1111b-1115b.

² Aristóteles, *Eth. Nic.*, 1102b-1103^a.

El que baila no se hace gesto como quien compone voluntaria y controladamente una figura, sino que, más bien, es arrastrado por un movimiento que es gesticulación y que, aunque lo mueve en cierto sentido desde fuera, le deja también protagonizarlo desde dentro. Saberse movido de algún modo desde fuera, aunque sea un fuera que se pueda localizar muy adentro, nos enseña que el campo de lo que somos es más extenso que el de lo que elegimos. Esa relativa heteronomía que nace tan adentro como para protagonizar los movimientos del propio cuerpo, nos hace sentir vulnerables y fuertes a un tiempo, y cuando la proporción entre lo uno y lo otro —entre lo que surge como espontaneidad y como elección— no es afortunada se convierte en fuente para la vergüenza. Si bien, en el baile la diferencia misma entre dentro y fuera se trastoca para convertirse en dos acepciones de lo mismo, cuando, por alguna razón, resurge con fuerza, reabre la posibilidad de que el bailarín sienta la diferencia que le permite verse desde fuera y, por consiguiente, no estar poseído por su propio baile.

En ese sentido hay un grado de inspiración inevitable en el baile genuino. Quizás no llegue, aunque puede ocurrir, a convertirse en un trance, pero para bailar hace falta una cierta inspiración que nos traspase moviéndonos. En efecto, no es preciso un trance que nuble o anule la conciencia, pero sí es preciso que el movimiento de algún modo se emancipe, y gane su perfección por algo distinto de las intenciones o del esfuerzo del danzarín, por algo que bien puede llamarse “gracia”: la propiedad de lo indeliberado.

5. EL BAILE COMO CEREMONIA DE RENOVACIÓN Y MEMORIA DEL PARÁISO

El baile remueve, pues, los rescoldos del pudor y de la vergüenza, de la reserva y de la intimidad que de ordinario no se deja movilizar y exteriorizar: porque el baile es como una confesión, una entrega extrema que nos deja en la indefensión de la publicidad; nos saca de nosotros mismos con una espontaneidad cuya autonomía nos manifiesta.

Tras el baile el alma se queda como un saco al que le hubieran dado la vuelta, y esa inversión, o mejor, esa extroversión que crea un nuevo adentro (aunque en cierto sentido es el mismo) es también una renovación que se deja experimentar incluso en el centro de la extenuación o, tal vez, gracias también a la extenuación misma. Con el baile la interioridad se hace de algún modo pública. Al bailar los hombres experimentan que, como sostuvo Merleau-Ponty, “el interior y el exterior son inseparables.

El mundo está todo en el interior y yo estoy todo en el exterior de mí”¹. El baile, cuando éste no es un mero simulacro, pone el yo todo al exterior y de ahí la semejanza con la confesión y que compartan el efecto de la renovación.

Cuando algo se pone al exterior de sí mismo no sólo se enseña o muestra, sino que además, si retiene como propio lo exteriorizado, entonces crece, se ensancha, por decirlo así. Bailar rejuvenece porque el baile, como la poesía, surgen siempre de lo nuevo que, como ha dicho Jacinto Choza, es lo que siempre da más de sí², de lo que aun puede crecer. De ahí que cantar, bailar o poetizar no lo sean realmente sin originalidad, esto es, sin que de algún modo nos lleven a un origen renovado. La renovación del origen es una de las virtualidades existenciales del baile que adensa lo que Rousseau llamó el “sentimiento de la existencia”, aunque esa densidad sea a veces ligera como la alegría y otras pesada como la pena. Bailar es un trance de renovación porque pone a los otros como fuente renovada de la propia vitalidad. Bailar es “exponerse”, en todos los sentidos de la expresión: ponerse fuera, mostrarse, hacerse vulnerable. En la danza la subjetividad no se adensa por concentración sino por expansión.

Así el baile crea fraternidad porque hermanos son también aquellos ante quienes la subjetividad se puede despojar de sus defensas³ y dejarse ver según sus movimientos más propios, los más espontáneos y libres, como en el baile, al menos el baile moderno. Confesar no es tanto dar a conocer a otros la intimidad como ensancharla hasta hospedar y encontrar hospitalidad en los otros. Por eso, mediante el baile, muchos sienten que de algún modo se han hecho uno; que la música que acompasa los movimientos (y las voces), acompasa también el fluir de esas fuentes no deliberadas del yo, y crea una medida común en la que todo es renovable y reconciliable.

Es la música la que remueve esos principios de lo voluntario que no son la razón, y si lo hace en muchos y no en uno sólo, entonces lo que el baile les deja sentir es la unidad originaria de todos y de todo. Por eso los bailes son un sitio, o mejor, un acontecimiento que mueve a sus participantes a sentir que son uno consigo mismos y con los demás y el universo; esto es, a pronunciar sin palabras pero con movimientos: “yo soy nosotros”, y nosotros somos uno también con el mundo. Estamos ante una ceremonia moderna (y antigua) de la unidad de los hombres entre sí y con el cosmos. En ese sentido, es cierto que bailar es rememo-

¹ Merleau-Ponty, M., op.cit. (nota nº 1), p. 416.

² Choza, J., *La supresión del pudor y otros ensayos*, Eunsa, Pamplona,

³ Esa sugerencia se la debo a Jacinto Choza.

rar el cuerpo, y en tanto que el cuerpo recordado es el lugar de la unidad psicofísica con el universo material, con los otros hombres y con uno mismo, el baile se constituye también en memoria del paraíso. Bailar nos *recuerda* (etimológicamente: repone en nuestro corazón) la unidad como forma de existencia del hombre en el mundo; una forma de existencia a la que los hombres, unos con nostalgia y otros con esperanza, llaman paraíso: el lugar donde todo se halla en paz consigo mismo y con lo demás según una espontaneidad que no es deliberada y, sin embargo, tampoco es completamente ajena a la libertad del hombre.

Pero si la música puede inducir semejante experiencia de fraternidad y renovación es porque apela y moviliza a las fuentes de la voluntariedad que no son la razón, sino los afectos, las pasiones y los hábitos. Ahí se puede experimentar que nuestra libertad también es principio de lo que hacemos y somos desde fuera de la razón, y de que, como sostuvo Rousseau, ella en cierto modo es primera, anterior incluso al pensar. Esa es, me parece a mí, otra de las causas de la vergüenza que puede producir el baile: se despoja a la razón de su acostumbrado señorío y la hace saberse una invitada (o, si se quiere, la más reciente de las propietarias) cuyos poderes le han sido concedidos por una asamblea que, no obstante, de vez en cuando se olvida de su nombramiento y se convierte en verbena de duelo o de alegría.

A la razón todopoderosa no le gustan los bailes. Por lo menos no le gustan los bailes que ella no puede presidir desde su trono inmóvil y espectador: no le gustan los bailes modernos, y seguramente sintió que su suerte estaba echada cuando la música *pop* se convirtió en el lugar donde los hombres (al principio solo los occidentales) se reencontraban y tenían las más habituales de las experiencias de sí mismos, del mundo y de los otros. Desde entonces, la reflexión o, si se quiere, el espacio interior creado por la razón, ya no es el sitio que más frecuentemente habitamos como el lugar del “yo”. Al *cogito* cartesiano lo han refutado los *Beattles*. Ellos, y los que como ellos han producido una lírica de éxito sin precedentes, dieron al traste con el tiempo de la razón exenta. La música moderna nos ha facilitado el tránsito del tiempo de las evidencias al de los “sentidos”, en su doble acepción: el sentido como semántica y el sentido como percepción. Ambos forman, probablemente, lo que desde Heidegger entendemos por “afectividad”.

De ahí que el baile moderno no sea sólo una mímica de los afectos o, mejor, al serlo se convierte también en mímica del sentido. El que baila se interpreta y lo hace mediante movimientos que le dejan habitar el mundo y habitarse con sentido, o mejor, con una suficiencia que tiene sentido

en sí misma. Bailar ensancha lo que somos, y lo que sentimos que somos y son las cosas, es decir, su sentido o, con otras palabras, la versión de nosotros mismos y del mundo en la que vivimos, convirtiéndola en movimiento significativo: en un gesto colmado de sentido y sensibilidad.

6. LA MEDIDA DEL MOVIMIENTO

Puede parecer que la expresión “la medida del movimiento” se refiere a los compases ritmados del baile. Así es en parte, pero esa expresión tiene un origen más antiguo y no menos ilustre: es una vieja definición filosófica del tiempo. Lo significativo es precisamente la coincidencia.

En el baile nosotros mismos venimos a ser la medida del movimiento: el tiempo. Pero el baile también, y por lo mismo, vivifica el tiempo. Estar –sentirse– en el tiempo, de un modo inusual y desconocido, como medida del movimiento y como movimiento mismo es lo que convierte al baile en un gesto pleno, en un símbolo, y no una simple metáfora, del estar vivo. Es decir, un signo de vida que no solo la manifiesta sino que la sostiene y fomenta; un signo que produce lo que significa. Por eso, bailar, además de manifestación de vitalidad es también una de sus fuentes. Y es que la vida, como ha dicho Daniel Innerarity, se alimenta de sí misma y crece más mediante el dispendio que con el ahorro.

El baile no solo pone al cuerpo en el tiempo sino que pone al “yo” en el cuerpo de forma que el cuerpo se asume y se expresa a sí mismo en el movimiento, es más, nos permite poner el “sí mismo” en el movimiento del danzar. Así como el sexo pone el yo en la piel y lo hace accesible –y comunicable– mediante el tacto, del mismo modo el baile pone el yo en el cuerpo y lo hace accesible y expresable mediante el movimiento. Al bailar la conciencia percibe que “yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, soy mi cuerpo”¹. Y eso, en efecto, nos hace accesibles y vulnerables. El baile es una humillación para el sujeto trascendental, para ese pretendido yo inextenso que solo admite respecto del cuerpo una relación de vecindad.

El baile rompe esa supuesta clausura inextensa del yo y no solo lo pone fuera, sino que además lo pone dentro de eso que tenía por exterior: el cuerpo. De ahí que, como dice Torelló, el baile sea una “encarnación de lo movimientos del espíritu”² y, por tanto, bailar convierta al espíritu en visible. Eso es un gesto: la visibilidad corpórea del espíritu. Pero además, y por la misma razón, el baile convierte lo visible en espíritu

¹ Merleau-Ponty, M., Op. cit. (nota nº 1), p. 416.

² Torelló, J.B., *Psicología abierta*, Rialp, Madrid, 1976, p. 138.

y esa es, según Hegel, una de las definiciones del arte que cabe dar. Por eso, como le gustaba recordar a Nietzsche, al bailar “el ser humano ya no es un artista, se ha convertido en una obra de arte”¹. Pero es una obra de arte que es puro tiempo o, si se quiere, puro movimiento según una medida. Por eso lo que se hace obra de arte en el baile no es propiamente hablando el ser humano en su figura tal y como puede hacerlo escultura, o en su palabra como hace la poesía, sino en su vivir mismo como realidad corpórea espacio temporal. Si, en el contexto de las artes, la arquitectura organiza el espacio y la música es una forma de organizar el tiempo, la danza es la forma de habitar conjunta y simultáneamente el espacio y el tiempo según una medida común que es el movimiento. Y de ahí que el baile no sea tanto la medida del movimiento como el movimiento mismo en tanto que medida común del espacio y del tiempo. Bailar es festejar la habitabilidad del cosmos por el hombre, que el espacio y el tiempo sean, por sí solos, vitalmente significativos.

7. CONCIERTO DE UNA NOCHE DE VERANO

Pocos escenarios, como las noches de verano, permiten escenificar los efectos de la danza de modo que la escena misma se convierta en representación. Que la escena sea el universo habitable desde un momento en la posición relativa del planeta tierra respecto del Sol y la Luna en el contexto común del sistema solar, y que ese escenario forme parte de la representación de la vida mediante la danza es, desde luego, demostrativo de la significación vital que puede alcanzar el baile.

En las culturas mediterráneas el verano ha sido el tiempo en el que la noche se hacía habitable por la complicidad entre los biorritmos, las revoluciones de los astros y de las estaciones. Además, de noche con frecuencia el firmamento es más visible que la tierra y, por ese efecto, nuestra relación con él parece más inmediata, mientras que el mundo de las referencias pragmáticas queda oculto. En una noche de verano la intimidad (y nuestro cuerpo) puede deshacerse de sus defensas frente al universo y conducirse según sus movimientos más propios, libres y espontáneos, y eso supone un cierto reconocimiento entre el uno y el otro.

En el verano y de noche (al menos cerca del Mediterráneo) el universo es casi un continuo del cuerpo que se siente en él como en sí mismo, de modo que puede despojarse de las mediaciones protectoras que lo separaban del mundo, y con ellas se despoja también de su diferencia, de esa que surge de sentir que la medida del universo no está acordada con la

¹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, p. 45.

del cuerpo y que hay entre ambos hostilidad. El mundo ya no nos expulsa ni necesitamos expulsarlo de nosotros para seguir vivos.

Por eso las noches de verano refuerzan y confirman desde fuera todos los efectos del baile y son casi su escenario natural. Los jóvenes de nuestro tiempo saben bien que, en los conciertos de noches de verano, el mundo sufre una transformación mágica que lo muestra como perfección, gozo y plenitud. Por eso bailar es un transporte que tiene no poco en común con las danzas rituales, comunes entre las “sociedades danzantes kwakiuth”¹ por ejemplo, en las que se rememoran los hechos y sucesos cruciales de la fundación del mundo, de modo que la sociedad y el cosmos entero quedan regenerados, como si la danza produjera un regreso de todo a su principio. Tales conciertos operan como una forma de *re-anzudar* el mundo, es decir, de volver a unir lo que se había separado para que cada uno de los fragmentos (el universos, el cuerpo, el yo, los otros) se recuerden y reencuentren a sí mismos en y mediante su unión con los otros. Entonces, y precisamente mediante el baile, la fraternidad entre unos y otros se estrecha al tiempo que se amplía a todos cuantos participan del movimiento de la transformación común. “Cantando y bailando, dice Nietzsche, manifestase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica”².

Esa transformación mágica convierte los conciertos de verano es un regreso a una situación originaria y casi preformal, en el que las diferencias todavía no se habían hecho presentes ni habían cobrado suficiente forma como para separar a lo que diferenciaban. Que mediante el baile la diferencia no se convierta en separación sino en recuerdo de la unidad, es lo que hace del baile una ceremonia de reconciliación con el universo, con los otros y con uno mismo, porque al dejarnos experimentar de nuevo la antigua situación de amistad con el universo (cuyo nombre es paraíso), experimentamos también que, de algún modo, seguimos siendo inocentes, que ni el mundo ni nosotros mismos hemos dejado del todo de ser lo que tal vez fuimos en un inicio; y que, a veces, nos reconocemos mutuamente: “no solo se renueva la alianza entre los eres humanos; también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada, celebra su fiesta de reconciliación con el hijo pródigo, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones (...) en el evangelio de la armonía universal, cada

¹ Eliade, M., *Nacimiento y renacimiento*, Kairós, Barcelona, 2001, pp. 104-109.

² Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1995, p. 45.

uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él¹.

Cualquiera que haya presenciado uno de esos conciertos sabe lo que Platón quería decir cuando describía “una enorme cadena de danzantes” que “arrastra el alma de los hombres a donde quiere, eganchándolos en esta fuerza a unos con otros”. Una fuerza que no es otra que la de la vida celebrándose a sí misma y dejándose sentir para esa cadena de desapercibidos metafísicos que sienten la verdad de la sentencia escolástica, *vita in motu*, la vida está en el movimiento, y la ejecutan. De modo que, en el baile común, del que la cultura moderna no tiene mejor exponente que los conciertos de música pop, el crecimiento se fomenta por extenuación

No hace falta ser un débil mental, como tal vez lo fuera Herodes, para sentir la dificultad de resistirse al embrujo arrebatador de ese dispendio de alegría y vitalidad que forcejea victoriosa por justificarse a sí misma, y agradecerse con la promesa de dar cuanto se nos pida.

Es bueno que los hombres sepan y sientan que no todo en ellos mismos, ni entre ellos y el universo, es un desacuerdo culpable; y que se puede seguir exclamado que es bueno cuanto hay hecho². Por eso bailar y, tal vez más, bailar con otros en una noche de verano, es un cierto *regresum ad uterum*, una vuelta al origen que permite descansar en el principio.

¹ Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 44-45.

² J. Pieper sostiene que dicha afirmación es la fuente vital de toda celebración festiva; una rememoración de la afirmación primordial de que es bueno lo creado y que se encuentra en el libro del Génesis. Cfr. *Una teoría de la fiesta*, Rialp, Madrid, 1974.

10. NOTA SOBRE LA COREOGRAFÍA JUDÍA CONTEMPORÁNEA MARTA CARRASCO BENÍTEZ. CRÍTICA DE DANZA. ABC DE SEVILLA

1. LA SITUACIÓN DE LA DANZA EN ISRAEL. HISTORIA E INFLUENCIAS

Si en el Israel actual, un país sumido en un conflicto de difícil solución y futuro, se da un desarrollo casi milagroso en algún tipo de arte, es en la danza; y no sólo en los bailes folklóricos y los festejos regionales o periódicos, sino en la expansión de compañías profesionales que reflejan todas las formas que adoptan en el mundo las artes escénicas y sus contrapartidas en la danza.

Hasta el ballet, que es el estilo más elaborado de danza -requiere un periodo de entrenamiento más largo, una investigación de las técnicas tradicionales, la preservación y reconstrucción de orígenes- ha arraigado en Israel con enorme fuerza.

En referencia a la danza contemporánea es sin embargo, la influencia de la escuela de la norteamericana Martha Graham donde los primeros coreógrafos encontraron su inspiración y sonidos propios. Los métodos de Graham fueron fundamentales en el primitivo desarrollo de la danza israelí que finalmente han recalado en nuevas estéticas con sentido propio, y que en muchos casos han superado aquellas primeras propuestas que venían de tierras ajenas, tanto culturales como geográficas.

La historia de la danza en Israel se remonta a hace tan sólo unos cincuenta años o cien como mucho y data de los comienzos de la moderna inmigración judía. La Biblia, no obstante, contiene abundantes testimonios que nos indican que los antiguos hebreos siempre fueron proclives a la danza. Hace diez años alrededor de trescientos mil israelíes

participaban en cursos de bailes folklóricos, clásicos o contemporáneos. Hoy día la situación del país ha rebajado este número, sobre todo por la desaparición de numerosas compañías de contemporáneo y de folklore, muchas de ellas amateurs.

Los comienzos de la danza en Israel son un fenómeno del siglo XX y aunque a principios de siglo hubo algunos visitantes judíos venidos del extranjero y unos pocos artistas residentes que dieron representaciones, el verdadero surgimiento data en Israel de los años veinte. Pioneros como Baruj Agadati, que llegó a Israel para realizar algunas funciones de danza y posteriormente se quedó en el país y se convirtió en productor de cine, ejercieron alguna influencia. Pero hay un personaje singular en esta evolución como fue Rina Níkova, una bailarina de ballet de Moscú, a quien se dedica la Casa Rina Níkova de Jerusalén. Níkova formó un “Ballet Cantante Yemenita” que hizo incluso una gira por Europa a finales de los años treinta, y fundó un “Ballet Bíblico” para acontecimientos especiales. Nina Nikova creó algo mucho más importante y decisivo para el desarrollo de la danza de este país: creó una imagen de la danza étnica-moderna israelí.

Tras Nina Níkova hay otra personalidad importante en la historia de la danza de Israel es Sara Levi-Tanáí, proveniente de una familia yemenita, que creó en los años cuarenta la compañía Inbal, basada en los pasos auténticos de los judíos yemenitas que trajeron sus bailes consigo. Inbal, gracias a las dotes de organización y creatividad de su fundadora, se convirtió en una manifestación peculiar de danza israelí que atrajo la atención de coreógrafos y creadores como Jerome Robbins y Anna Sokolow, hasta tal punto que ambos visitaron Israel en varias ocasiones para impartir técnica de danza.

La compañía Inbal sin embargo entró en crisis y permaneció largo tiempo en un letargo que hacía presagiar un futuro incierto. Sin embargo con el regreso de Estados Unidos de la bailarina Margalit Oved, que fue solista indiscutible de Inbal, encontró una sucesora para Sara Levi-Tanáí.

2. EL RESURGIR DE LA DANZA

En este proceso hay una figura fundamental que surge en los años cincuenta - sesenta y que significa la gran revolución y posterior lanzamiento internacional de la danza israelí. Se trata de la baronesa Batsheva (Bethsabée) de Rothschild. Con ella regresa también a Israel la pareja

compuestas por Berta Yampolsky y su marido Hilel Markman que habían bailado en distintas compañías durante su estancia en el extranjero.

Batsheva de Rothschild era una mujer relacionada con los más insignes creadores de la danza internacional. Intima amiga de Martha Graham, patrocinó y acompañó a la compañía Graham en una gira internacional que incluyó a Israel. Tras esta gira decide instalarse en Israel en el año 1958. Como resultado de su interés y su trabajo en el mundo de la danza surge en 1964 la Compañía de Danza Batsheva que en sus comienzos se basó en los métodos de Graham y, en 1968, la de la Compañía de Danza Bat-Dor, moderna también pero con un tipo de entrenamiento que pone fuerte énfasis en el ballet.

2. 1. LA COMPAÑÍA BATSHEVA

Hoy en día y tras pasar una intensa crisis, la compañía Batsheva, independiente del apoyo financiero de Batsheva de Rothschild y tras una sucesión de directores artísticos, es una de las más importantes del mundo gracias a la incorporación como director de un creador de rango internacional como Ohad Naharin, brillante bailarín-coreógrafo israelí que trabajó con el Ballet del Siglo XX de Béjart y después con su propia compañía en Nueva York.

Naharin ha creado piezas, además para la Batsheva, para compañías como El Ballet de Zurich el Nederland Dans Theater, la Compañía Nacional de Danza, el American Ballet, entre otras.

Otra compañía israelí es la Bat-Dor, dirigida por su fundadora y profesora, Jeannette Ordman. Ordman llegó a Israel procedente de Londres con una compañía visitante y abrió una academia de danza antes de que la baronesa de Rothschild le pidiera que se encargara de formar una segunda compañía.

2. 2. OHAD NAHARIN

Nacido en Israel es director de la Batsheva Dance Company con sede en Tel-Aviv, así como profesor de la prestigiosa escuela Juilliard School of Music de Nueva York.

Anteriormente fue bailarín de las mejores compañías de Europa y Estados Unidos, debutando como coreógrafo en 1980 con el estudio de Kazuko Hirabayashi, donde también han trabajado creadores como Maggie Black, David Gordon, Gina Buntz and Billy Seigenfeld. In 1990 fue nombrado director artístico de la Batsheva Dance Company.

En 1987 fue invitado por Jiri Kylian, director del Nederlands Dans Theater para trabajar como coreógrafo invitado, siendo la primera compañía europea con la que colabora. Hoy el Nederlands Dans Theater tiene numerosas obras realizadas por Naharin como Chameleon Dances (1987), Tabula Rasa (1988), Queens of Golub (1989), Innostress (1989), Passomezzo (NDT 2, 1989), Sinking of the Titanic (1991), Black Milk excerpts of Kyr (1992), Off White (NDT 3, 1992), Perpetuum (1993), Kaamos (1995), Arbos (1996), Two Short Stories (NDT 3, 1997) Diapason (NDT 1, 1997), Mabul (NDT 1, 1998) y Minus 16 (NDT 2, 1999).

Naharin realiza sus creaciones asociado a distintos artistas iraelíes tales como el diseñador de luces Bambi y el de vestuario Rakefet Levy. Con sus bailarines intenta siempre explorar nuevos recursos y lenguajes dentro de la danza.

Actualmente compañías de todo el mundo poseen en sus repertorios obras de Naharin, entre ellas, además del Nederlands Dans Theater, el Frankfurt Ballet, Opéra National de Paris, Grand Théâtre de Genève, Sydney Dance Company, Lyon Opera Ballet, Les Grand Ballets Canadiens, Rambert Dance Company, Compañía Nacional de Danza, Cullberg Ballet, Finnish National Ballet, Ballet Gulbenkian, Balet da Cidade de Sao Paulo and Bavarian State Ballet.

3. OTRAS COMPAÑÍAS

En la misma época aproximadamente que las dos compañías de Rothschild surgió de los kibutzim un nuevo elenco, la Kibbutz Dance Company, gracias a los esfuerzos de otra pionera de la danza, hoy venerada figura de la cultura israelí: Yehudit Arnón, una superviviente del Holocausto y miembro fundador del kibbutz Ga'atón en Galilea.

Desde que Yehudit Arnón llegó a Israel empezó a dar clases de danza con el proyecto de fundar su propia compañía. Su trabajo se tradujo en la creación de una academia de danza y en la fundación de la Compañía de Danza Contemporánea del Kibbutz, que hoy dirige el coreógrafo Rami Be'er. Los bailarines son miembros de kibbutzim, aunque en los últimos años se han incorporado otros bailarines de distintas nacionalidades que viven en el kibbutz, con igual disciplina que sus colegas judíos.

En la Compañía de Danza del Kibbutz han trabajado, entre otros coreógrafos como Jiri Kilyan del Nederland Dans Teather, Mats Ek del

Cullberg Ballet, y por supuesto, tiene un amplio repertorio coreográfico del propio director, Rami Be'er. En España participaron en el 2001 en Sevilla en el Festival de Danza de Itálica.

Otra compañía digna de mención es la Kol Demamá, creada por Moshé Efrati, un antiguo miembro de la compañía Batsheva y alumno de Graham, que empezó a trabajar con bailarines sordos y que creó un método para enseñarles a bailar junto con bailarines que oyen. Realizaban frecuentes giras por el extranjero y entre otras participaciones en nuestro país, actuaron en los actos conmemorativos de Israel en la Exposición Universal de 1992 en Sevilla.

En los años ochenta se constituyó una compañía con el nombre de Tamar Company formada casi exclusivamente por bailarines israelíes que habían desarrollado su carrera en la diáspora y en numerosas compañías del mundo. Pero el proyecto no funcionó por falta de fondos y apoyo institucional.

4. FIGURAS ACTUALES

Una figura emergente en el mundo de la danza de Israel es Emanuel Gat. Nacido en Israel en 1969, estudió en la "Tel-Aviv academy" y ha formado parte de la compañía "Liat Dror Nir Ben-Gal Company". Durante varios años creó numerosas piezas para distintas compañías, y su trabajo se ha presentado en los festivales del mundo más importantes.

En el año 2003 recibió el prestigioso galardón "Rosenblum award for performing Arts". Su trabajo se ha presentado en Israel, Japan, U.S.A, Francia, Alemania, Turquía, e Italia, entre otros países.

Y actualmente una de las compañías más destacadas de Israel es actualmente la creada por la bailarina Inbal Pinto, con su mismo nombre. El elenco se lanzó internacionalmente tras su triunfo en el prestigioso festival Dance Umbrella de Reino Unido en el año 2000. Las creaciones de esta compañía mezclan el circo, la acrobacia, la imaginación de los relatos y la música original.

Pinto, nacida en Naharia, Israel, en 1969, debutó en 1990 con "Dov Hoz", su ópera prima. En 1993 creó "Dio-can", obra que obtuvo el segundo premio en el concurso Shades of Dance y recorrió varios países. En 1994 concibió "Oportunidad" para 100 junto con los directores Yosi y Avshalom Pollak, obra que se presentó también en el Museo Metropolitano de Nueva York.

La coreógrafa israelí recibió en el 2000 el Premio del Ministerio de Cultura para la Danza a Jóvenes Creadores y un Premio “Bessie” de Danza e Interpretación en Nueva York. Su montaje más reciente es *Bobos* (2002), coreografiado y diseñado junto con Avshalom Pollak.

Es digno de mencionar que el sistema educativo israelí, en alrededor de cincuenta escuelas, contempla la asignatura de danza como optativa.

Existen además numerosas academias privadas de danza, siendo capitaneadas por bailarines que son a su vez miembros de otras compañías de mayor envergadura. Así se dan clases en centros como la escuela secundaria de la Academia Rubin y la escuela Tamara Mielnik en Jerusalén, la Escuela Thelma Yelín en Guivatáim, la Escuela Regional Menashé y la Escuela de Artes de Tel Aviv.

Algunos grupos reciben de vez en cuando ayuda de diferentes organizaciones ya sean gubernamentales, como *Omanut La'am** y el Consejo de las Artes, o privadas, como las fundaciones comerciales o industriales.

5. CENTRO SUZANNE DELLAL

Mención especial merece una iniciativa que se convierte en el gran foro de la danza de Israel cada año y que tiene lugar en el Centro Suzanne Dellal.

El Centro fue fundado en Tel-Aviv por la familia Dellal en memoria de su hija, una joven bailarina fallecida prematuramente de cáncer. El Suzanne Dellal Center está dirigido por Yair Vardi, un antiguo bailarín que fue miembro del británico Ballet Rambert y que luego creó una compañía privada en Escocia, antes de regresar a Israel.

El Centro Dellal consiste en un conglomerado de estudios y salas de teatro donde tienen su base las compañías Batsheva e Inbal. Además del teatro principal para las representaciones, tiene otro espacio escénico como el teatro Yarón Yerushalmi (en memoria de un bailarín que cayó en 1967 en la guerra de los Seis Días) y el Teatro Inbal.

El complejo de la danza fue inaugurado en 1989 y hoy tiene allí su sede la Batsheva Dance Company. Anualmente se realiza un foro de danza, tres días donde todas las compañías de danza de Israel pueden presentar sus nuevas creaciones. Es una gran explosión de creadores, artistas, bailarines, coreógrafos, músicos, un enorme “mercado de la danza”, a la que acuden programadores, artistas y especialistas de todo el mundo.

Y qué hay del futuro? Las compañías están firmemente arraigadas y las organizaciones en torno a la danza siguen creciendo. La audiencia es cada vez mayor. Un nuevo establecimiento de peso como el Centro de Artes Escénicas de Tel Aviv hará que la atención se dirija aún más hacia la danza, ya sea interpretada por artistas visitantes o por residentes locales.

Pero en una profesión difícil en un país tan en conflicto, en donde la cultura sucumbe ante los avatares bélicos y políticos. Los apoyos financieros a la danza no son los mismos a los de hace veinte años, y el futuro de la danza en Israel va a pasar siempre por el apoyo institucional. No existe crisis de público, ni siquiera de creadores. Movimientos israelíes, en los que están algunos coreógrafos y bailarines, pugnan por encontrar un punto de encuentro para la paz a través de la cultura. El futuro tiene hoy enormes presentes en la creación coreográfica y la interpretación israelí, pero no todo, desgraciadamente, depende del esfuerzo personal y artístico. Hace falta crear sin sufrir; crear y bailar sin convulsiones y sobre todo, que la sociedad se desarrolle sin los condicionantes de la violencia que hoy asolan a todos los ciudadanos que viven en Israel.

CAPÍTULO I I. NOTA SOBRE DESENCUENTROS Y
ENCUENTROS ENTRE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN
MARÍA GONZÁLEZ VIDAL. PRODUCTORA DE DANZA. SEVILLA

Mi primera reflexión será sobre ese antagonismo aparente entre ideales artísticos reflejados en la creación y consideraciones de otras índoles (económicas, de gestión) que conciernen más a la producción. Antagonismo aparente que está directamente relacionado con la historia de nuestra sociedad occidental europea y que seguramente responderá a otros esquemas en otras culturas.

Idea romántica donde por un lado estaría el artista crítico hacia la sociedad representando el bien y por el otro los clientes personificando el mal.

Nuestra época contribuye a este viejo debate creando una nueva profesión especializada, la de productor cultural.

La concepción del arte del Siglo XIX que aún determina las representaciones de las actividades artísticas de hoy exalta valores contradictorios a los que emergen con la sociedad industrial y capitalista, época en la que nace la figura del productor (el primer productor de danza fue Daghiliev con los Ballets Rusos a principios del Siglo XX).

El artista cuestiona el capitalismo, el materialismo, el racionalismo, el culto de la utilidad y del beneficio y al contrario reivindica la posibilidad de ejercer una actividad gratuita sin más fin que la de la propia actividad

y de producir obras únicas y singulares que poco tienen que ver con la reproducción masiva que permite la industria.

El creador tiende a fundamentar sus críticas sobre la idea de afirmación de la imaginación personal como primer valor. Y en general denuncia los riesgos de ser dominado por la productividad y la utilidad, la industria moderna y la tecnología. La producción o management siendo el producto del capitalismo industrial, hereda de sus críticas.

Las situaciones en las cuales producción y creación pueden entrar en conflicto son varias. Por ejemplo en la venta de la obra o transacción comercial o en el encargo. En estos dos casos, el artista intercambia una obra o un trabajo contra un precio. Ahí se toca la fibra sensible del artista en dos puntos, su autonomía como creador y su relación al dinero.

El creador se puede ver sometido a obligaciones de fechas de estreno, tiempos de creación, duración de la obra, temática etc...

En cuanto a su relación con el dinero considerará que no es la manera de medir la calidad de su obra, reduciendo su obra a una cifra impersonal.

Sin embargo a pesar de estas aparentes contradicciones ideológicas, la idea de producción o management es cada vez más aceptada por el creador llegando a considerarla imprescindible.

Y más aún cuando hablamos de espectáculos de danza cuyo resultado es el trabajo de un colectivo que hace necesario la presencia de medios tanto económicos, materiales y humanos que hay que conseguir y organizar y que además cobra todo su sentido con un público y que por lo tanto hay que hacer llegar a este público.

El laberinto de la gestión debido a la multiplicidad de las personas, de las vías de financiación, distribución y rentabilización hace que los creadores se enfrenten a una obligación de gestión compleja debiendo rodearse de profesionales si quieren seguir siendo fundamentalmente creadores.

Producción y creación cada vez están más interrelacionados.

Por un lado, es cada vez más difícil para un artista obviar la dimensión económica de su actividad y por el otro, la gestión cultural intenta cada vez más favorecer la innovación abriéndose a nuevos modos de pensamientos y comportamientos.

Es sin embargo importante que el creador siga siendo crítico respecto a la gestión de su creación. Con su crítica, sigue poniendo de relieve los valores artísticos, estéticos, intelectuales, sociales, culturales de su creación y no solo el valor económico.

La distribución y la exhibición se han convertido para el creador en otro gran reto. Las posibilidades de visibilidad de la obra no son iguales para todos los creadores. Los artistas seleccionados en esta red de distribución serán los artistas reconocidos. Y podría ocurrir que solo estos artistas acaben existiendo. El resto de los creadores que no tengan acceso a esta red de distribución acabarían por no tener la posibilidad de trabajar su arte.

Esto podría acabar convirtiéndose en una trampa donde la calidad de la creación acabaría siendo tocada tras un periodo de exclusión.

La crítica del creador respecto a los mecanismos de mercado de su arte son fundamentales para la continuación de la existencia de la creación.

El creador junto con el productor tienen que seguir defendiendo que tanto el dinero como la visibilidad de la obra no son los criterios correctos para juzgar la creación.

Ahí está la responsabilidad de la producción que sin olvidarse de estos valores tiene que encajar aspectos tan dispares como estilo y público, infraestructuras y compañías, creación y publicidad. El círculo de la gestión en danza tiene que conectar varios puntos que son: creación, producción, espacio y público. Para llegar a esta conexión, estos elementos vendrían complementados por otros no menos importantes como la publicidad, campañas de prensa, información especializada, actividades paralelas, campañas escolares etc...

Y es labor de la producción tener en cuenta todos estos elementos para crear un círculo perfecto a favor de la creación.

Y por último, en estos tiempos difíciles me gustaría acabar con estas palabras de Bruce Payne, director del ciclo de estudios “Los puestos de dirección y las Artes” en la Universidad de Duke: “Ineludiblemente relacionadas en nuestra sociedad a la experiencia de la libertad, las artes realzan e intensifican todo tipo de experiencias humanas – entre ellas la pena, la alegría, el descubrimiento, el amor, la desesperanza, el desamparo, el temor y el respeto. Hacer un buen trabajo en las Artes tiene mucha importancia, aunque los tiranos y otras personas profundamente egoístas lo odien o lo teman a veces.”

BIBLIOGRAFÍA

CAPÍTULO I. ARTE ORIENTAL, SÍMBOLO Y TRADICIÓN. JOSÉ ANTONIO ANTÓN PACHECO, UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

Antón Pacheco, José Antonio, *Symbolica nomina. Introducción a la hermenéutica espiritual del Libro*. Editorial Symbolos, Barcelona, 1988.

Ensayo sobre el tiempo axial. Editorial Kronos, Sevilla, 2000.

Los testigos del instante. Ensayos de hermenéutica comparada. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

Arabí, Ibn: *El secreto de los nombres de Dios* (introducción, traducción y notas de Pablo Beneito). Editorial Regional de Murcia, Murcia, 1997.

Las contemplaciones de los misterios (introducción, edición, traducción y notas de Suad Hakim y Pablo Beneito). Editorial Regional de Murcia, Murcia, 1994.

Las iluminaciones de La Meca (edición y traducción de Víctor Pallejà de Bustinza). Ediciones Siruela, Madrid, 1996.

Le livre des théophanies d'Ibn Arabí (commentaire et traduction annotée de Stephane Ruspoli). Ed. Du Cerf, París, 2000.

Asín Palacios, Miguel: *El Islam cristianizado* (2ª edición). Hiperión, Madrid, 1981.

Benveniste, Emil: *Vocabulario de instituciones indoeuropeas (traducción y notas adicionales de Jaime Siles)*, Taurus, Madrid, 1983.

Bruyne, Edgar de: *Estudios de estética medieval* (3 vol.), Gredos, Madrid, 1959.

Burckhardt, Titus: *Principes et méthodes de l'art sacré*, Dervy, París, 1976.

Símbolos, Olañeta, Palma de Mallorca, 1997.

- Cantera, Alberto: *Recorrido sobre la bibliografía sobre la religión zoroastriana desde 1975*, en *Ilu*, revista de Ciencias de las Religiones, 7 (2002) 195-241.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997.
- Coomaraswamy, Ananda K., *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980.
- Teoría medieval de la belleza*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1987.
- Sobre la doctrina tradicional del arte*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1983.
- La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997.
- Corbin, Henry: *Corps spirituel et Terre céleste*, Buchet-Chastel, París, 1979.
- Chodowicz de Chelmicki, Hanna: *El concepto de rta en el Rig Veda*, en *Ilu Revista de Ciencias de las Religiones* 4(1999)25-56; *Epiméleia* 16 (1999) 247-76 y 17 (1999) 37-39.
- Davy, Mari-Madeleine: *Initiation a la symbolique romane*. Flamarion, París, 1978.
- D'ors, Eugenio: *El secreto de la filosofía*, Iberia, Barcelona, 1947.
- Guénon, René: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Eudeba, Buenos Aires, 1976.
- Hani, Jean: *El simbolismo del templo cristiano*, Olañeta, Palma de Mallorca, 1997.
- Mitos, ritos y símbolos: los caminos hacia lo invisible*. Olañeta, Palma de Mallorca, 1999.
- López, Agustín y Tabuyo, María: *Axis Mundi* (número monográfico dedicado a F. Schuon), 6, 1995-1996.
- Lovinescu, Vasile: *La Dacie hyperboréenne*, Ed. Pardes, Puiseaux, 1987.
- Le mythe sous le ciel des étoiles fixes*, en *Connaissances des religions*, 51-52 (1997) 129-45.
- Massignon, Louis: *Méthodes de réalitacion artistique des peuples de l'Islam*, en *Opera Minora* (tomo III), PUF, Beirut, 1969.
- Mutti, Claudio: *Eliade, Vâlsan, Geticus eglî altri. La fortuna de René Guénon tra i romeni*. Edizioni all'insegna al Veltro, Milán, 1999.
- Parra, Jaime D. (coordinador): *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*. Montesinos, Barcelona, 2001.
- Pseudo Dionisio Aeropagita, *Obras completas* (edición de Teodoro H. Marín-Lunas), B.A.C., Madrid, 1995.
- Sebastián López, Santiago: *Mensaje del arte medieval*, Editorial Escudero, Córdoba, 1978.

CAPÍTULO. 2. RITMO Y PAIDEIA. ROSA RODRÍGUEZ LÓPEZ (IES BEATRIZ DE SUAVIA. SEVILLA)

- Antón Pacheco, J. A., *Ensayo sobre el Tiempo Axial*, Kronos, Sevilla, 2000
- Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1999
- Bianconi, L. , *El siglo XVII*, Turner Música, Madrid, 1986
- Bukofzer, M. F., *La música en la época barroca*, Alianza Editorial, Madrid, 1986
- Comotti, G., *La música en la cultura griega y romana*, Turner Música, Madrid, 1986
- Descartes, R., *Las pasiones del alma*, Tecnos, Madrid, 1997
- Esquilo, *Tragedias completas*, Cátedra, Madrid, 2001
- Eurípides, *Tragedias*, Colección hispánica de autores griegos y latinos, Madrid, 1982
- E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1992
- J. D. García Bacca, *La filosofía de la música*, Anthropos, Barcelona, 2000
- Á. García Calvo, *Del ritmo del lenguaje*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1975
- A. García Calvo, *Poesía Antigua (de Homero a Horacio)*, Lucina, 1987
- M. García Valdés, *Plutarco: Obras morales y de costumbres*, Akal, Madrid, 1987
- A. Gómez Guzmán, *Manual de Métrica Griega*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997
- J. Gómez Santacruz, *La danza en el teatro grecolatino*, XLVII Festival de Teatro Clásico de Mérida. Ciclo de conferencias
- D. J. Grout- C. V. Palisca, *Historia de la música occidental, 1*, Alianza Música, Madrid, 1992
- Hesíodo, *Teogonía, Trabajos y Días, Escudo, Certamen*, Alianza Editorial, Madrid, 1990
- Homero, *Iliada*, Cátedra, Madrid, 1993
- R. H. Hoppin, *La música medieval*, Akal, Madrid, 2000
- W. Jaeger, *Paideia*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990
- R. P. Morgan, *La música del siglo XX*, Akal Música, Madrid, 1999
- F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Biblioteca Edad, Madrid, 2001
- Píndaro, *Obra completa*, Cátedra, Madrid, 1998
- F. Rodríguez Adrados, *Orígenes de la Lírica Griega*, Editorial Coloquio, Madrid, 1986
- F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Alianza Universidad Textos, Madrid, 1983

A. Salazar, *La danza y el ballet*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003

Safo, *Poemas y Fragmentos*, poesía Hiperión, Madrid, 1990

CAPÍTULO 3. LA DANZA EN GRECIA: *ETHOS*, RITMO Y MIMESIS. PEDRO REDONDO REYES. (IES FRAY LUIS DE GRANADA. GRANADA)

Abert, H. : *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1899.

Bélis, A.: *Les Musiciens dans l'Antiquité*. Hachette, París 1999.

Emmanuel, M.: *Essai sur l'Orchestre Grecque. Étude de ses mouvements*. Hachette, París 1895.

Fitton, J. W.: "Greek Dance", *Classical Quarterly* 23 (1973), pp.254-274.

Lambin, G.: *La chanson grecque dans l'Antiquité*. CNRS Éditions, París 1992.

Lawler, L. B.: *The Dance in Ancient Greece*. A. & C. Black, Londres 1964.

Mathiesen, Th. J.: *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. University of Nebraska Press, Lincoln-Londres 1999.

Moutsopoulos, E.: *La musique dans l'oeuvre de Platon*. Presses Universitaires de France, París 1959

Naerebout, F. G.: *La danza greca antica. Cinque secoli d'indagine*. A cura di Giorgio Di Lecce. Manni, Lecce 2001.

Rispoli, G. M.: "La danza e lo spettacolo. *Ethos e pathos* del movimento", en A. Garzya (ed.), *Idee e forme nel teatro greco. Atti del Convegno italo-spagnolo. Napoli 14-16 ottobre 1999*. M. D'Auria Editore in Napoli, Nápoles 2000, pp.395-429.

Séchan, L.: *La danse grecque antique*. E. de Boccard, París 1930.

Tatarkiewicz, W.: *Historia de seis ideas*. Tecnos, Madrid 1996.

Vernant, J.P.: "El sujeto trágico: historicidad y transhistoricidad", en J.P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Taurus, Madrid 1989, vol.II, pp.77-86.

Zielinski, M.: *La Religion de la Grèce antique*. París 1926.

CAPÍTULO 4. MOVIMIENTO ESENCIAL EN EL ESPACIO. EL DIÁLOGO SOBRE LA DANZA DE LUCIANO DE SAMOSATA. FRANCISCO RODRÍGUEZ VALLS. UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

Andresco, Víctor, *Historia del ballet ruso*. Editorial Alhambra, S.A. Madrid, 1954.

Jaeger, W. , *Paidéia*. F.C.E. México, 2001.
Lifar, Serge , *La danza*. Ed. Labor. Barcelona, 1966.
Luciano, *Obras*. Ed. Gredos. Madrid, 1990. Vol. III
Salazar, Adolfo , *La danza y el ballet*, F.C.E. México, 1949.
Valery, P., *El alma y la danza*, La balsa de medusa. Madrid, 2000.

CAPÍTULO 5. DANZAR CON EL COSMOS. EL SAMÁ' DE MAULANÁ RUMÍ Y LOS DERVICHES GIRÓVAGOS JALIL BÁRCENA, ARABISTA Y MUSICÓLOGO. BARCELONA.

AA.VV., *Les danses sacrées*, París: Éditions du Seuil, 1963.
Chittick, William C., *The sufi path of love. The Spiritual Teachings of Rumi*, Nueva York: SUNY, 1983. During, Jean *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, París: Albin Michel, 1988. Hammarlund, Anders (ed.), *Sufism, music and society in Turkey and the Middle East*, Estambul: Swedish Research Institute, 2001.
Lifchez Raymond (ed.), *The Dervish Lodge. Architecture, art and sufism in Ottoman Turkey*, Berkeley: University of California Press, 1992.
Random, Michel , *Rumi, la connaissance et le secret*, París: Dervy, 1996.
Sait Halman-Metin And, Talat , *Mevlana Celaleddin Rumi and The Whirling Dervishes*, Estambul: Dost Publication, 1983.
Schimmel, Annemarie , *A Study of the Works of Jalaloddin Rumi*, Nueva York: SUNY, 1993. - *L'incendie de l'âme. L'aventure spirituelle de Rûmî*, París: Albin Michel, 1998.
Vitray-Miyarovitch, Eva de, *Mystique et poésie en Islam. Djalâl-ud-Dîn Rûmî et l'Ordre des Derviches tourneurs*, París: Desclée de Brouwer, 1972.

CAPÍTULO 6. RAÍCES DEL BAILE FLAMENCO. ORIENTE Y OCCIDENTE. JOSÉ LUIS NAVARRO. UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

Álvarez Caballero, Ángel. *El baile flamenco*. Madrid: Alianza, 1998.
Blas Vega, J. y M. Ríos Ruiz. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Cinterco.1988.
Martínez de la Peña, *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid: Aguilar,1967.
Navarro García, José Luis, *Cantes y bailes de Granada*. Málaga: Arguval, 1963.
— *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*. Sevilla: Portada Editorial, 1999

— *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Sevilla, Portada Editorial, 2002.

— *El ballet flamenco*, Sevilla, Portada Editorial, 2003.

Navarro García, J. L. y M. Roperó Núñez (Dirs.), *Historia del flamenco*, 5 tomos, Sevilla, Tartessos, 1996.

Ríos Ruiz, Manuel, *El gran libro del flamenco*, Madrid, Calambur, 2002.

CAPÍTULO 7. EL ROMANTICISMO EN LA DANZA. CONCEPCIÓN DIOSDADO. UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

Andresco, Víctor *Historia del ballet ruso*, Editorial Alhambra, Madrid, 1954.

Bustamante, Mayda y Pino Pichs, Pompeyo *Giselle: paradigma de la concepción de Alicia Alonso sobre los ballets románticos*, Ediciones Gran Teatro de la Habana, Cuba, 1986.

Colomé, Delfín *El indiscreto encanto de la Danza*, Turner, Madrid, 1989.

Dallal, Alberto *Fémmina danza*, México Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de investigaciones Estéticas. 1985

Gómez, Rosalía (Edición a cargo de) *Caprichos: la danza a través de un prisma*, Sevilla: Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. 1998, Colección: Cuadernos Escénicos, n.º 6.

Gasch, Sebastián (director) *Diccionario del ballet y de la danza*, Argos, Barcelona, 1970?.

Haskell, Arnold L. *El maravilloso mundo de la danza*, Aguilar, Madrid, 1972.

Hugo, Víctor *Manifiesto romántico: escritos de batalla*, Península, Barcelona 2002.

Laban, Rudolf *El dominio del movimiento*, Editorial Fundamentos, Madrid 1987.

León, Carlos Augusto *Vivencia de la danza*, Caracas Univ. Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1975.

Lifar, Serge *La danza*, Editorial Labor. S.A., Barcelona, *Novalis Schriften*, editada por Paul Kluckhohn und Richard Samuel, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1965.

Novalis Werke, editada y comentada por Gerhard Schulz, Verlag C.H. Beck, München 1987.

Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Edición de Eustaquio Barjau, Cátedra, Letras Universales, Madrid 1992.

Novalis, *Los discípulos en Sais*, Edición de Félix de Azúa. Hiperión, Barcelona 1976.

- Pasi, Mario (director) *El Ballet. Enciclopedia del Arte Coreográfico*, Aguilar, Madrid 1980
- Reyna, Ferdinando *Historia del ballet*, Ediciones Daimon, Manuel Tamayo. Madrid, Barcelona, México, Buenos Aires, 1965.
- Salazar, Adolfo *La danza y el ballet*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003.
- Valery, Paul *El alma y la danza*, Visor, Madrid 2000.

CAPÍTULO 8. LA DANZA Y LOS LENGUAJES DEL MOVIMIENTO. JACINTO CHOZA. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

- Arsuaga, J.L., y Martínez, I., *La especie elegida. La larga marcha de la evolución humana*, Temas de Hoy, Madrid, 1998,
- Balthasar, Hans Urs von, *Teodramática. 1. Prolegómenos*, Ecuentero, Madrid, 1990,
- Bonilla, Luis, *La danza en el mito y en la historia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1964
- Carretero Munita, Concepción, *Origen, evolución y morfología del baile por sevillanas*, Patronato de la I Bienal de Flamenco Ciudad de Sevilla, Sevilla, 1980.
- Choza, J., *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002,
- *Antropología de la sexualidad*, Rialp, Madrid, 1992.
- *Blade Runner, contingencia de lo humano*, en J. Choza y M^a J. Montes, eds. *La antropología en el cine*,
- d'Ors, Miguel, *Los poemas del toro de Rafael Morales*, Eunsa, Pamplona, 1972.
- Dallal, Alberto *Fémmina-Danza*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985
- Guirand, F., *Mitología General*, Labor, Barcelona, 1960,
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989
- Heidegger, M., *Carta sobre el humanismo*, Alianza, Madrid, 2000
- Lifar, Serge, *La Danza*, Labor, Barcelona, 1973,
- Lozano, Francisco, 'En busca del fuego'. *La emergencia de lo humano*, en J.Choza y M^a J. Montes, *La Antropología en el cine*, vol 1, Laberinto, Madrid, 2001,
- Mauss, Marcel, *Las técnicas del cuerpo*, en *Introducción a la Etnografía*, Istmo, Madrid, 1967.
- Salazar, A., *La danza y el ballet*, FCE, Madrid, 2003

Sollberger, A., *Investigación biológica de los ritmos*, en Gadamer y Vogler, *Nueva Antropología*, vol 1, Omega, Barcelona, 1975,
Valéry, Paul, *El alma y la danza*, Visor, Madrid, 2000,
Vico, GB., *Ciencia Nueva*, Tecnos, Madrid, 1995
Wind, J., Chiarelli, B., Bichakjian, B. y Nocentini, A., *Language Origin: A Multidisciplinary Approach*, secs. V y VIII, NATO series, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1992.

CAPÍTULO 9. LA DANZA Y LA MEMORIA DEL PARAÍSO. HIGINIO MARÍN.
UNIVERSIDAD SAN PABLO CEU, ELCHE

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Gredos, Madrid.
Aristóteles, *Política*, Gredos, Madrid.
Choza, J., *La supresión del pudor y otros ensayos*, Eunsa, Pamplona, 1990
Eliade, M., *Nacimiento y renacimiento*, Kairós, Barcelona, 2001,
Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, (trad. Jem Cabanes), Península, Barcelona, 1994,
Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1995.
Pieper, J., *Una teoría de la fiesta*, Rialp, Madrid, 1974.
Torelló, J.B., *Psicología abierta*, Rialp, Madrid, 1976.

LOS AUTORES

1. José Antonio Antón Pacheco. Profesor de historia de la filosofía antigua y medieval en la Universidad de Sevilla. Ha publicado numerosos trabajos sobre hermenéutica y filosofía comparada. Ha dedicado una atención especial a la figura de Emanuel Swedenborg.

Dirección: San Jacinto 55, 3ª A, 41010 Sevilla. Tel. 954339044. deh@us.es

2. Rosa Rodríguez López. Licenciada en Musicología, Violín y Música de Cámara. Actualmente es profesora de Enseñanza Secundaria en el IES “Beatriz de Suabia” de Sevilla.

3. Pedro Redondo Reyes. Profesor de Enseñanza Secundaria en Granada. Recientemente ha editado y traducido la *Harmónica* del astrónomo griego del s. II Claudio Ptolomeo (Murcia, 2003); además, ha publicado acerca de la teoría musical en la Grecia antigua.

Dirección postal: Moncayo 7 (Barrio Peral). 30300 Cartagena (Murcia). E-mail: Tlf: 615862677 - 968533724

4. Francisco Rodríguez Valls. Doctor en Filosofía. Profesor de Enseñanza Secundaria, profesor Asociado de la Universidad de Sevilla. Ha realizado estudios de filosofía en las Universidades de Sevilla, Oxford, Glasgow, Viena y Munich. Ha publicado cinco libros y alrededor de otros cincuenta trabajos de su especialidad en editoriales españolas y extranjeras. Sus investigaciones se han centrado en los últimos años en diferentes temas de antropología filosófica.

5. Jalil Bárcena. Arabista y musicólogo, intérprete de *ney*-flauta sufi de caña-. Profesor del “Centro de Estudio de las Tradiciones Religiosas” de Barcelona y del Postgrado “*Aprender a vivir, aprender a morir*” de la Universidad de Girona. Consultor del Centro UNESCO de Cataluña en temas de Islam. Miembro del Comité de Expertos del Parlamento Mundial de las Religiones. Director del “Instituto de Estudios Sufíes de Barcelona”, donde enseña el conocimiento del poeta persa Maulaná Rumí. Director del grupo “Ushaq” de música y danza sufíes. Colaborador de diferentes publicaciones especializadas en temas de espiritualidad.

Dirección: Montnegre 8, 1º 2ª, 08029-Barcelona (T. 93 419 96 97)

6. José Luis Navarro. Nace en Cartagena en 1943. Estudia Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid y obtiene el grado de doctor en Filología Inglesa en la Universidad de Granada. Ha sido Catedrático de Instituto de Enseñanza Media y actualmente dirige el Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Sevilla.

Ha organizado y dirigido varios cursos de flamenco y ha dictado numerosas ponencias y conferencias y publicado artículos en revistas especializadas sobre la más variada temática. Pertenece asimismo al consejo de redacción de la revista *Cauce*, al consejo asesor de *Flamenco International Magazine* y al comité científico de *Glosas didácticas*.

Entre sus publicaciones destacan *Aproximación a una Didáctica del Flamenco* (1988. Coautor: Calixto Sánchez), *Los Cantes de las Minas* (1989. Coautor: Akio Iino), *Cantes y Bailes de Granada* (1993), *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco* (1998), *De Telebusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos* (2002) y *El ballet flamenco* (2003). Ha codirigido con Miguel Roperó una *Historia del Flamenco* en 5 volúmenes (1995-96).

Es Miembro de Número de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de la Universidad de Cádiz y del Consejo Asesor de la Ciudad del Flamenco de Jerez de la Frontera. Ha recibido el Premio Demófilo de Investigación (Córdoba, 1989), la Insignia de Oro de la Tertulia Flamenca de Enseñantes ((Sevilla, 1995) y el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología (Jerez, 1999).

Dirección de contacto. Facultad de Ciencias de la Educación Avda Ciudad Jardín 22

41005 Sevilla. Teléfono: 954 556104

7. Concepción Diosdado. Doctora en Filosofía por la Universidad de Sevilla. Premio Extraordinario de Doctorado por su Tesis Doctoral sobre Schelling, que ha sido publicada, Becaria predoctoral en la Ludwig-Maximilians-Universität München (Alemania), Becaria postdoctoral de Investigación del MEC y Becaria de la Universidad de Sevilla (Beca para investigadores doctores). Ha realizado investigaciones y publicado en revistas especializadas nacionales e internacionales sobre el idealismo alemán y el romanticismo, e impartido docencia universitaria en antropología y filosofía de la cultura.

Dirección: Avda de Jerez, Edificio Reina Victoria, Bloque 5, 1º A. 41013SEVILLA Tel. 954236053

8. Jacinto Choza. Catedrático de Antropología filosófica de la Universidad de Sevilla. Fundador y Director desde 1983 de “Thémata Revista de Filosofía”, Sevilla, Fundador y presidente de la Sociedad Hispánica de Antropología filosófica (SHAF) desde 1996 a 2004, fundador y director del Seminario de las Tres Culturas de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla desde 1999.

Dirección: Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla, c./ Camilo José Cela, s/n, 41018 Sevilla, Tel 954 557755

9. Higinio Marín. Universidad San Pablo CEU, Elche.

10. Marta Carrasco. Critica de Danza, ABC de Sevilla. Codirectora de la revista Dansar. Universidad Autónoma de Barcelona. Profesora de Historia de la Danza, Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad de Alcalá de Henares.

Dirección: Tel.: 670 72 81 00

11. María González Vidal. Codirectora del festival: “Mes de Danza. Muestra internacional de danza contemporánea” Directora artística.

Dirección: LA ESPIRAL- Asociación Andaluza de Danza, Pasaje Mallol, 21, 41003 Sevilla, Tel 637 81 82 88

Se acabó de imprimir este libro
el 31 de Octubre de
2 0 0 6

