

Nexos pedagógicos



La lección de danza,
Edgar Degas(1834-1917)

LA DANZA Y LA MÚSICA

FELIPE SEGURA ESCALONA

«**E**l que conoce el poder de la danza, tiene su morada en Dios», canta en un raptó poético, Rumi, el Poeta y derviche persa.

La danza es la madre de las artes. La música y la poesía existen en el tiempo; la pintura y la escultura en el espacio. Pero la danza vive en el tiempo y en el espacio. El creador y lo creado, el artista y su obra, siguen siendo en ella una cosa única e idéntica. Los diseños rítmicos del movimiento, el sentido plástico del espacio, la representación animada de un mundo visto e imaginado, todo ello lo crea el hombre en su cuerpo por medio de la danza; antes de utilizar la sustancia, la piedra y la palabra, para destinarlas a la manifestación de sus experiencias interiores.

Los golpes que marcan el tiempo y la melodía no son los primeros acompañamientos sonoros de la danza. Antes que en la música se establezcan formas conscientes existe la impresión involuntaria que caracteriza un afecto o la imitación de sonidos percibidos. Las danzas animales que sólo tienen el propósito de reproducir de manera vívida el andar y el movimiento característico de un animal, se acompañan casi obligadamente con los sonidos

peculiares de su especie. Todo cazador primitivo está dotado del don de imitar el gruñido, el rugido, el silbido y el ulular de los animales salvajes como así también de sus perros. El hecho que haga aplicación de este recurso no sólo se debe tan sólo a un deseo de representación, sino también al afán de identificarse absolutamente con el animal cuya danza ejecuta. La verdadera danza animal no necesita de otra música.

El marcador de tiempo primitivo es el pie que patea; a veces el codo o la rodilla cumplen esta función. El sonido apagado que produce el pateo se opone luego al más agudo de la palmada sobre alguna parte del cuerpo. Las culturas básicas en su mayoría, permanecen en la etapa del pateo y la palmada. Una segunda etapa intensificará el pateo y la palmada sobre el cuerpo, a veces reemplazan el pateo con golpes de pértigas y muy frecuentemente colocan una base que resuena más en el suelo, a veces se colocan ornamentos sonoros, cascabeles, etcétera, sujetos al cuerpo. El pateo y el matraqueo son más efectivos cuando esos ornamentos se atan a la rodilla, a la pantorrilla o al tobillo.

En un punto muy definido de la evolución se

ponen al servicio de la danza nuevos instrumentos sonoros, los que reflejan claramente la naturaleza dual tanto de las danzas como de las culturas. También ellos producen el sonido regulado pero superior a su función puramente rítmica, es el poder mágico que reside en su forma, en el material de que están contruidos y en el modo con que se les emplea. Como ejemplos: el raspador, la vara de percusión, el tambor hendido y la flauta.

La música instrumental de la danza en su desarrollo no procede de la práctica rítmica de las melodías vocales de danza. Y es muy probable que los primeros cantos que se instrumentaron fueron aquellos cuyas palabras y versos habían sido olvidados. La música instrumental en su sentido integral aparece como acompañamiento de la danza con tanta posterioridad que sorprende.

Los espectáculos que llevó Catalina de Médicis a París se desarrollaron y se constituyeron al comienzo de lo que llamamos *ballet*. Con su sello de *dilletantismo* aristocrático tenía muy pocos bailarines profesionales, sus participantes fueron los miembros de la alta sociedad y el *ballet* se destinó ante todo a la sociedad cortesana. Con Luis XIV no se produce ningún cambio fundamental. Cuando él se retira –y con él, toda la corte–, la danza pasó a manos de profesionales que la desarrollaron, la codificaron y la llevaron a pináculos.

La violenta revolución que se sucita en las artes en el siglo XII forzó al *ballet* a entrar en un nuevo proceso de desarrollo durante el reinado de Luis XIV. El mismo poder que llevó a la ópera del salón de baile



Fanny Elssler

al escenario, la quitó del encierro de las festividades cortesanas, trasladándola al mundo de los teatros públicos, convirtiéndola a los *ballets de cour* y a los *ballets du roi* en espectáculos destinados al público de paga. En 1761 la forma aristocrática del *ballet* ingresó en el programa de la recientemente establecida *Academie Royale de Musique et de Danse*. El alegre pasatiempo de los aficionados se transformó en la obra seria de los profesionales de la danza. Estas mutaciones han de estar siempre en relación directa con el extraordinario aumento de las exigencias artísticas. Tales cambios son a veces la causa y otras el efecto de la mayor calidad artística.

La música, la danza, todas las artes se van desarrollando; la música emprendió su camino sola; la danza la utilizará siempre, se harán coreografías con acompañamiento de percusiones, pero las melodías serán su mejor medio para ilustrar sus historias.

Muchos compositores crearon música especial para los *ballets*, obras en cuatro o cinco actos que duraban más de cuatro horas. Hasta el siglo XIX, con el Romanticismo, comenzaron a hacerse obras con temática diferente a la mitológica. Algunas de esas obras permanecen en el repertorio actual de muchas compañías del mundo: *Giselle*, *La fille mal gardée*, *Grand pas de quatre*, *La sylvie*.

Después comenzaron los *ballet* cortos, de un acto. Los coreógrafos tomaron música no escrita para danza: conciertos, óperas, fragmentos de sinfonías, etcétera. Mijail Kofin utilizó valsos, preludios y mazurcas de Federico Chopin para su obra *Las Sílides*. Silvestre



Maria Taglioni,
La Sífide

Revueltas hizo el fondo musical de la película *La noche de los mayas*, y con el mismo título el Ballet Concierto de México produjo el *ballet* con coreografía de Guillermo Keys Arenas. Nellie Campobello usó la partitura de Carlos Chávez, *Obertura Republicana*, que lleva el mismo título. Gloria Campobello utilizó valeses de compositores mexicanos decimonónicos para su *ballet Alameda 1900*. *Tierra de temporal* de José Pablo Moncayo fue utilizada por Guillermo Arriaga para su *ballet Zapata*.

Carlos Jiménez Mabarab creó varios *ballets*: *Balada de la luna y el venado*, *El pájaro y las doncellas* y *Balada de los quetzales*, con coreografías de Ana Mérida. Miguel Bernal Jiménez hizo *El chueco* para Guillermo Keys Arenas y *Los tres galanes de Juana* para Sergio Franco. Carlos Chávez creó *Los cuatro soles* para José Limón.

Sea cual fuere el carácter de la danza –descarga rítmica de un exceso de energía o acto religioso deliberado–, no necesita espectadores ni mucho menos testigos. No obstante, a pesar de un enlace con el éxtasis y la liturgia, temprano aparece el germen de ese gran proceso de mutación que, partiendo del estado de descarga motriz espontánea del movimiento frenético y del rito ceremonial, transforma a la danza en una obra de arte consciente



COLECCION ENRIQUETA

Tamara
Toumanova
(1919-1997)

de sí misma y destinada a la observación por los demás, vale decir, al espectáculo.

La danza utiliza otras artes para su representación, la pintura para sus decorados y, en algunas ocasiones, los coreógrafos han utilizado la palabra, como en el dramático *ballet Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* de García Lorca, coreografía de Doris Humphrey y bailado por José Limón. La iluminación se ha convertido en un muy eficaz elemento que en algunas ocasiones sustituye a la escenografía. Utiliza toda clase de espacios para sus funciones, igual teatros que plazas, jardines, salones de palacios y construye escenarios sobre el agua –como en Chapultepec para *El lago de los cisnes*–. Pero el elemento más importantes es la música. ♣



EO-HOPPE, COLECCION ROGERRYOURDOGE

Bronislava
Nijinsky,
*El espectro
de la rosa*,
Paris (1888-1950)

FELIPE SEGURA ESCALONA

Bailearín, coreógrafo, director y académico. Su formación profesional se desarrolló en México así como en Nueva York, Los Angeles, París y Londres, con maestros de la talla de Nelsy Dambre, Sergio Unger y Bronislava Nijinsky, entre otros. Investigador del Centro de Investigación, Información y Documentación de la Danza «José Limón» del INBAL. Integrante, primer bailearín, director artístico y general de diversos ballets nacionales y extranjeros, como el Ballet Folklórico de México y la Compañía Nacional de Danza. Ha recibido diversos reconocimientos y una medalla lleva su nombre, Entre sus obras destacan: *Gloria Campobello*, *Primera Bailearina de México*; *La Escuela Nacional de Danza*, *60 Aniversario*; *El Ballet de la Ciudad de México*.