

# TESIS DOCTORAL



**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**  
*Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad*

## **EL PROCESO CREATIVO DE LA DANZA DE MIGUEL ÁNGEL BERNA**

**Doctorando:**

**Marina Lorenzo Ortega**

**Director:**

**D. Agustín Gómez Gómez**

**Málaga 2015**





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Marina Lorenzo Ortega

 <http://orcid.org/0000-0002-2482-2135>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)



## ÍNDICE

Agradecimientos	
1. Introducción.....	1
1.1. Notas preliminares y justificación.....	2
1.2. Fuentes y estado de la cuestión.....	6
1.3. Hipótesis y objetivos.....	8
2. Metodología.....	9
3. Fundamentación teórica.....	11
3.1. La creatividad.....	11
3.1.1. El concepto de creatividad a lo largo de la historia.....	12
3.1.2.- Controversias teóricas.....	17
3.1.3. Polisemia conceptual.....	23
3.1.3.1. Personalidad creativa.....	24
3.1.3.2. Producto creativo.....	26
3.1.3.3. Ambiente creativo.....	28
3.1.4. Definiciones de creatividad.....	30
3.2. Proceso creativo.....	32
3.2.1.- Fases del proceso creativo según diferentes autores.....	35
3.2.1.1. Helmholtz (1896).....	35
3.2.1.2. Dewey (1910).....	36
3.2.1.3. Poincaré (1913).....	37
3.2.1.4. Wallas (1926).....	38
3.2.1.5. Rossman (1931).....	39
3.2.1.6. Hadamard (1945).....	40
3.2.1.7. Rodríguez Estrada (1991).....	41
3.2.1.8. Amabile (1983/1996).....	42
3.2.1.9. Csikszentmihalyi (1997).....	43
3.2.2.- Fases del proceso creativo: conclusiones.....	44
3.3. Danza Española.....	46
3.3.1. Danza Folklórica.....	47
3.3.2. Escuela Bolera.....	48
3.3.3. Baile Flamenco.....	48
3.3.4. Danza Estilizada.....	49
3.4. Folklore.....	50
3.4.1. Danza Tradicional o Folclórica.....	51
3.4.2. Ritmos fundamentales de toda la Danza Folclórica española.....	53
3.5. La Jota Aragonesa.....	53

3.5.1. Estructura y análisis.....	55
3.5.2. El acompañamiento instrumental.....	57
4. Miguel Ángel Berna.....	58
5. El proceso creativo de M. A. Berna.....	62
5.1. Análisis coreográfico.....	62
5.1.1. Introducción.....	62
5.1.2. Elementos de una coreografía.....	65
5.1.3. Análisis de las piezas.....	71
5.1.3.1. <i>Mudéjar</i> (2003).....	74
5.1.3.2. <i>Goya: el sueño de la razón produce monstruos</i> (2008).....	113
5.1.3.3. <i>Mediterráneo</i> (2013).....	151
5.2. Fases del proceso creativo en la danza de Miguel Ángel Berna.....	184
5.2.1. Fase de Preparación.....	186
5.2.2. Fase de Incubación.....	192
5.2.3. Fase de Iluminación.....	194
5.2.4. Fase de Verificación.....	195
5.2.5. Fase de Comunicación.....	200
5.2.6. Cuestiones generales relacionadas con el proceso creativo.....	210
6. Conclusiones.....	211
7. Futuras líneas de investigación.....	222
8. Fuentes bibliográficas.....	224
9. Anexos.....	232
I. Entrevista personal a Miguel Ángel Berna.....	233
II. Dossier <i>Mudéjar</i> .....	283
III. Textos <i>Mudéjar</i> .....	295
IV. Dossier <i>Goya: el sueño de la razón produce monstruos</i> .....	299
V. Dossier <i>Mediterráneo</i> .....	314
VI. Glosario de términos.....	326
VII. DVD obras analizadas.....	333



A mi padre, que siempre estuvo orgulloso de mí.

## AGRADECIMIENTOS

La gratitud es un sentimiento que nos obliga a estimar el beneficio o favor que se nos ha hecho y a corresponder a él de alguna manera. Yo no se si podré corresponder algún día a las siguientes personas sin las que hubiera sido imposible culminar esta Tesis Doctoral.

Al primero al que estoy agradecida es a mi director Dr. Agustín Gómez Gómez. Quién me iba a decir allá por 2008 cuando lo elegí, casi de manera fortuita, para que me dirigiera la suficiencia investigadora, que iba a ser una de las personas de las que más aprendería a todos los niveles. En el campo de la investigación me ha sabido guiar sin imponer; en lo personal me ha enseñado que es muy importante ponerse en el lugar de los demás y no juzgarlos; y en lo profesional es un ejemplo a seguir ya que transmite pasión por su trabajo, constancia y un enorme respeto al alumno.

La generosidad con la que Miguel Ángel Berna se implicó en este proyecto es algo encomiable. Con él he aprendido que los grandes genios que son accesibles al común de los mortales son más geniales si cabe. Gracias por prestarte a todo, por entregarme tu alma de artista, por ofrecerme parte tu vida, que es la Danza, y compartir conmigo toda tu sabiduría. Nunca sabré como pagártelo.

Gracias a mis compañeros de batalla en este mundo de la Danza. A aquellos que me han mostrado cual es el camino correcto a seguir y lo han andado conmigo. Gracias a vosotros continúo dedicándome a esto.

A mis alumnos y alumnas, de los que he aprendido mucho también. Con vosotros he ido descubriendo que no me equivocaba al elegir mi profesión, pero que sin vocación no hay nada que hacer en este mundo. Las cosas saldrán mejor o peor, pero mientras estés dispuesto a cambiarlas vas por el buen camino.

A Juan García Escudero, por ofrecerte sin pensarlo para todo lo que necesitara.

A mi familia, sobretodo a mi madre y hermanas. La primera fue la que me metió en este mundo de la Danza y a la que le debo todo lo que soy. Y las segundas siempre han estado ahí cuando las he necesitado y en este periodo de investigación aún más. Gracias por darme la tranquilidad de que siempre puedo contar con vosotras.

A mis “niñas”, Ana y Paola, por las que sigo luchando cada día intentando dejarles un mundo mejor.

Y, por supuesto, a Jorge, el mejor compañero que se puede tener. El que más directamente ha sufrido todo este proceso. Gracias por anteponer mis necesidades a las tuyas, por llevar el peso de la carga familiar en situaciones duras para ti y entender de una manera muy generosa que en ese momento era lo que había que hacer. Sabes que, como mínimo, la mitad de esta Tesis es mérito tuyo.

## 1. Introducción

La capacidad de analizar el proceso creativo de un artista/coreógrafo es algo relativamente novedoso. La creatividad, así como los procesos creativos del ser humano son aspectos sobre los que se ha escrito mucho. Pero, ¿qué ocurre cuando lo centramos en el campo de una disciplina en concreto como puede ser la Danza? Si bien es cierto que el ámbito de la investigación dentro de la Danza lleva muy poco camino recorrido, éste es aun más corto si hablamos de los procesos creativos.

Crear coreografías es algo que los profesionales de la Danza, sobretodo los coreógrafos, llevan haciendo bastante tiempo pero nunca o, mejor dicho para no ser tan categóricos, generalmente no se paran a analizar su proceso de creación, o al menos no dejan constancia “escrita” de ello.

El proceso creativo de un coreógrafo es algo muy personal e íntimo que cada cual lo desarrolla de una manera diferente. Son creadores, con unas grandes dotes técnicas y artísticas y un bagaje cultural y dancístico muy importante a sus espaldas. Esto nadie lo niega; pero creemos que es también importante analizar dicho proceso, sobretodo de cara a futuros coreógrafos, estudiantes de coreografía, profesores y maestros de Danza..., que puedan contar con una buena herramienta para su futuro profesional y así se puedan subsanar posibles fallos que no se advierten cuando se está sumergido en el proceso de creación, para que dicho proceso sea más productivo o provechoso, o simplemente para acallar esas voces que gritan, no siempre sin razón, que en el mundo de la Danza no cabe la investigación... Son numerosos factores a analizar para entender un poco mejor a estos “genios” de la Danza.

Hubo un tiempo en el que se pensaba que el proceso creativo de un coreógrafo era fruto de la intervención divina, algo inconsciente e innato al ser humano digno de unos pocos elegidos. Se pensaba que la inspiración llegaba del cielo y que en ese momento la creación coreográfica aparecía como por arte de magia. Era un don que muy pocos poseían. Ahora ahondaremos en el tema.

Acerca de esto ha habido, dentro del mundo de la Danza, mucha controversia: partidarios de que el coreógrafo nace y no hay ningún factor externo que pueda influir en esto frente a prosélitos que piensan que cualquier persona dedicada a la Danza, con las herramientas adecuadas, puede convertirse en un gran coreógrafo.

Nosotros no somos tan extremistas, pensamos que hay un poco de las dos cosas. El coreógrafo tiene que tener ese don ya desde su nacimiento, pero con las herramientas necesarias se puede desarrollar de una manera mucho más significativa. Pensamos que el talento y el adiestramiento no son excluyentes sino todo lo contrario, se complementan en gran medida.

Por esto creemos que es importante la capacidad de análisis de la que hablábamos al principio, para poder observar dónde está el error, ver como se puede subsanar o mejorar o, simplemente, para ver qué ha ocurrido, cómo se ha desarrollado el proceso y así conocerse más como creador.

### **1.1. Notas preliminares y justificación**

Como profesora de Danza Española desde hace casi quince años he asistido a la degeneración de esta disciplina con enorme tristeza, pero a la vez con gran optimismo. Ya desde los inicios de mi carrera docente llevo notando un disminución importante del interés por mantener vivo un arte único en España y de un valor incalculable.

La sociedad evoluciona a pasos agigantados y para seguir su ritmo hay que subirse al tren del progreso, por mucho que le cueste aceptarlo a algunos.

Pero el hecho de caminar en paralelo con el desarrollo de la sociedad no implica que nos olvidemos de donde venimos; es más, es algo que hay que tener muy presente porque es lo que nos hace tener los pies en la tierra y saber quienes somos.

Algo parecido pasa con la Danza Española. Estamos en una etapa en la que la fusión, la evolución y las nuevas modalidades, están pisando fuerte en el panorama nacional y la Danza Española no se debe quedar atrás. Pero la hoja de

ruta tiene que estar muy bien definida para no desvirtuar un arte único en el país, que nos da identidad y nos promociona por todo el mundo.

En los últimos años, en todos los congresos de Danza a los que he asistido, que no han sido pocos, se ha planteado esta problemática. Se le ha echado la culpa a la administración, por no apoyar la Danza Española; a los artistas, por no hacer que llegue al público; o a los programadores, por no apostar por compañías de este estilo. Pero el caso es que no se llega nunca a buen puerto y las soluciones brillan por su ausencia en este tipo de foros.

A partir de estas reflexiones, al realizar los estudios de tercer ciclo en el programa de Doctorado *Análisis de los espectáculos: puesta en escena, códigos audiovisuales y cambio digital 2006/08*, surgió la idea de investigar acerca de este fenómeno.

La peor parte de esta postergación, a mi entender, se la llevaba una de las modalidades que conforman la Danza Española, la más antigua, y de la que surgen todas las demás, la Danza Folclórica.

La Danza Tradicional es la madre de la Danza Española y hoy en día a la mayoría de los que se dedican al mundo de la Danza parece que se les ha olvidado.

Si aunamos en un mismo binomio evolución y Danza Folklórica, no son muchos los artistas que podrían definirse con estos términos. Uno de los que sí lo haría sería Miguel Ángel Berna. Carlos Saura, cierra así el libro dedicado a este bailarín y coreógrafo:

“En el Arte en general y en la Música y en la Danza en particular, hay múltiples ejemplos de quienes saltaron las normas para ir un poco más allá, quienes se arriesgaron en una aventura de final incierto pero que era necesario recorrer, una aventura que solo tiene posibilidades de éxito para aquellos que están capacitados para llevarla a buen fin: con conocimiento del tema, talento, tesón, exigencia, y trabajo bien hecho.

Como aragonés he escuchado la Jota toda mi vida en casa y en diversas manifestaciones, incluso la he utilizado en alguna ocasión, como en mi película *Goya en Burdeos* en donde el «jotero» Azorín cantaba y bailaba una maravillosa jota. El hecho de no ser un experto me permite adentrarme en un tema delicado y considerar que si está bien respetar la

tradición, también lo es estar atento a las nuevas posibilidades que se ofrecen, a veces transgresoras, para poder avanzar en la revitalización de la Jota Aragonesa.

Si hay en este país una persona capaz de dar los pasos necesarios para llevar la Jota Aragonesa más allá, esa persona es sin duda Miguel Ángel Berna. Lo ha demostrado ya en innumerables ocasiones y creo un deber y una obligación afirmar que merece toda nuestra atención la evolución creadora de este aragonés, que se ha propuesto renovar nuestra Jota con su sabiduría y profundo conocimiento del tema.” (Rioja: 2010, pág. 117).

Las palabras de Saura son muy acertadas; si queremos investigar en el ámbito de la evolución de la Danza Folclórica, sin duda Berna ha de ser uno de nuestros objetos de estudio.

Durante la suficiencia investigadora realicé un trabajo en el que se justificaba que la Danza Folclórica, en concreto la Jota Aragonesa a través de Berna, podía evolucionar sin perder su esencia. Al realizar dicho estudio, quedé fascinada por este artista y quise seguir ahondando en su trayectoria siguiendo unas técnicas de investigación especializadas en el campo del análisis artístico.

Otro de los motivos que ha impulsado esta investigación ha sido el hecho de la falta de trabajos de este tipo existente en el mundo de la Danza.

La Danza es una disciplina de carácter práctico fundamentalmente y su incursión en el campo de la investigación es muy reciente. La mayoría de los que nos dedicamos a ella sentimos la necesidad de que esto cambie. Pero para ello nos queda un largo, aunque reconfortante, camino por recorrer.

En el ámbito de la docencia, la Psicología es una materia imprescindible. Dentro de esta, la creatividad ha sido uno de los aspectos del ser humano que más tratamiento ha tenido. Los procesos que se dan en la mente del individuo en relación a la creatividad son muy interesante de tratar en el ámbito educativo. Al unir este al artístico, las posibilidades de estudio se multiplican.

Este trabajo responde a esos intereses. Las fases del proceso creativo estudiadas en primera persona tomando como referencia un coreógrafo que ha

trabajado por dar a la Jota Aragonesa un aire actual y no dejar que se pierda en el olvido, es el objetivo fundamental que nos planteamos.

Elegimos a Miguel Ángel Berna porque creíamos que lo que hacía era digno de estudio, pero al conocer su trayectoria desde dentro nos convencimos de que era el artista idóneo para este trabajo.

Su libro de referencia es Juan Salvador Gaviota, en el que encontramos algunas de estas frases:

“Pero yo no tengo ningún deseo de ser líder. Sólo quiero compartir lo que he encontrado”

“Había llegado a creer que el vuelo de las ideas podía ser tan real como el vuelo del viento y las plumas”

“Tenemos que rechazar todo lo que nos limite”

“El secreto es dejar de verse a sí mismo como prisionero de un cuerpo limitado, rompe las cadenas de tu pensamiento y romperás también las de tu cuerpo”.

Estas son sólo algunas de las frases extraídas de este libro que, según el propio Berna, es un texto que le ha influido mucho.

A través de esta pequeña muestra podemos hacernos una idea de la naturaleza de este artista, para el que lo importante de la creación coreográfica es el respeto por lo que se hace y el afán por que no se pierdan las raíces de nuestra Danza.

A este respecto, nada mejor que sus palabras para conocer la manera de pensar de este coreógrafo:

“A los ocho años el folclore tocó en mi puerta, y digo tocó porque me llamó Él en forma de Jota e interiormente tuve la intuición de que la ansiada libertad que todos anhelamos, desplegó sus alas, para dejar paso a un sinfín de reglas e imposiciones absurdas que convenían a unos pocos y perjudicaban a la gran masa ignorante de la cual era partícipe.” (Berna: 2001).

## 1.2. Fuentes y estado de la cuestión

A día de hoy, a pesar del reconocimiento nacional e internacional de sus espectáculos, no existe ningún texto científico ni sobre Berna ni sobre su obra. Únicamente en 2010, con motivo del estreno de su espectáculo *Berna se escribe con Jota*, Ana Rioja entrevistó a este artista y publicó un libro a raíz de dicha entrevista. Todo lo que podemos citar se refiere a las críticas publicadas a partir de los estrenos de sus obras.

Para la realización de este trabajo se ha contado con diversas fuentes visuales y escritas ubicadas en diferentes hemerotecas y bibliotecas, así como material cedido por Miguel Ángel Berna y entrevistas realizadas a este para estudiar el tema de la investigación.

Todas las consultas han sido de gran utilidad por los datos que nos han aportado y por el cruce de información que hemos podido establecer entre las fuentes bibliográficas y las archivísticas, sobre todo en lo referente a la fundamentación teórica y al análisis coreográfico.

Las fuentes visuales han sido esenciales en este trabajo, dadas las características del mismo y por el estudio analítico que hemos realizado. No obstante, conviene señalar que de no ser por la generosidad del artista sobre el que versa esta investigación, que nos ha facilitado todo el material audiovisual necesario, hubiera sido imposible llevar a cabo este estudio.

Al abordar el trabajo teórico comprobamos la enorme cantidad de textos, artículos, teorías y trabajos de investigación que existen en torno a la creatividad. A nosotros nos interesaba acercarnos al significado del término, establecer qué aspectos abarcaba y, dentro de estos, centrarnos en el proceso creativo. En estas fuentes hemos podido observar la diversidad de opiniones acerca de la creatividad, de sus aspectos fundamentales, de las condiciones para que esta se dé en el individuo. La finalidad de esta revisión era establecer una base sobre la que sustentar el primer objetivo de nuestro estudio, recopilar las distintas propuestas de las fases del proceso creativo. Hemos considerado las aportaciones de los autores que han tratado el proceso de creación de manera general, como Gisella

Ulmann, y autores que han establecido dichas fases, como Wallas, Dewey, Csíkszentmihályi, Hadamard o Mauro Rodríguez Estrada.

El apartado dedicado a la Danza está pensado para ubicar a este artista dentro de un estilo. Berna ha sido jotero desde los ocho años y la Jota Aragonesa, como Danza Folclórica de España, posee una abundante bibliografía. Nosotros hemos hecho una recapitulación de los textos de referencia, como son los de Vicente Marrero, José Blas Vega o Crivillé y Bargalló entre otros.

Para elaborar el análisis de las piezas se han examinado una serie de textos publicados en torno a la creación coreográfica, al estudio del movimiento y al análisis de los espectáculos.

En estos trabajos hemos podido observar que los métodos para el análisis coreográfico son demasiado generalistas y habría que delimitarlos teniendo en cuenta cada estilo de Danza. Nuestro objeto de estudio no era el análisis de las piezas de Miguel Ángel Berna, pero éste era necesario para entender su proceso creativo. Por ello realizamos el análisis tomando como referencia el método propuesto por Janet Adshead, Valerie A. Briginshaw, Pauline Hodgens y Michael Huxley en *Teoría y práctica del Análisis coreográfico*, pero teniendo en cuenta otras cuestiones planteadas por Patrice Pavis o por Sandra Cerny. Sobre este análisis también se ha contado con la aportación del propio creador de las obras, con el que hemos estado en permanente contacto para aclarar dudas.

El trabajo más complicado ha sido el realizado para el desarrollo del segundo y tercer objetivo, extrapolar los mecanismos que se suceden en cada una de estas fases al mundo de la creación coreográfica y analizar el proceso creativo del coreógrafo Miguel Ángel Berna.

Así como para el desarrollo de la fundamentación teórica y el análisis de las piezas contábamos con un material extenso en el que basarnos, para el desarrollo de estos dos objetivos ha sido difícil encontrarlo. Trabajos acerca del estudio del proceso creativo de un coreógrafo son prácticamente inexistentes.

Octavio Aguilera, en su libro *El proceso creativo*, analiza los procesos creativos, pero sin centrarse ni en un coreógrafo, ni en las fases por las que este pasa para crear su obra.

Centrados ya en la Danza, Doris Humphrey en *El arte de crear danzas* habla del oficio de componer, acerca de la coreografía entendida como un procedimiento de construcción. Este texto es un trabajo en el que se aborda el tema de la composición coreográfica más que el del proceso creativo del artista. Algo parecido ocurre con el texto de Oscar Araiz, Gerardo Litvak, Gabriela Prado, Susana Tambutti y Patricia Dorin, *Creación coreográfica*, en el que se analiza la creación coreográfica de diferentes coreógrafos, pero no desde el punto de vista de las fases del proceso creativo.

En este trabajo se realiza el análisis del proceso creativo desde el planteamiento de la psicología al establecer fases diferenciadas en el desarrollo de la creación. Esa dualidad danza-psicología en el terreno de la creación coreográfica es lo que hace interesante este trabajo y lo convierte en un campo por explorar.

### **1.3. Hipótesis y objetivos**

La hipótesis de la que partimos es que siendo Miguel Ángel Berna un artista que realiza una danza que parte de la Jota, pero que la transforma manteniendo su esencia, su proceso creativo es similar al que desarrollan la mayoría de los artistas, independientemente de la naturaleza del producto final. El proceso creativo que sigue, aunque parte de una intuición o talento producto de su personalidad y formación, está vinculado a lo que la psicología ha llamado indicadores de la creatividad.

Objetivos:

- Recopilar las distintas propuestas de fases del proceso creativo de diferentes autores desde los comienzos de las investigaciones en este aspecto hasta nuestros días.
- Extrapolar los mecanismos que se suceden en cada una de estas fases al mundo de la creación coreográfica.
- Analizar el proceso creativo del coreógrafo Miguel Ángel Berna.

.- Establecer cuál ha sido el proceso creativo que ha seguido en tres de sus obras – *Mudéjar* (2003), *Goya, el sueño de la razón produce monstruos* (2008) y *Mediterráneo* (2013)– que son representativas de toda su producción al haberlas creado al principio, en mitad de su carrera y la última obra estrenada.

## 2. Metodología

Nuestro estudio parte del análisis de la obra de Miguel Ángel Berna. No nos interesa ni su biografía, ni realizar un catalogo de sus obras, sino un análisis de su proceso creativo. Para este cometido hemos planteado una doble vía metodológica, por un lado un análisis de contenido y por otro un estudio de caso, todo ello a partir de técnicas cualitativas que son “aquellas que, teniendo su base en la metodología interpretativa, pretenden recoger el significado de la acción de los sujetos (...) captar los motivos, los significados, las emociones y otros aspectos subjetivos” (Berganza y Ruiz: 2010, pág. 32).

Hemos de añadir que al aplicar las fases de la psicología de la creatividad, la técnica cualitativa es especialmente idónea porque se asocia a procesos en lugar de productos, lo que nos sugiere que siendo la disciplina que vamos a investigar un “proceso de organización” (Mahon: 2010, pág. 10) la idoneidad de la técnica se ajusta adecuadamente. Nos hemos servido fundamentalmente de Alonso Monreal, Manuela Romo, Carlos Ruiz Rodríguez o Corbalán Berná entre otros para establecer un marco teórico acerca de la creatividad y de Graham Wallas, Gisela Ulmann, Mihály Csíkszentmihályi o Rodríguez Estrada entre otros, para establecer las fases del proceso creativo.

La técnica que hemos empleado para esta investigación es el estudio de caso, que según Berganza y Ruiz (2010) “sirve para investigar un fenómeno en su contexto cuando las fronteras entre el fenómeno y el contexto no son perceptibles y en la que se emplean múltiples fuentes experimentales de evidencia” (pág. 288). Como venimos diciendo, uno de los objetivos principales de la investigación es el

proceso creativo que sigue Miguel Ángel Berna en sus espectáculos, lo que por otro lado creemos que es extrapolable a nuevos contextos.

Nuestro estudio de caso está compuesto del análisis de tres obras realizadas en tres periodos (primera, intermedia y última obra). El estudio de caso abarca diferentes especificidades, ya que nos sirve para contrastar la teoría según el objetivo de la investigación; de forma intrínseca para comprender mejor el caso o el estudio de la obra desde dentro y, por tanto, a partir de la descripción y del análisis de sus cualidades inherentes, según acertada definición de W.E. Kleinbauer (1971, pág. 37); e instrumental para profundizar en el tema del proceso creativo (Stake: 2007, pág. 63).

Para completar la metodología citada realizamos una entrevista abierta con Berna, en la que construimos las preguntas que fueron necesarias para explorar el tema de la investigación. La entrevista tuvo partes muy diferenciadas y dirigidas a un mejor conocimiento del contexto cultural de Berna, especialmente en lo relativo a la Jota Aragonesa; su trayectoria profesional, tanto la de formación, la relación con sus maestros y la acogida de sus espectáculos tanto de público como de crítica nacional e internacional; y, por último, lo relacionado con el proceso creativo y la manera en la que construye sus espectáculos. La entrevista fue de contenido flexible, lo que permitió algunos datos no previstos, pero, como señala Soler, a partir de unas instrucciones generales sobre el tipo de información que requeríamos (Soler: 1997, pág. 164).

La metodología empleada en este estudio es el análisis de contenido. Se ha considerado la semiotización de la gestualidad sobre la que Julia Kristeva señalaba que el lenguaje gestual traduce las modalidades del discurso y se estructura en morfemas gestuales, que son unidades mínimas portadoras de sentido (Kristeva: 1981, págs. 136-139; Castiñeiras: 1998, pág. 24). Los espectáculos de danza de Berna son el conjunto de esas unidades que son construidas a partir de un proceso concreto y definido. Por tanto nuestra metodología debe ir enfocada a la consecución de entender cada unidad como sus resultados. En algunos casos, especialmente en la pieza *Goya: El sueño de la razón produce monstruos*, al tratarse de un análisis que relaciona las obras de dos creadores –Goya-Berna–, en la que el

contemporáneo toma como punto de partida la obra del pintor del XVIII-XIX, consideramos como punto de referencia el concepto de transtextualidad de Gérard Genette, que desde la semiótica da cuerpo a las teorías de la intertextualidad de Julia Kristeva (Genette: 1989). Al mismo tiempo, y considerando que el punto de partida es una obra pictórica y gráfica, valoramos el método iconográfico de Erwin Panofsky, en el que la identificación de imágenes e historias que presentan las obras a partir, en primer lugar, de un método descriptivo y no interpretativo, da paso a un análisis iconológico en el que se dilucida la significación intrínseca o de contenido (Panofsky: 1979).

### **3. Fundamentación teórica**

#### **3.1. La creatividad**

“Lo propio del artista es crear; donde no hay creación no existe arte. Pero nos equivocáramos si atribuyéramos este poder creador a un don innato. En materia de arte, el auténtico creador no es únicamente un ser dotado sino un hombre que ha sabido ordenar todo un conjunto de actividades cuyo resultado es la obra de arte (...). Nada resulta tan difícil a un verdadero pintor como pintar una rosa, ya que para hacerlo debe olvidar primero todas las rosas pintadas” (Henry Matisse: 1974).

Esta frase de Matisse, cogida prestada de un libro de Carlos Alonso Monreal (2000, pág. 14), nos sirve de preámbulo para mostrar hacia donde va dirigido nuestro discurso. En este capítulo vamos a hablar de la creatividad, pero no solo desde el punto de vista de la Psicología, sino desde el de la persona que crea. No por ello vamos a dejar de intentar precisar qué se entiende por creatividad incluyendo, grosso modo, las teorías psicológicas que han estudiado esta característica del ser humano.

En un afán de conservar “lo nuestro”, lo tradicional, la cultura, lo que nos identifica, nuestra idiosincrasia..., el creador ha sido o es considerado por muchos peligroso. Peligroso debido a que por el hecho de crear algo distinto a lo ya establecido hay quienes piensan que conlleva que lo anterior se pierda o desaparezca. Esto es un gran problema, hacer entender a los de esta opinión que

tanto lo “castizo” como lo novedoso pueden convivir en perfecta armonía. De hecho, esto último no surgiría de no existir lo primero: la conservación no está reñida con el descubrimiento.

Partiendo de esto, vamos a intentar definir qué es la creatividad o, al menos, tratar de acercarnos a una definición ya que el término es tan amplio y ambiguo que resulta muy dificultoso exponer con claridad y exactitud los caracteres genéricos y diferenciales que lo caracterizan.

La creatividad es un término amplio, abierto y sujeto a una disparidad de teorías, no exento de más de una controversia sobre su propia definición, y que abarca tal amplitud de aspectos, que hace difícil poder delimitarlo conceptualmente. Sin eludir esta problemática, a nosotros, más que el término creatividad nos interesa en sí el proceso creativo, pero no podemos hablar del segundo sin determinar algunos aspectos del primero.

### **3.1.1. El concepto de creatividad a lo largo de la historia**

Se habla de creatividad desde tiempos inmemoriales, desde que el hombre es hombre y muy anteriormente a que la psicología, como ciencia, se dedicara a investigar los busilis de este término tan complicado de definir y encasillar.

Si tomamos como referente la psicología implícita, ya desde Grecia se pensaba que la persona creativa era así gracias a la intervención divina. Además solo eran valorados como tales los poetas; el arquitecto, pintor o escultor era considerado como esclavo (Alonso Monreal: 2000, pág. 34).

Ya en Roma aparece la palabra “genio” y va desligándose poco a poco de lo divino. Se valoran como genios tanto a poetas como al resto de artesanos/artistas, aunque siempre al poeta por encima de los demás.

Con la llegada del cristianismo, lo divino se mezcla con lo religioso hasta tal punto de considerar al arte un mensaje exclusivamente religioso. Esto supuso que los artistas pasasen a un segundo plano, consecuencia de que conozcamos muy pocos nombres de artistas hasta finales del siglo XII, momento que va a suponer un

cambio que irá evolucionando durante todo el periodo Gótico y que eclosionará en el Renacimiento.

En el Renacimiento coexisten dos visiones: por un lado la que le da al artista o creador el estatus de Dios (esto es debido a la influencia de la Iglesia en todos los ámbitos); y por otro, la visión que marcará el camino de la concepción actual del artista, la idea de la creatividad no como una característica heredada, si no como fruto del entrenamiento de una serie de habilidades y del uso del ingenio para sacarle el máximo partido a estas habilidades. En esta época también surge un matiz hasta entonces impensable: la irracionalidad del ser creador. Este es un aspecto al que hicieron alusión artistas de la talla de Giovanni Boccaccio (1313-1375) o Giorgio Vasari (1511-1574) realizando propuestas en las que se recalcaba la existencia de momentos ajenos a la razón de los artistas. No en vano, el propio Vasari realizó la primera biografía de los artistas más importantes hasta el momento en su célebre *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos de Cimabue a nuestros días*) de 1550 en su primera edición que amplió en una segunda en 1568.

En esta época, el filósofo italiano Giordano Bruno planteó una visión basada en tres aspectos fundamentales intrínsecos al creador: locura (vista como entusiasmo), originalidad (novedad) e individualismo del creador frente a las reglas (las reglas surgen de lo creado y no viceversa). Esta visión de Giordano Bruno es una aproximación hacia el concepto kantiano del genio (Alonso Monreal: 2000, pág. 26).

En contraposición a esta teoría nos encontramos con René Descartes (1596-1650), gran defensor de la razón, para el cual el entendimiento era la fuente de toda actividad creativa. El francés, dentro de la actividad creativa, no deja lugar a la imaginación y no concibe como humano nada en lo que la inteligencia no haya tomado partido.

En el siglo XVIII las teorías acerca de la creatividad se ramifican. En Francia surgen, por un lado, el *sensualismo*, con Claude Adrien Helvetius (1715-1771) a la

cabeza, que defendía que el genio estaba condicionado por las circunstancias externas del individuo (educación, casualidad, entorno...) y el *positivismo*, cuyo representante, Denis Diderot (1713-1784), afirmaba que el genio era un ser especial que estaba por encima de los individuos de a pie. En Inglaterra, Alexander Gerard (1728-1795) opinaba que

“el genio surge determinado por su capacidad natural de invención, y se desarrolla apoyándose en un proceso primario (imaginación), y en unos procesos secundarios (el intelecto, la memoria, el juicio y el gusto estético) que a su vez influyen sobre la imaginación” (Alonso Monreal: 2000, pág. 28).

En Alemania la teoría más representativa fue la de Immanuel Kant (1724-1804), para el que entre las características que ha de tener el genio estaban la originalidad, la perfección y la inconsciencia de su actuación, aunque no su arbitrariedad.

Después de todas estas teorías podemos llegar a la conclusión de que lo más importante relativo al concepto de creatividad en este siglo es que se consigue aceptar que el genio no tenía nada que ver con lo sobrenatural, sino que era una posibilidad de todos los individuos.

El siglo XIX va a suponer un nuevo cambio que deriva en la creencia de que la creatividad es algo irracional que escapa al intelecto. Otro aspecto importante a destacar en este siglo es que se le otorgan una serie de características al creador como aspectos favorecedores de la creatividad: salvajismo (por su estrecho vínculo con la naturaleza como base de la convivencia humana), sufrimiento (se estaba convencido de que el ser atormentado tenía más posibilidades de llegar a crear que aquel que no lo estaba), teoría muy defendida posteriormente, y locura (ese punto de locura era algo que identificaba al creador, sin ese punto, era imposible crear, muy en la línea del psicoanálisis freudiano).

Como podemos observar, a lo largo de diecinueve siglos el ser humano no ha sido capaz de llegar a un consenso acerca de qué es la creatividad o qué

características la determinan y favorecen. Aunque algo sí se ha logrado, todos los que se han dedicado al estudio de ésta coinciden en que es uno de los fenómenos humanos más complejos que existen.

Después de este brevísimo repaso de la concepción de la creatividad hasta el siglo XIX, es interesante analizar cómo a lo largo de la historia se han ido consolidando ciertas creencias que sin estar comprobadas empíricamente son tan universales que pocos se atreven a contradecir.

En este sentido, Manuela Romo Sánchez, experta en Psicología de la creatividad, realiza un estudio acerca de lo que la gente piensa sobre esta capacidad del ser humano, y que ella misma contrastó de forma empírica posteriormente. Ésta nos viene a decir que hay cinco ideas fundamentales en torno al ser creador:

- 1.- la teoría del trastorno psicológico, que tiene mucho que ver con lo que antes hemos expuesto acerca de la locura. Son muchos los que defienden que todos los grandes genios han tenido un punto de locura importante.
- 2.- la teoría del búsqueda de sí mismos, que tiene mucho que ver con la idea de que toda obra tiene mucho de su creador, aunque ellos mismos lo nieguen.
- 3.- la teoría de la expresión emocional, muy ligada a la anterior y en la que se defiende que a través de su obra, el creador expone sus emociones.
- 4.- la teoría de la comunicación, viene de la idea de que toda obra ha de tener un mensaje de su creador.
- 5.- la teoría de las dotes especiales innatas, con ella volvemos a la antigua creencia de que el creador es un ser especial, que nace así y que es diferente del resto de los mortales (Romo: 1997, págs. 21-24).

Dejando a un lado la psicología implícita, el siglo XX nos va a traer la confirmación por parte de la psicología científica de que la creatividad es un tipo de conducta humana. Sin ésta, no habría creatividad, aunque se tienen que dar más aspectos para que surja.

Parece más que evidente hoy día que para los psicólogos la creatividad debe ser considerada como un constructo multidimensional. No es un rasgo simple ni interior del sujeto ya que tiene que ver con su mente, su personalidad, los procesos cognitivos que en él se realizan, y su mundo afectivo y emocional. Pero además, el sujeto no se puede comprender analizando sola y exclusivamente su mundo interior ya que los seres humanos no son lo que son aisladamente del mundo en el que viven, por lo que la conducta del individuo no se puede analizar sin hacerlo de la interacción con su entorno, esto es del ambiente general, grupo social, influencias sociales y culturales, educación, etc.

Por esta línea transitan las teorías de David Henry Feldman (1999), para el que las dimensiones implicadas en la creatividad serían los procesos cognitivos, los procesos socioemocionales, los aspectos familiares evolutivos y actuales, la educación y preparación, las características del dominio (el contenido teórico) y el campo (el grupo social). Para Teresa Amabile (1993), el modelo de creatividad estaría formado por tres factores: las destrezas importantes para el campo (pintura, matemáticas...), las destrezas importantes para la creatividad y la motivación intrínseca. En el modelo propuesto por Mihály Csíkszentmihályi (1988, 1996) se da la interacción del individuo, el dominio y el campo. Para R. J. Sternberg y T. I. Lubart (1997) hay seis factores interrelacionados que hacen que la creatividad se desarrolle: las capacidades intelectuales, el conocimiento, los estilos de pensamiento, la personalidad, la motivación y el ambiente (Alonso Monreal: 2000, págs. 54-55).

Como podemos observar, todos ellos coinciden en que el contenido teórico o conocimiento, procesos cognitivos, dominio y capacidad intelectual, la motivación y el ambiente han de estar presente para que se desarrolle la creatividad. La manera de interrelacionarse y conectarse las diferentes dimensiones es otro objeto de estudio y la disparidad de opiniones acerca de esto es directamente proporcional a la que existe para definir el concepto de creatividad.

### 3.1.2. Controversias teóricas

Según Carlos Alonso Monreal la investigación psicológica de la creatividad podría dividirse en dos etapas. Una primera, hasta 1950, en la que se realiza el tránsito desde las teorías implícitas crecidas a lo largo de más de veinte siglos (vistas de manera muy resumida en el apartado anterior) a los primeros proyectos de investigación empírica que ahora analizaremos. Y una segunda etapa, a partir de 1950, en la que las diferentes perspectivas teóricas acerca de la creatividad se van desarrollando a veces en paralelo, otras de manera divergente y otras convergiendo en uno o varios puntos, por lo que su diversificación se hace muy complicada (Alonso Monreal: 2000, pág. 66).

La evolución cronológica de la investigación acerca de la creatividad en la primera etapa propuesta por Monreal (2000, pág. 69) va desde “el autoexamen de los genios” en el que diferentes artistas considerados como genios (W.A. Mozart, el químico August Kekulé, el matemático Henri Poincaré...) analizaban ellos mismos sus propios procesos de creación, pasando por las “hipótesis del psicoanálisis”, de las que Sigmund Freud fue máximo representante, hasta llegar a los planteamientos empíricos entre los que se encuentran la Escuela diferencial de Londres, la Escuela experimental de Leipzig, el pensamiento creador según la Gestalt y las fases en la solución de problemas.

Del denominado “autoexamen de los genios” destacar que sirvió para que los investigadores de la creatividad se preguntaran qué había detrás de esos procesos de los que hablaban los propios protagonistas.

El psicoanálisis surge casi de forma paralela a todas las teorías que fueron manifestándose para analizar estos procesos y, aunque en un principio no se ajustaba al método científico, sí tuvo gran repercusión en el campo de las hipótesis, muchas de las cuales han servido para posteriores investigaciones científicas.

Básicamente las propuestas de Freud se basaron en limitar el campo de la creatividad al mundo de la energía y la motivación que provocaban el acto creativo. Freud da una gran importancia a la experiencia infantil, hasta tal punto

que llega en algún momento a explicar la obra de arte como un producto equivalente a los juegos infantiles.

Aunque Freud habló de creatividad en muchas ocasiones, hay otros psicoanalistas que proporcionaron teorías más elaboradas acerca del tema. Nos referimos a Ernest Kris y Laurence Kubie.

Kris, a grandes rasgos, expone que la creatividad es una regresión, una vuelta a lo primario e infantil (muy en la línea de su colega Freud). La propuesta de Kris se basa en que la creatividad consiste básicamente en un proceso a lo largo de dos fases: una de inspiración y otra de elaboración. En la primera el yo pierde por un momento el control sobre el propio pensamiento secundario, y se produce una regresión a las etapas en las que funciona el pensamiento primario o preconscious. En este estado el ego es más receptivo a los impulsos e ideas. En la fase de elaboración del producto creativo con el pensamiento de proceso secundario, se produce una evaluación lógica y rigurosa sobre el producto conseguido. De estas dos fases, Kris pone mucha más atención en la primera, durante la cual la descarga de energía producida es placentera por lo que implica una gran motivación.

Laurence Kubie niega prácticamente la influencia del inconsciente en la creatividad afirmando que tanto los procesos inconscientes como los conscientes son amenazantes al ser de normas fijas y rígidas. Al igual que Kris, piensa que el preconscious es la fuente de todo proceso creador, sólo en él surge todo aquello de lo que depende la creatividad.

Otro aspecto del psicoanálisis que creemos que es interesante comentar, ya que tanto en la psicología actual como en otros autores no tan actuales se aborda el tema, es la relación entre la locura y la creatividad. El psicoanálisis llegó a insistir en la presencia del conflicto como origen de la creatividad. Octavio Aguilera también habla de que para crear hay que haber pasado por una especie de crisis, que la libertad y la felicidad no son estados idóneos para la creación, aunque esa crisis sea a nivel comunicativo: "la creación artística es el resultado íntimo de un conflicto de comunicación" (Aguilera: 1998, págs. 13-15).

También, dentro del psicoanálisis encontramos teorías que afirman totalmente lo contrario: que la creatividad no solo no arranca del conflicto, sino que es un indicio de salud. Uno de los tantos ejemplos de la controversia que da lugar al título de este subepígrafe.

Los planteamientos empíricos acerca de la creatividad nacidos a partir de la Psicología científica que vamos a ver, como hemos comentado al principio del apartado, son:

- De la Escuela diferencial de Londres destacamos a Francis Galton (1822-1911), primo de Charles Darwin, quien realizó estudios prototípicos sobre creatividad cuyos resultados le sirvieron para afirmar que entre las cualidades naturales del genio estaban las capacidades de inteligencia y aptitudes especiales; un gran entusiasmo (que se manifestaba en la persistencia y el trabajo incansable), y una gran fuerza (gran motivación y espíritu de lucha). Estas cualidades mezcladas entre sí de forma sinérgica daban al individuo la eminencia. Esta teoría tuvo muchos detractores pero fue importante ya que marcó una línea por la que seguir trabajando: la teoría de los rasgos, cuyo objetivo sería estudiar el conjunto de características de apreciable estabilidad que poseen los sujetos creativos y los diferencian de otros.

- La Escuela experimental de Leipzig se topó con un gran problema: el filósofo y psicólogo alemán Wilhelm Wundt crea un laboratorio experimental de psicología en la Universidad de Leipzig con una clara intención de ser fiel al método científico. Pero se encuentra con que los procesos psíquicos de orden superior (entre los que se encuentra la creatividad) no pueden estudiarse en laboratorio (solo los procesos simples como la percepción y la sensación). Entre los miembros del laboratorio hubo muchos que intentaron, sin ningún éxito, realizar dichos estudios introduciendo diferentes métodos para lograrlo.

A partir de aquí, surgen dos corrientes: en EEUU una de tipo experimental basada en el asociacionismo; y una nueva teoría sobre el pensamiento surgida en Alemania y denominada teoría de la Gestalt. Tanto una corriente como la otra parten de una misma pregunta ¿qué caminos sigue la mente humana para

solucionar los problemas con los que se encuentra? Aquí nos detenemos un segundo para aclarar que a veces se ha creído que la solución de problemas es algo similar a los mecanismos que se dan en la mente creativa y esto no es así. Los procesos que implican solución de problemas no siempre tienen que conllevar actos creativos. Un ejemplo de esto es que tener hambre es un problema que podemos solventar sin que aparezca por ningún lado la creatividad, abriendo la nevera y cogiendo una pieza de fruta. Está claro que la creatividad no es una simple solución de problemas, sino que implica algo más.

- La teoría del asociacionismo, en un principio, se limitaba simplemente a la solución de problemas. Más tarde, dará un nuevo enfoque para la creatividad consistente en plantear que la inteligencia consiste en realizar asociaciones de unos conceptos con otros orientadas a combinaciones nuevas, útiles y adecuadas a unas exigencias específicas; aunque esto no se desarrollará hasta los años 60.

- La teoría de la Gestalt. Esta teoría, al contrario que la asociacionista, no concibe la solución de problemas sin relacionarlo con el pensamiento creador. Esta teoría parte de la base de la organización de la percepción. El individuo no percibe la realidad tal y como es, sino que interpreta sus elementos elaborando y transformando la información que recibe de ella. “Lo importante para la teoría de la creatividad en esta visión está en el hecho de que no considera al individuo como un espejo pasivo que refleja la realidad, sino como un sujeto activo que la recrea” (Alonso Monreal: 2000, pág. 87). A partir de aquí se elaboran una serie de leyes de la percepción que marcarán cómo se organiza el pensamiento (ley de la figura y el fondo, ley de la proximidad, ley de la forma completa, ley de la semejanza, ley de la experiencia...). Estas leyes tendrán una gran repercusión en el mundo del arte, sobre todo en la pintura.

Esta teoría de la percepción los gestaltistas pronto la extrapolaron a la solución de problemas, afirmando que el individuo cuando pretende solucionar un problema lo que en realidad hace es reorganizar los elementos del problema. En 1925, W. Kohler publicó los resultados de una investigación acerca de las fases de la solución de problemas, a las que denominó *fases de pensamiento*:

- periodo de reflexión (inquietud, observación del entorno)
- “relámpago mágico” (equivalente a una intuición).

A este relámpago mágico se le denominó en inglés *insight* y podría equivaler a intuición más clarividencia (visión interna, toma de conciencia) (Alonso Monreal: 2000, pág. 89).

La Gestalt afirma que este *insight* no se deteriora una vez obtenido y que es transferible a situaciones análogas. La teoría propuesta consistía en que para resolver problemas, el pensamiento reorganizaba todos los elementos de la situación problemática. Pero para ello el sujeto tenía que ser capaz de comprender la estructura del problema, es decir, comprender cómo encajan cada uno de sus elementos. Para explicar esto, dividen el pensamiento en reproductivo (cuando el individuo resuelve el problema aplicando soluciones utilizadas con anterioridad en circunstancias similares) y productivo (en este, se produce una reorganización de los elementos totalmente novedosa para solucionar una situación de una manera nueva). Este último tipo de pensamiento es el que se asocia a la idea de pensamiento creativo y es considerado por muchos gestaltistas (Wertheimer: 1945; Kohler: 1972) como el pensamiento más eficaz:

“Lo que define a este tipo de pensamiento es el hecho de su productividad en las tareas, es decir, su capacidad de encontrar soluciones nuevas (creativas)... La idea gestáltica de la creatividad trae consigo otra sugerencia que ha tenido fuertes ecos: el pensamiento creativo se construye a través de una serie de fases o etapas” (Alonso Monreal: 2000, págs. 90 y 91).

Lo más destacable de esta primera etapa propuesta por Monreal tiene que ver con el establecimiento de una serie de etapas o fases del proceso creativo (más o menos numerosas según el planteamiento en el que nos encontremos) dentro de las cuales tiene mucha importancia la intuición (*insight*), así como el preconsciente. También es destacable la aportación gestáltica de la importancia de la reorganización y percepción de esas fases. Vamos a ver si en los años posteriores la teoría acerca de la creatividad siguen esta misma línea.

Alonso Monreal (2000, pág. 94) apunta que todas las teorías a partir de 1950 parten de dos planteamientos básicos: el diferencial y el experimental.

- Se entiende por propuesta diferencial para la investigación de la creatividad la que sostiene la teoría de que la creatividad es un rasgo mental que tiene una cierta estabilidad y que puede ser cuantificado con instrumentos de medida adecuados (Alonso Monreal: 2000, pág. 95).

Para poder “medir” la creatividad del individuo esta propuesta elabora una serie de pruebas (los test de creatividad) en los que se analiza la capacidad creativa del individuo, pero en un ambiente artificial, fuera de lo normal.

A lo largo de los posteriores estudios realizados siguiendo esta propuesta, los temas de investigación han ido variando: desde las capacidades cognitivas y la personalidad, que en un principio eran los aspectos que se tenían en cuenta, a cuatro áreas específicas: la persona creativa, el proceso creativo, el producto creativo y el ambiente creativo, de las que más adelante hablaremos.

Como ocurre en todas las ramas de la ciencia, esta propuesta ha tenido sus seguidores y detractores pero, en su afán de centrarse en el individuo, ha aportado un material muy útil con el que se sigue trabajando en la actualidad.

- La mayoría de las propuestas experimentales han partido de la raíz gestáltica de que la creatividad es un procesamiento cognitivo. A partir de esta idea ha habido muchas líneas de investigación pero la vía que se ha desarrollado más ampliamente ha sido la que estudia la creatividad analizando los procesos cognitivos que se producen en la solución de problemas. Pero, como hemos podido comprobar a lo largo de este capítulo, la creatividad es un hecho muy complejo por lo que hay que tener muy en cuenta que la selección de las conductas sea verdaderamente representativa de la muestra de conductas (Alonso Monreal: 2000, pág. 97).

Esta propuesta es igual de importante que la diferencial ya que invade muchos campos y sus aportaciones serán utilizadas por orientaciones de investigación posteriores.

A partir de estas dos propuestas han surgido muchas otras, algunas de ellas más cercanas al planteamiento experimental (propuesta psicobiología, propuesta conductual...), otras en las que su metodología de trabajo utilizan tanto la diferencial como la experimental (propuesta ambiental) y otras que son un buen apoyo para ambos métodos (propuesta biográfica). Todas ellas han aportado algo a este campo tan complejo, como afirmábamos al principio, como el de la creatividad.

Cada una de estas propuestas analiza la creatividad y la interpreta de una manera diferente, atendiendo a aspectos diferentes o considerándola desde puntos de vista diversos, pero tienen en común que la ven como una capacidad muy compleja que afecta o que tiene que ver con muchos campos del desarrollo del ser humano: cognitivo, social, afectivo e, incluso, físico.

### **3.1.3. Polisemia conceptual**

Otro de los aspectos que nos ha llamado la atención al intentar definir la creatividad es la amplitud de conceptos que puede llegar a abarcar el término.

A este respecto citamos a Alonso Monreal:

“Williams y Yang (1999) apuntaron que en un principio los investigadores de la creatividad enfatizaron fuertemente el estudio del individuo creativo (sus rasgos, capacidades y características): esto llevó a casi todas las propuestas hacia una visión teórica centrada en el individuo; pero posteriormente la investigación cambió su enfoque desde el individuo aislado a la interacción entre el individuo y el ambiente, lo que ha llevado a la psicología de la creatividad hacia una propuesta teórica de sistemas y al estudio de los grupos. Hoy día se sigue estudiando la creatividad con propuestas centradas en el individuo creativo (son todavía las más abundantes), y van creciendo las propuestas centradas en los sistemas, en las que el individuo es estudiado en sus contextos sociales e históricos” (Alonso Monreal: 2000, pág. 94).

Carlos Ruiz Rodríguez, en su libro *Psicopedagogía de la creatividad* afirma que

"cuando se hace uso del término Creatividad, puede hacerse en referencia a una característica personal de un sujeto, al proceso que subyace a la aparición de un elemento altamente valorado por la sociedad, al mismo elemento que resulta de ese proceso y, por último, a las características de un determinado ambiente como estimulador básico del desarrollo de las capacidades y aptitudes de un sujeto" (Ruiz: 2005, pág. 49).

Teniendo en cuenta estas dos citas, no es de extrañar que haya teóricos que se hayan referido a la creatividad haciendo alusión al primer concepto, otros a los demás, otros de ellos mezclando varios conceptos..., por lo que se hace aun más difícil poder dar una definición del término para situarnos dentro de nuestro marco teórico. Vamos a intentar realizar un breve análisis de los conceptos que propone Carlos Ruiz, dejando para un epígrafe aparte el proceso creativo.

### **3.1.3.1. Personalidad creativa**

Si nos centramos en la personalidad creativa, hay estudios que diferencian rasgos de personalidad creativa de origen social de aquellos que no lo son, alejándose de las teorías que afirmaban que el ser creativo es así de nacimiento y no tiene ningún condicionante "externo" que le ayude a serlo (griegos, cristianismo, Freud...).

También las hay que distinguen entre creatividad artística y creatividad científica y esto nos interesa ya que algunas de estas teorías dotan al creativo artístico de unas características muy diferentes de las del creativo científico. Los primeros, que son nuestro objeto de estudio, son abiertos a nuevas experiencias, a la fantasía, a la imaginación, tienen muy alto el nivel de impulsividad y muy bajo el de la conciencia, son ansiosos, muy sensibles emocionalmente y pueden desarrollar patologías afectivas.

Existen otros estudios, aunque menos numerosos, que apuestan por afirmar que una de las características esenciales de la personalidad creativa es la orientación al éxito y la ambición.

Hay quién también caracteriza a los creativos artísticos con una marcada introversión que les permite aislarse y mantenerse al margen de estímulos externos que puedan interferir en su profunda dedicación al trabajo.

Estas características serían de tipo no social.

Pero, ojo, esto no quiere decir que aunque tengan una personalidad creativa artística similar, sus producciones o acciones sean similares.

Entre las de tipo social estarían la no conformidad, el cuestionamiento de las normas, la independencia, la hostilidad, la falta de amistosidad y una incapacidad a ser agradable en lo social.

Existen otros aspectos de la personalidad creativa de origen social que son interesantes de analizar antes de meternos en analizar los demás conceptos asociados al término creatividad.

Si se quiere producir algo verdaderamente creativo parece necesario por un lado, una especialización en el campo a trabajar y por otro, una dedicación exclusiva a este campo.

No existen muchos trabajos empíricos que nos aseguren que la creatividad está vinculada a un campo exclusivo (tenemos ejemplos como Leonardo da Vinci que era escultor, pintor, músico... o uno más reciente como Alejandro Amenábar que es guionista, músico, director, escritor) pero con los datos que tenemos parece obvio afirmar que es más fácil detectar altos niveles de creatividad en un solo ámbito (Ruiz: 2005, pág. 53-58).

¿Pero cuánto conocimiento es necesario poseer de un campo para llegar a ese alto nivel? Hay autores que piensan que un alto nivel de conocimiento en un solo campo o ámbito interfiere de manera directa en la creatividad, ya que no nos deja ir más allá de los límites establecidos en dicho campo. Hay quienes piensan que además del dominio en el campo concreto hay que tener un dominio del

contexto en el que se va a desarrollar ese campo. Pero lo que está claro, al menos para Carlos Ruiz, es que los sujetos creativos

"se absorben completamente en sus proyectos... Establecen rígidas, cuando no desordenadas, rutinas y ritmos de vida. La comida, el sueño y el descanso se articulan siempre a favor del trabajo; un trabajo que les lleva a considerar los problemas desde una infinidad de ángulos, ensayando soluciones provisionales, y a redefinir el problema en incontables ocasiones cuando su planteamiento inicial fue erróneo" ( Ruiz: 2005, pág. 56-57).

"Algunos podrían interpretar esta dedicación como adicción al trabajo, como incapacidad obsesiva para disfrutar de ningún otro aspecto de la vida salvo el logro. Pero esto sería erróneo. Para la mayoría de ellos, el trabajo no es una manera de evitar la vida plena, sino más bien lo que hace plena una vida" (Csíkszentmihályi: 1998, pág. 260).

Por lo visto anteriormente podemos afirmar que la persona creativa, aparte de tener una serie de características, tanto genéticas como adquiridas (bastantes a nuestro parecer), ha de dominar el campo específico donde desarrollar esa creatividad y ha de tener una dedicación exclusiva a dicho campo.

### **3.1.3.2. Producto creativo**

"¿Qué es exactamente una persona creativa? Los psicólogos generalmente están de acuerdo en que para ser creativo se necesita generar ideas que sean relativamente nuevas, apropiadas y de alta calidad" (Sternberg: 1998, pág. 54).

Son muchos los investigadores (Sternberg, Weisberg, Csíkszentmihályi...) que afirman que el producto creativo es lo que determina que una persona lo sea o no. Otros (Rhodes, Learly, Ullman...) van más allá al considerar que ya la idea, que no el producto terminado, determina al ser creativo.

Pero para que un producto sea considerado como creativo ha de tener una serie de características, que varían de unos autores a otros.

Según Ruiz (2005, págs. 69-70), originalidad, novedad y utilidad son las características que tiene que tener un producto para que se considere creativo. La cuestión es qué entendemos por nuevo u original.

Es muy difícil crear algo de la nada, siempre se parte de algo ya establecido, pero socialmente ha de tener un reconocimiento por lo que ha aportado de novedoso con respecto a lo anterior. Aquí entra en juego la aceptación de la sociedad, de ese público que “juzga” el producto creativo. Esto es algo bastante subjetivo, ya que depende de la época en la que nos encontremos, el producto puede considerarse o no original. Es donde entraría en juego la otra característica, la utilidad.

Según Monreal y Corbalán, las características que tiene que tener un producto creativo son varias:

Cantidad. Podemos pensar que cuantas más producciones, más creativo se es, aunque esto tiene un inconveniente ya que se terminaría confundiendo creatividad con productividad. Es aquí donde entra en juego la siguiente característica, la cualidad. Por esta se entiende cada una de las características que hace diferente a una cosa: de qué clase es, es especial, es diferente a otros. Otra de las características sería la significación: “la amplitud comprensiva del producto que permitiría su aplicación a muy diferentes objetos y situaciones. Puede ser de amplia significación por la posibilidad de ser utilizado en situaciones o problemas diferentes” (Monreal y Corbalán: 1997, págs. 330-332).

La novedad y la utilidad son también aspectos esenciales del producto creativo. A este respecto cabe apuntar que este es uno de los pocos casos en los que existe cierto grado de acuerdo. No lo hay cuando intentamos explicar qué se entiende por novedoso. Sin entrar en este debate, se considera un producto novedoso u original cuando no ha habido antes nada de similares características, cuando es diferente a todo lo creado hasta entonces. Aunque hay ciertos niveles ya que algunos productos pueden ser una consecuencia de algo que anteriormente sí

resultó tener un nivel alto de novedad. Aquí entra en juego otra de las características antes mencionadas, el reconocimiento de la originalidad del producto (por parte de la sociedad en la que se muestra) en función de la coyuntura socio-histórica en la que se encuentre. Con este dato vemos la importancia que tiene el “público” que recibe estas producciones.

El criterio de utilidad está íntimamente ligado al de valor y verdad, ya que para que un producto o idea sea considerada como creativa, no solo basta con ser novedosa, ha de ser valiosa, verdadera y útil. Conceptos igualmente envueltos en controversia.

Como podemos comprobar, para que un producto sea considerado creativo ha de tener una serie de características que varían de unos autores a otros. Que el producto final pueda ser definido en base a estas determinará que la persona sea considerada creativa o no.

### **3.1.3.3. Ambiente creativo**

Desde la perspectiva psicopedagógica se defiende que la incidencia contextual prima sobre el desarrollo de la personalidad y la capacidad creativa, por lo que la importancia dada al ambiente creativo es eminente.

Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de ambiente? Según la RAE, una de las acepciones de ambiente es: “condiciones o circunstancias físicas, sociales, económicas, etc., de un lugar, de una reunión, de una colectividad o de una época”. O sea, todo aquello que rodea al individuo, que queda fuera de lo innato o genético. A este respecto podemos considerar como factores ambientales la historia de cada individuo, su familia, la escuela, los demás, las situaciones contextuales de cada momento de su vida..., además de la disciplina en la que se enmarque el producto creativo y el ámbito de profesionales de dicha disciplina.

Si nos centramos en la familia, Carlos Ruiz afirma que “existen determinados estilos parentales y prácticas familiares que tienen una incidencia positiva sobre el desarrollo de habilidades y conductas creativas desde la primera

infancia, mientras que otros estilos parentales suponen un bloqueo al desarrollo creativo” (Ruiz: 2005, pág. 81).

Después de afirmar esto, el siguiente paso sería ver de qué manera y cómo influye este ámbito familiar en el desarrollo de la creatividad. Teorías acerca de cómo influyen la familias en el desarrollo de los individuos hay miles, pero si nos limitamos al campo de la creatividad, el resultado no es tan considerable.

Lo que parece indiscutible es que un ambiente familiar creativo influye de manera positiva en la creatividad de los niños. Carlos Ruiz defiende que la familia es el aspecto primordial: “la creatividad es un valor social en alza que debe ser fomentado y promovido desde el primer y principal sistema de desarrollo psicosocial: la familia” (Ruiz: 2005, pág. 85).

Afirma también que las prácticas familiares positivas que conseguirán efectos positivos para la creatividad son las siguientes, todas ellas fundamentales para el sujeto creativo:

“- La formación de un autoconcepto equilibrado, realista y positivo que permita el desarrollo de la autoconfianza y de la seguridad interior; aspecto que resulta fundamental para la capacidad creativa.

- El desarrollo de la capacidad para valerse por sí mismo. La fortaleza del yo se manifiesta en firmeza de convicciones personales, en autorregulación, autodominio, independencia y «creatividad».

- El desarrollo de una disposición al esfuerzo personal, a la autosuperación y al rendimiento” (Ruiz: 2005, pág. 85).

Si pasamos al tema de la escuela, según afirma Monreal (2000, pág. 136), parece que existe bastante consenso en que los niños encuentran un gran impulso para la creatividad cuando en el ambiente educativo se promueve la autonomía y el aprendizaje significativo además de contar con libertad de presión externa o de control excesivo.

Referente a la relación con los iguales, según el propio Monreal (2000, pág. 137), los individuos que han viajado mucho y que han experimentado cambios

diversos de ambiente cultural con cierto mestizaje étnico, cultural y/o social, han encontrado en esto un buen impulso para su capacidad creativa.

Como conclusión, podemos afirmar que el ambiente es un aspecto bastante importante para el desarrollo de individuos creativos y que este ambiente, en términos generales, ha de promover la autoconfianza, la autonomía, la idea de que sin esfuerzo no hay resultados, la ausencia de un control estricto y la diversidad de experiencias culturales, raciales y sociales.

### **3.1.4. Definiciones de creatividad**

Después de lo visto anteriormente, se pueden extraer una multitud de definiciones sobre la creatividad de las que vamos a exponer las más significativas ordenadas cronológicamente:

- Guilford (1950):

“La personalidad creativa se define, pues, según la combinación de rasgos característicos de las personas creativas. La creatividad aparece en una conducta creativa que incluye actividades tales como la invención, la elaboración, la organización, la composición, la planificación. Los individuos que dan pruebas manifiestas de estos tipos de comportamiento son considerados como creativos”.

- Stein (1956): La creatividad “es aquel proceso que produce una obra nueva que es aceptada como defendible o útil o satisfactoria por un grupo en un determinado momento temporal”.

- Gordon (1961): el proceso creativo consiste en “la actividad mental en situaciones de definición de problemas o solución de problemas como partes del proceso creativo”.

- Mednick (1962): “La creatividad es una formación de elementos asociados, y mutuamente muy lejanos, en nuevas combinaciones”.

- Barron (1964): “Es una aptitud mental y una técnica del pensamiento”.

- Jean Piaget (1964): "La creatividad constituye la forma final del juego simbólico de los niños, cuando éste es asimilado en su pensamiento" .
- Gisela Ulmann (1972) "La creatividad es una especie de concepto de trabajo que reúne numerosos conceptos anteriores y que, gracias a la investigación experimental, adquiere una y otra vez un sentido nuevo".
- Taylor (1975): los procesos de creatividad consisten en "un sistema que implica a una persona que da forma o diseña su ambiente transformando problemas básicos en salidas fructíferas facilitadas por un ambiente estimulante".
- Howard Gardner (1995): el individuo creativo "es una persona que resuelve problemas con regularidad, elabora productos o define cuestiones nuevas en un campo de un modo que al principio es considerado nuevo, pero que al final llega a ser aceptado en un contexto cultural completo".
- Mihály Csíkszentmihályi (1996): "la creatividad es cualquier acto, idea o producto que cambia un campo ya existente, o que transforma un campo ya existente en uno nuevo".
- Carlos Alonso Monreal (1997): "la creatividad es la capacidad de utilizar la información y los conocimientos de forma nueva, y de encontrar soluciones divergentes para los problemas".
- Manuela Romo (1997):
  - "la creatividad es una forma de pensar que lleva implícita siempre una querencia por algo, sea la música, la poesía o las matemáticas. Que se nutre de un sólido e indeleble amor al trabajo: una motivación intrínseca que sustenta el trabajo extenuador, la perseverancia ante el fracaso, la independencia de juicio y hasta el desprecio a las tentaciones veleidosas del triunfo cuando llega".
- Mauro Rodríguez (1999): "La creatividad es la capacidad de producir cosas nuevas y valiosas".

Como podemos apreciar, según el autor que realice la definición, la orienta hacia la personalidad, hacia el proceso, hacia el producto o hacia el ambiente creativo. La de Monreal es la que siendo tan concisa, abarca todos los aspectos que rodean a la creatividad, por lo que creemos que es la más completa, sin desdeñar la de Manuela Romo, que parece que está elaborada tomando como referencia a Miguel Ángel Berna.

### **3.2. Proceso creativo**

Una vez vistas algunas de las dimensiones que abarca la creatividad (personalidad, producto y ambiente creativo) nos centraremos en el proceso creativo.

El proceso creativo es la dimensión de la creatividad que más nos interesa en nuestra investigación, pues es en la que se basa nuestro objeto de estudio. A grandes rasgos podemos referirnos al proceso creativo como la sucesión de etapas de trabajo a través de las cuales se van generando ideas o productos novedosos y originales que tienen un importante valor y significación dentro de su contexto de aplicación. Hay autores que tienen otra perspectiva de lo que es el proceso creativo, que no lo ven como una sucesión de fases, sino como una interacción de diferentes procesos mentales (percepción, atención, memoria, inteligencia..) que hacen que se generen esas ideas o productos novedosos de los que hablábamos en la definición anterior. Incluso estos autores admiten que hay que pasar por una serie de fases para llegar al producto creativo.

Para poder desarrollar cualquier trabajo creativo, sea en el ámbito que sea, es necesario conocer cuáles son esas etapas de trabajo y sus principales características.

Ha habido muchas investigaciones acerca del establecimiento de dichas etapas. Nosotros vamos a realizar un recorrido histórico por todas ellas, analizándolas e intentando establecer un modelo de proceso creativo para la Danza, y, posteriormente, verlo aplicado a la obra de Miguel Ángel Berna.

Carlos Ruiz (2005, pág. 59) afirma que aun queda mucho por descubrir de los aspectos que rodean al proceso creativo. Se ha investigado mucho acerca de la personalidad creativa y la relación existente entre creatividad e inteligencia pero el camino del proceso creativo está aun por andar. En esta misma línea están Alonso Monreal y Corbalán Berná (1997, pág. 322), que añaden que el proceso creativo es uno de los campos más prometedores dentro de la Psicología, en parte porque todavía está casi todo por recorrer. Es interesante su aportación ya que según ellos, el estudio del proceso creativo se ha desarrollado en una doble dirección: por un lado las investigaciones que se han dedicado a buscar lo que tienen en común los diversos procesos de creatividad; y por otro, las investigaciones que se han dedicado a analizar diversos procesos creativos para diversos productos. En este sentido, hablan de que la atención principal se ha dirigido a la creatividad científica y a la artística, y dentro de esta última a procesos artísticos visuales, musicales, verbales... No sabemos si la Danza estaría dentro de los visuales, pero llama mucho la atención que, si es así, no se especifique. Nosotros entendemos que no se refieren al campo de la Danza, ya que es un campo muy poco propenso a la investigación. Al menos hasta hace unos años.

En este sentido estamos totalmente de acuerdo con estos autores, ya que cuando hemos intentado buscar referencias acerca de este tema el resultado no ha sido el esperado. Libros, tesis doctorales, artículos e investigaciones acerca de la creatividad, de la personalidad creativa, de la creatividad en diferentes ámbitos, de la importancia de la motivación en el desarrollo de la creatividad, etc., hay muchos, pero centrados en el proceso creativo no los hay tan numerosos. Casi todos ellos nos hablan de las fases establecidas por distintos autores a lo largo de los siglos, pero no tratando el tema específicamente, sino dentro de otros aspectos relacionados con la creatividad. Además, en muchos de estos escritos se confunde proceso creativo con solución de problemas y no solo no son lo mismo sino que, como hemos comentado anteriormente, puede haber solución de problemas sin que haya creatividad.

Esto se agudiza aun más si nos queremos centrar en el ámbito artístico ya que la mayoría de la humanidad da por hecho que el arte sin creatividad no sería

tal, por lo que no existe investigación expresa sobre la creatividad de los artistas, pero sí sobre la de los científicos ya que en los artistas se da por supuesta (Alonso Monreal: 2000, pág. 230).

Parece ser que en las últimas décadas ha surgido un mayor interés con respecto a este campo y esto es debido, en gran parte, a la Psicología Cognitiva, hecho que corroboran tanto Ruiz (2005, pág. 59) como Alonso Monreal y Corbalán (1997, pág. 322).

Carlos Ruiz (2005, pág. 60) afirma que hay dos tendencias principales en torno al estudio del proceso creativo: los modelos morfológicos o estructurales que, a grandes rasgos, nos vienen a decir que la estructura del proceso creativo tiene mucha analogía con la estructura de la inteligencia; y los modelos operacionales, que son planteamientos lineales del proceso que se genera para la elaboración de productos creativos.

- Modelo estructural: éste tiene mucho que ver con la Teoría general de la estructura de la Inteligencia de Guilford, que viene a considerar la inteligencia como un conjunto organizado de aptitudes diferenciales. Se estructura la inteligencia en un sistema tridimensional que configura un cubo con ciento veinte elementos o aspectos constituyentes de esta. Estos elementos se establecen en tres categorías:

1. Operaciones mentales: proceso intelectual que el organismo realiza con la información que recibe. En estas se incluyen aptitudes y operaciones divididas en cinco componentes (cognición, memoria, producción divergente, producción convergente y valoración)

2. Contenidos: referidos al tipo de información. Estos son la diversidad de contenidos, materiales o informaciones divididas en cuatro componentes (figurativo, simbólico, semántico y comportamental).

3. Productos: todas las formas en que se puede expresar el individuo a partir de las informaciones procesadas por distintas operaciones. Aquí contemplaríamos a los diferentes productos elaborados divididos en seis

componentes (unidades, clases, relaciones, sistemas, transformaciones e implicaciones).

En este modelo, el proceso creativo no se diferencia del desarrollo normal del proceso intelectual, lo único que lo diferencia es la participación en cierto tipo de operaciones y contenidos y la generación de cierto tipo de productos.

La producción divergente (creación de alternativas nuevas y lógicas), perteneciente a la categoría de las operaciones mentales, es el componente al que se refieren muchos autores como la capacidad necesaria o el auténtico núcleo cognitivo para la producción creativa.

- Modelo operacional: existen muchos detractores de este modelo ya que afirman que el proceso creativo no puede explicarse de manera lineal, pero está bastante aceptado que el pensamiento creativo transcurre por una serie de etapas o fases.

Hay autores que establecen más fases que otros y la manera de explicar dichas fases difiere de unos a otros pero, en definitiva, todos entienden que el proceso creativo pasa por una serie de etapas entre las que se encuentran la detección de un problema, la búsqueda de la mejor solución y la valoración de los resultados.

Nosotros vamos a intentar realizar una estructuración cronológica de todos los autores que hayan establecido fases del proceso creativo. Algunos de ellos, más que hablar de proceso creativo, se refieren a solución de problemas, pero como en estas fases se basan las establecidas para el proceso creativo, no hemos querido obviarlos.

### **3.2.1. Fases del proceso creativo según diferentes autores**

#### **3.2.1.1. Hermann Ludwing Ferdinand von Helmholtz (1821-1894)**

Conforme a lo afirmado por Eysenck (1995) según los estudios hecho por Alonso Monreal (2000: pág. 91) el primero que estableció sistemáticamente las

fases de la solución de problemas fue el físico alemán Herman Ludwing Ferdinand von Helmholtz en 1881. Para éste, dichas fases eran las siguientes:

1. Fase de investigación: La primera es una etapa de investigación en la que el sujeto reúne toda la información necesaria acerca del problema.
2. Fase de “gestación”: En la segunda etapa se produce una especie de descenso en la recogida de datos. El sujeto trabaja con el recuerdo de esa información.
3. Fase de iluminación: Esta última etapa es la de la iluminación, el darse cuenta de la solución al problema.

### **3.2.1.2. John Dewey (1859-1952)**

Parece haber consenso en que posteriormente a Helmholtz fue Dewey el que estableció una serie de fases, también referidas a la solución de problemas, más concretamente al acto del pensamiento reflexivo. Dewey (1910) en su obra *How we think* fue el que primeramente analizó los actos del pensamiento. En esta obra explica que los límites de toda unidad de pensamiento son una situación desconcertante, problemática o confusa al comienzo, y una situación clara, unificada y resuelta la final. En la zona intermedia, como estados del pensamiento, tenemos cinco fases (Dewey: 1989, págs. 102-103):

1. Intelectualización de la dificultad: perplejidad que se ha experimentado en un problema que hay que resolver, una pregunta a la que hay que buscar respuesta.
2. Sugerencias: en las que la mente salta hacia adelante en busca de una posible solución.
3. Hipótesis: el uso de una sugerencia tras otra como idea conductora o hipótesis para iniciar y guiar la observación y otras operaciones de recogida de material objetivo.
4. Elaboración mental de la idea: o de la suposición.

5. Comprobación de hipótesis: mediante la acción real o imaginada.

### 3.2.1.3. Henry Poincaré (1854-1912)

Poincaré definió los cuatro momentos ya “clásicos”. Henry Poincaré fue un matemático que contribuyó, a través de la auto observación de sus descubrimientos, a establecer una serie de etapas del proceso creativo a través de la creación matemática. Éstas, de alguna manera, resumían las propuestas por Dewey:

1. Preparación: se plantean cuestiones sobre las que trabajar durante un tiempo. En esta etapa se trabaja intensamente y de una manera consciente.
2. Incubación: en esta etapa hay que desconectar de alguna manera del problema (después de determinadas horas no le gustaba pensar en problemas porque le perturbaba el sueño...) para que aflore el inconsciente mientras el cuerpo y la mente están más distendidos.
3. Iluminación: esta etapa llega cuando de ese inconsciente afloran, de repente, las ideas. Poincaré cuenta como las ideas o soluciones le llegaban como un torbellino a su mente:

“Just at this time I left Caen, where I was then living, to go on a geologic excursion under the auspices of the school of mines. The changes of travel made me forget my mathematical work. Having reached Coutances, we entered an omnibus to go some place or other. At the moment when I put my foot on the step the idea came to me, without anything in my former thoughts seeming to have paved the way for it, that the transformations I had used to define the Fuchsian functions were identical with those of non-Euclidean geometry. I did not verify the idea; I should not have had time, as, upon taking my seat in the omnibus, I went on with a conversation already commenced, but I felt a perfect certainty. On my return to Caen, for conscience' sake I verified the result at my leisure” (Poincaré: 1913, pág. 388).

4. Verificación: en esta fase se examinan todas las ideas que le han venido previamente, tratando de comprobarlas o, como el mismo afirmó: “I made a systematic attack upon them and carried all the outworks, one after another.... All this work was perfectly conscious” (Poincaré: 1913, pág. 388).

Después de esta tarea describía los resultados de su investigación.

#### 3.2.1.4. Graham Wallas (1858-1932)

Graham Wallas hizo suya la distinción de Poincaré en su obra *The art of thought* de 1926. Éste fue el primero que se centró en la producción creativa, por ello probablemente su teoría fue la más difundida y la más aceptada por los estudiosos de la creatividad contemporáneos. Según este, el proceso se detiene cuando se abandona el avance en alguna de las fases, ya que todas ellas son imprescindibles.

1. Preparación: planteamiento o identificación del problema (tarea, dificultad, reto...) a resolver y recogida de información. En esta etapa se barajan las posibles soluciones sin llevar a cabo ninguna de ellas. La situación se analiza y una vez comprendida en su totalidad, se pasa a la siguiente fase.
2. Incubación: es una etapa de *stand by*; todas las soluciones planteadas de manera consciente en la etapa anterior se ponen en manos del inconsciente, que va jugando con ellas. Puede parecer una etapa en la que no se hace nada, pero a pesar de que no se exteriorice hay un gran esfuerzo interno. Es una etapa muy importante de la que dependerá el éxito de la resolución del problema. Puede durar desde segundos a años. Según Alonso Monreal (2000: pág. 92) “aquí estaría en realidad el potencial creativo, que en ese momento es considerado como inaccesible a la mente del sujeto”.
3. Iluminación: es la etapa del *insight*, el *ajá*, el *eureka* o del *encendido de la bombilla*, ya que la solución del problema se presenta de manera súbita. De todas las soluciones analizadas, de repente, sin esperarlo, aparece la más

adecuada, bien de manera global, bien a través de diferentes iluminaciones. Es una fase de alegría al ver recompensado todo el esfuerzo realizado previamente.

4. Verificación: una vez encontrada la solución hay que ponerse manos a la obra para llevarla a cabo. Tanto la lógica como la intuición juegan un papel muy importante aquí ya que hay que realizar una evaluación de la solución y si se ve factible se lleva a cabo. Una vez llevada a cabo hay que comprobar que el resultado que se esperaba se corresponde con las expectativas. Para realizar dicha comprobación hay que dominar los códigos, normas o cánones del campo en el que nos movemos (científico, artístico, social, económico...). Si los resultados no son los esperados, bien se abandona, bien se vuelve a la etapa de incubación para buscar otra solución. Si son los esperados, nos damos por satisfechos y se termina el proceso creativo. Esta es una etapa muy dura, en la que asaltan muchas dudas, deseos de abandonar, prisas por terminar que llevan a una mala actuación..., por lo que hay que tener mucho cuidado con ella y estar muy preparado para llevarla a cabo.

Estas cuatro fases no tienen porque producirse de manera sucesiva, sino que pueden irse solapando y puede haber retroceso hacia las anteriores.

### **3.2.1.5. Joseph Rossman (1904-1994)**

Posteriormente, Rossman (1931) estableció una serie de fases basándose en el descubrimiento. El modelo de Rossman está construido tras un proceso de investigación en el que el autor analizó las coincidencias introspectivas de un gran número (710) de inventores americanos (Ruiz: 2005, pág. 62). Consta de siete fases:

1. Advertencia o constatación de una necesidad social.
2. Formulación o definición de la misma.

3. Recogida y revisión de todas las informaciones posibles y disponibles sobre el asunto.
4. Propuesta y formulación de soluciones.
5. Examen crítico de las mismas para ver sus ventajas y sus inconvenientes.
6. Nacimiento de la nueva idea: la invención.
7. Verificación y control de las ideas o soluciones elegidas.

#### **3.2.1.6. Jacques Hadamard (1865-1963)**

Jacques Hadamard fue un matemático francés que, entre otras investigaciones, se interesó por los procesos mentales que se producen en los matemáticos y científicos en general cuando realizan sus descubrimientos. Se refirió a la teoría de Poincaré en el prólogo de su libro *The psychology of invention in the mathematical field* en 1945, cuya temática está íntimamente relacionada con lo que acabamos de comentar.

“This study, like everything which could be written on mathematical invention, was first inspired by Henry Poincaré’s famous lecture before the Société de Psychologie in Paris. I first came back to the subject in a meeting at the Centre de Synthèse in Paris (1937). But a more thorough treatment of it has been given in an extensive course delivered (1943) at the Ecole Libre des Hautes Etudes, New York City” (Hadamard: 1945, prologue).

Este matemático, según Busse y Mansfield (1984: pág. 51) combina algunos supuestos psicoanalíticos con un fuerte énfasis en la asociación de ideas y plantea cuatro pasos en el proceso creador:

1. Preparación: Este periodo incluye una aproximación consciente, sistemática y lógica al problema. Este esfuerzo consciente dispara al proceso inconsciente de pensamiento y le da su dirección general.

2. Incubación: este periodo es inconsciente y consiste en la producción de imágenes que presentan soluciones alternativas.
3. Iluminación: este periodo tiene lugar en el inconsciente. Allí se generan al azar muchas combinaciones de ideas, pero la mayoría no alcanzan la conciencia. De hecho, sólo se hacen conscientes ideas que son potencialmente más útiles. Según Hadamard, la mente inconsciente reconoce y selecciona las ideas más útiles, basándose en su belleza estética. Un ejemplo de la belleza a la que se refiere Hadamard es la elegancia geométrica.
4. Verificación, exposición y utilización de los resultados: este último paso en el proceso creador es enteramente consciente. Implica la valoración adecuada del descubrimiento, verificando su valor y estableciendo todas sus implicaciones.

### **3.2.1.7. Mauro Rodríguez Estrada (1936-2007)**

Mauro Rodríguez Estrada fue un psicólogo mexicano que abordó el tema de la ciencia como campo propicio para que los jóvenes desarrollen su creatividad. Entre sus propuestas estaba la de distinguir entre el conocimiento científico y la investigación científica. Para él, lo primero es el producto y lo segundo el proceso.

Recuerda las seis fases que según él, suelen distinguirse en cualquier producción creativa (Rodríguez Estrada: 1991, pág. 26):

1. Conflicto entre el individuo y su medio: un cuestionamiento de la realidad.
2. Estudio exhaustivo de la situación: hay que a) partir del conocimiento de lo que ya existe, realizando una observación sistemática, minuciosa y precisa; b) evaluar la situación y las circunstancias; c) tener disposición a experimentar e interpretar objetivamente.
3. Incubación: periodo de duración variable en el que el inconsciente puede trabajar con libertad. Esta etapa tiene el poder de hacer fermentar o cuajar los materiales.

4. Iluminación: salida a la luz. En la ciencia, la iluminación toma la forma de una hipótesis o teoría.
5. Verificación: esta etapa conlleva un trabajo de lógica, de nuevas observaciones y pruebas. Es un continuo ir y venir de las ideas a los hechos y de los hechos a las ideas.
6. Comunicación y difusión: se trataría del diálogo del científico con el medio, cuando es aceptada la nueva idea. En ese momento la creación se consolida y es un ente independiente de su creador.

#### **3.2.1.8. Teresa Amabile (1950-)**

Teresa Amabile (1996, revisión de su primera versión de 1983) propone un modelo parecido o basado en el de Wallas. La diferencia está en que en este proceso influyen una serie de componentes (tres según la autora) que determinarán el resultado del mismo (Amabile: 1996, págs. 93-94). Las fases propuestas serían:

1. Presentación del problema: descubrimiento del problema o identificación de la tarea.
2. Preparación: esta etapa está dedicada a la recogida de información relevante.
3. Generación de la posible respuesta: dicha respuesta se producirá gracias a búsqueda de relaciones con el entorno.
4. Validación de la respuesta: se dará al contrastar con el conocimiento de los hechos.
5. Resultado del proceso: si alcanzamos la meta será un éxito y si no hay generación de respuesta razonable posible será un fracaso. En ambos casos, concluiría el proceso. Una tercera opción sería que se produjera un descubrimiento (cierto progreso hacia la meta), con lo que se podría volver a cualquiera de las fases anteriores.

Sobre todo este proceso influyen tres componentes, como hemos comentado más arriba. La motivación por la tarea; las destrezas relevantes para el campo o habilidades propias del dominio, como se les quiera denominar; y los procesos relativos a la creatividad. La motivación influye fundamentalmente en la primera y tercera fase y el éxito o fracaso en la fase final pueden acrecentarla o hacerla decrecer. Las habilidades propias del dominio (arte, ciencia...) influyen sobretodo en la segunda y cuarta fase. Y las destrezas relevantes para la creatividad en la tercera.

### **3.2.1.9. Mihály Csíkszentmihályi (1934-)**

Csíkszentmihályi (1997) aboga por una propuesta ambiental basada en una teoría de sistemas en la que considera la creatividad como un hecho social ubicada en el sistema ambiental. Para él la creatividad no se produce dentro de la cabeza de las personas, sino en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural. Propone una matriz de cuarenta y ocho celdas que determinan al producto creativo. Tan solo una de ellas se refiere al individuo creativo y se pregunta cómo acerca de ese aspecto se hayan realizado numerosas investigaciones y se hayan obviado las cuarenta y siete celdas restantes (Alonso Monreal: 2000, pág. 140).

Su modelo de sistemas contempla tres factores indispensables para que se de la creatividad en el individuo: el campo (serie de reglas y procedimientos simbólicos), el ámbito (todos los individuos que son expertos en el campo) y la persona individual (Csíkszentmihályi: 1998, págs. 41-46).

La manera que tiene de ver el proceso creativo este autor la encontramos en su libro *Creatividad: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención* donde nos dice:

“Una persona creativa de verdad tiene buena formación. Así pues, lo primero de todo, cuenta con una enorme cantidad de conocimientos en ese campo. En segundo lugar, intenta combinar ideas, porque disfruta escribiendo música o disfruta inventando. Y finalmente, tiene el sentido

crítico suficiente para decir: 'Esto es bueno, voy a llevarlo adelante' “  
(Csíkszentmihályi: 1998, pág. 70).

Para Csíkszentmihályi las fases del proceso creativo son cinco:

1. Periodo de preparación: fase de inmersión, que puede ser consciente o no, en la que el creador se sumerge en el tema de un modo que le despierte atracción o curiosidad.
2. Periodo de incubación: en este, en la mente del creador se produce un ir y venir de ideas por debajo del umbral de la conciencia, dando lugar a intuiciones. Durante este tiempo probablemente se realizan las conexiones inusitadas.
3. Periodo de inspiración y aparición de la idea: aquí tiene mucho que ver la intuición; de repente, de todas estas ideas surge la realmente valiosa. Puede haber varias intuiciones entremezcladas con periodos de incubación, evaluación y elaboración.
4. Periodo de evaluación: se trata de decidir si la intuición vale la pena. Es la parte emocionalmente más difícil del proceso, la que produce más incertidumbre e inseguridad. Es el periodo de la autocrítica.
5. Periodo de elaboración. Este es el que lleva más tiempo y supone el trabajo más duro.

### **3.2.2. Fases del proceso creativo: conclusiones**

No hemos incluido en esta clasificación al psicólogo estadounidense Robert Woodworth, ya que da por válida la estructuración que realiza Dewey. Pero según Ulmann (1972, pág. 29), afirma que el pensamiento creativo se caracteriza por proponer una solución totalmente nueva, que nunca antes se haya planteado, por lo que para el pensamiento creador considera más apropiado el planteamiento de Poincaré.

Como podemos comprobar todas las propuestas son muy similares. Algunas tienen más fases que otras, pero si nos fijamos bien, esto se explica porque algunos autores desglosan en más etapas lo que otros incluyen en una sola. La manera de denominar las fases también es diferente en algunos casos, pero el tratamiento de cada una de ellas, aunque con nombres distintos, viene a ser el mismo.

Burgaleta (citado en Huidobro, 2004) resume que

“a pesar de las diferencias y enfrentamientos, existen unas características que casi todos los autores consideran presentes en el proceso creativo:

- La transformación del mundo exterior y de las representaciones internas para establecer relaciones conceptuales nuevas.
- Las redefiniciones constantes de los problemas.
- Los modos no verbales de pensamiento”.

Es interesante analizar cómo denomina cada autor al problema con el que nos encontramos. La mayoría de ellos, sobretodo los primeros, lo llaman dificultad, tarea, reto...; pero si nos fijamos en los últimos, cuyos planteamientos van en la línea de valorar el ambiente por encima de los otros aspectos que atañen a la creatividad, nos encontramos con expresiones como necesidad social o conflicto entre el individuo y el medio.

Otra cuestión que merece la pena resaltar es la importancia que le da Wallas a la fase de incubación. Éste toma la idea de la incubación tanto de Helmholtz como de Poincaré. Incluso antes de escribir *The art of thought*, en una conferencia que dio en 1924 “Formación mental y crisis mundial. (El hombre y sus ideas)”, traducida por Eva Aladro (2005) ya resaltaba hasta en tres ocasiones la importancia de esta fase:

- Citando a Platón “(...) de la memoria y la opinión cuando estamos en un estado de descanso, se produce el conocimiento”.
- “El sistema americano, que considera necesario en la vida de un profesor el año sabático que de tiempo en tiempo permite que el esfuerzo del

pensamiento pueda realizarse a sí mismo en la creación, es un descubrimiento muy sabio e importante”.

- “El descanso, cuando llega debe ser descanso auténtico, tanto para la mente inconsciente como para la mente consciente. Si le decimos a un hombre que descanse, y al mismo tiempo le ponemos en una situación en la que su mente deba despertarse como un reloj a las 11,15h, para hacer alguna cosa importante, la mente subconsciente se estará preocupando de esa obligación en lugar de dedicarse relajadamente a explorar cualquier cosa...”. (Wallas, 2005, pág. 10).

De todas estas propuestas, la de Wallas, como hemos comentado anteriormente, ha sido la más aceptada y la considerada como “el modelo clásico” en el estudio del proceso creativo. Nosotros, para nuestra investigación, vamos a tomar esta, pero nos parece muy interesante añadirle la etapa número seis de Rodríguez Estrada, ya que en el campo en el que vamos a desarrollar nuestro objeto de estudio, la aceptación por parte del entorno (o medio, como él lo denomina) es esencial.

### **3.3. Danza Española**

La Danza Española es algo tan complejo y variado que es difícil definirla en unas líneas. La manera más general de hacerlo sería “(...) dando a entender que Danza Española es cualquier danza, espectáculo o baile de origen o realización española” (Espejo Aubero, A y A: 2001, pág. 85). Pero hemos de acotar un poco más esta aclaración ya que definiéndola de esta manera no entramos en lo que verdaderamente representa esta disciplina.

A principios del siglo XX es cuando se produjo la definición de Danza Española como un término específico de las artes escénicas. Esto fue gracias a la fusión de todas sus modalidades y a la influencia de los fenómenos musicales de aquella época. La Danza Española es la compilación de la Danza Folclórica, la Escuela Bolera y el Flamenco con una clara evolución estilística que dará lugar a

una cuarta modalidad denominada Danza Estilizada o Clásico Español.

Como bien se deduce del párrafo anterior el estudio de la Danza Española comprende una serie de disciplinas como la Danza Folclórica, el Flamenco, la Escuela Bolera y la Danza Estilizada sin las cuales su aprendizaje quedaría incompleto.

### **3.3.1. Danza Folclórica**

La Danza Folclórica o Regional es una de las disciplinas implícitas en la Danza Española. La palabra folclore está compuesta por los términos *folk*, que significa saber, y *lore*, que significa pueblo. Luego el folclore es el conjunto de creencias, costumbres y conocimientos culturales de un pueblo. No se refiere solo al baile, sino que abarca mucho más y eso es importante tenerlo en cuenta a la hora de estudiarlo.

La Danza Española tiene una peculiaridad aún en sus formas más estilizadas y cultas que la hace parecer siempre como popular. Pero hay que puntualizar bien a este respecto. Al hablar de popular no se puede pensar que es el pueblo quien crea, éste nunca inventa, se limita a recoger y asimilar ciertos elementos de la música y del baile culto. La creación es siempre personal y las danzas populares son adaptaciones y deformaciones de las danzas cultas hechas por el pueblo según sus medios y gustos. No se puede confundir creación y adhesión, pues es el segundo término y no el primero lo que caracteriza lo popular.

Pueblos enteros bailan sus viejas y bellas danzas sin ningún otro objeto que manifestar sus euforia vital, pero también por sentirse unidos a toda la agrupación social en la plenitud de solidaridad que es familia, sexo, trabajo... y, en general, todos los componentes humanos.

Cada enclave geográfico y humano tendrá necesariamente unas manifestaciones rítmicas particulares, muy diversas entre sí, de acuerdo con sus características propias. Se manifiesta de tal forma este carácter propio del que hablamos, que cuando se oculta el nombre del lugar podemos adivinar perfectamente la procedencia de la danza en cuestión.

Por tanto, y citando a Vicente Marrero Suárez, podemos decir que las danzas regionales, que son las que constituyen el folclore español, son un foco muy importante que nutre a la Danza Española, “(...) llenas de añejas creencias, ocurrencias, juegos, sentimientos alegres y amables, pero que disponen también de una gran fuerza y poder seductor” (Marrero Suárez: 1952, pág. 55).

### **3.3.2. Escuela Bolera**

Otra de las disciplinas, y quizá la menos conocida a nivel popular, que integra la Danza Española es la llamada Escuela Bolera. Esta toma su nombre del *Bolero* (baile derivado del fandango muy extendido por toda la geografía española).

Aunque de orígenes más antiguos, es durante los siglos XVIII y XIX cuando alcanza mayor esplendor, y a mediados de este último cuando adquiere enorme popularidad fuera de nuestras fronteras. Tal era la popularidad de nuestra Escuela Bolera que no había bailarina extranjera de prestigio que no viniera a España para aprender todo el repertorio bolero (fandangos, seguidillas, panaderos, jaleos, olés y boleros).

Tiene cierta analogía con la Danza Clásica universal, aunque es el estilo lo más importante en la disciplina que nos ocupa, y lo que da carácter propio a ese estilo es el movimiento de los brazos (braceo) y el acompañamiento de las castañuelas o palillos.

### **3.3.3. Baile Flamenco**

Es la forma más conocida de todas las que engloban la Danza Española. Este es un baile vivo, sujeto a una evolución constante y con una vigencia documentada de dos siglos, por lo que no es muy fácil definirlo escuetamente.

Hay unos años precisos, entre 1869 y 1929 aproximadamente, donde los rasgos fundamentales de esta forma de Danza Española se encuentran más acusados, es la llamada Edad de Oro del Flamenco, que coincide con el esplendor del cante y la guitarra. Parece extraño definir un baile por sus elementos externos,

pero hay que dejar claro que la guitarra es su elemento imprescindible; es el que marca más adecuadamente el compás con su sonoridad especial, sin la cual el Flamenco perdería su sentido, y está presente en todas sus etapas y evoluciones.

El Flamenco se supone un baile muy antiguo, perteneciente a la cultura autóctona de Andalucía o a un área más extensa de cultura mediterránea, o bien es baile de alguna de las otras etnias que se asentaron en España como fenicios, gitanos, judíos, árabes o moriscos. Lo único cierto es que el fenómeno flamenco está marcado por un ámbito geográfico concreto, Andalucía.

Existen tres etapas claramente diferenciadas dentro de la evolución del Flamenco:

1) *Etapla primitiva o de formación* (último tercio del siglo XVIII): se muestra un baile netamente popular.

2) *Etapla de transición* (últimos años del siglo XIX): baile, cante y guitarra juntos como espectáculo profesional.

3) *Etapla de asentamiento* (años quince o veinte hasta nuestro días): con la aparición del Flamenco en el teatro se produce una ruptura de los cánones tradicionales y la aportación de múltiples innovaciones en cuanto a forma y estructura.

En cuanto a los movimientos, actitudes y gestos del Flamenco hay que señalar que son muchos los componentes que forman el baile, cada uno de distinta naturaleza, pero ensamblados perfectamente en una sucesión rápida de todos ellos. Salvo unas cuantas normas básicas, estos elementos se combinan a capricho en cada baile, y también según el temperamento del *bailaor* o *bailaora* que lo interprete.

### **3.3.4. Danza Estilizada**

La Danza Estilizada es un estilo relativamente nuevo, nacido de la conjunción de otras formas de baile: Danza Clásica, Danza Folclórica, Escuela Bolera y Flamenco.

Es un estilo muy cultivado en la actualidad por gran número de maestros y bailarines que han ido superando en calidad y originalidad los montajes a través de los tiempos. Desde las primeras constancias históricas (bailarines de principios del siglo XX) ha habido una evolución desmesurada, lográndose el más alto grado en la estilización de las formas, un virtuosismo

exagerado en todas las técnicas integradas y una evolución de la técnica de castañuelas y de zapateado.

Las músicas en las que se apoya esta forma de danza la componen obras de músicos españoles (Falla, Granados, Albéniz, Turina, Jiménez, Torroba...), o bien extranjeros influenciados por temas españoles (Ravel, Korsakov...). Hoy en día, la danza estilizada también utiliza músicas de compositores más actuales (Ara Malikian o Roque Baños, por poner algunos ejemplos).

La Danza Estilizada es, junto con el Flamenco, el estilo de Danza Española que presenta mayores posibilidades de proyección y desarrollo ya que ésta va en función de la composición musical, por lo que presenta mayores posibilidades coreográficas basadas en nuevas creaciones musicales.

### **3.4. Folclore**

En referencia al término folclore ha existido mucha controversia, pues ha habido quién ha afirmado que es un término mal utilizado, así como otros que pensaban que el folclore se asociaba a la actividad campesina, alejada de todo lo que tuviera que ver con la cultura académica. Debido a todo esto, varios autores propusieron retirar el uso de la voz folclore para utilizar en su lugar otra con unos valores más positivos. Entre las opciones propuestas estaban: arte tradicional, literatura oral o cultura popular, por ejemplo.

El escaso prestigio intelectual que en el ámbito de la investigación conllevaba el estudio del folclore (de ahí la dificultad de realizar cualquier análisis referente a este campo), está dando paso desde hace unos años a una situación de mayor reconocimiento que hace que exista mucha más información a la que acceder.

La definición de folclore, según la Real Academia Española es la de “Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo”. Analizando dicha definición, observamos que la palabra engloba mucho más ámbitos que el dancístico, como pueden ser: la arquitectura, la vestimenta, los aperos de trabajo, los utensilios de cocina, los instrumentos musicales, la artesanía, los instrumentos artísticos y decorativos, etc.

En este trabajo vamos a limitarnos al ámbito de la Danza, así que el término que nos interesa definir es el de Danza Tradicional o Danza Folclórica. Pero antes debemos preguntarnos, ¿cuál es el lugar que ocupa la Danza dentro de los estudios de folclore?

Según Kepa Fernández de Larrinoa, profesor de antropología de la Universidad del País Vasco (1928, pág. 22) , existen dos caminos a seguir:

- El primero opta por estudiar la Danza como un fenómeno en sí mismo, que posee su propia identidad dentro del folclore.

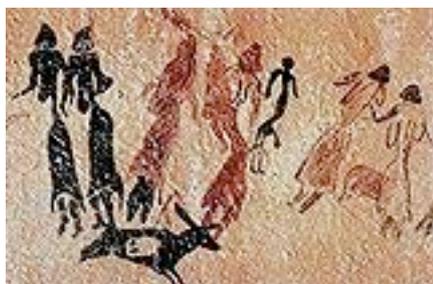
- El otro propone estudiar la Danza como parte de otros géneros asociados al folclore (música, máscaras, cantos, discursos, etc.).

Nosotros en este trabajo vamos a optar por la primera opción, estudiar la Danza separada del resto de actividades con las que concurre ya que al llevarla a los escenarios, parte de lo que es en esencia el folclore se pierde.

### 3.4.1. La Danza Tradicional o Folclórica

Aunque pretendamos estudiarla de manera aislada, la Danza Tradicional o Folclórica está íntimamente asociada al concepto de folclore y no es fácil que se separe de éste. Aunque como hemos comentado en el apartado anterior, vamos a intentar analizarla como fenómeno en sí mismo.

El cultivo de la Danza en nuestra tierra es algo enraizado desde tiempos antiguos. Se tienen datos que nos aseguran la presencia de la Danza en las gentes prehistóricas que poblaron nuestras tierras (pinturas rupestres de las cuevas prehistóricas de Cogul, en Lérida; de Valltorta, en Castellón, etc.).



Cogul



Valltorta

Entrados ya en la historia también se tienen referencias de la existencia de la danza en suelo hispano. Según Crivillé i Bargalló (1983, pág. 196), escritos de Tito Livio, Estrabón o Plinio son un claro ejemplo de esto. En el cristianismo contamos con las actas de los Concilios de aquellos siglos que hacen referencia a las danzas y los bailes y a las prohibiciones que conllevaban las manifestaciones que en este sentido se realizaban en el interior de los templos. Cuando los árabes llegaron a la Península, los conflictos bélicos que trajeron no propiciaron el cultivo de la Danza. De hecho, los escritos que existen de aquella época son prácticamente escasos. Al avanzar la reconquista parece que las viejas costumbres afloraron y se retomó la afición por este arte. Durante los siglos XVI y XVII esta afición se intensifica y muchas de las danzas y de los bailes que han llegado hasta nuestros días vienen de aquella época, modificándose en mayor o menor grado durante los siguientes siglos (XVIII y XIX).

Seguramente España sea una de las tierras del mundo en la que el baile y la Danza estén más arraigados. La riqueza de los bailes y danzas tradicionales de nuestro país, su peculiar estilo y su enorme diversidad, han dado a España un lugar de honor dentro del marco universal.

Existe una diversidad de danzas tradicionales españolas de tan extraordinaria riqueza por la complejidad de sus temas, la forma de ejecutarla, su lugar de procedencia, su indumentaria, su estructura, etc., que su clasificación es extremadamente complicada.

Sin embargo, el conocimiento que de la Danza Tradicional se tiene es muy limitado. Existen algunos bailes que sí han obtenido el reconocimiento que se merecen, han sido estudiados y analizados pormenorizadamente y la difusión que de ellos se ha hecho es digna de su importancia. Pero no ocurre lo mismo con otros tantos, que han quedado relegados al conocimiento y la práctica local. De ahí la importancia de nuestro objeto de estudio. Miguel Ángel Berna ha sabido llevar la Jota Aragonesa por todo el mundo, dándole un toque de modernidad y actualidad sin el cual hubiera sido imposible tal difusión.

### 3.4.2. Ritmos fundamentales de toda la Danza Folclórica española

En España nos encontramos con cinco ritmos fundamentales de los que nace el resto de ritmos pertenecientes a las diversas danzas folclóricas:

1) Fandango. Es el ritmo madre, el más antiguo. Es un aire ligero, rápido, marcado a compás ternario. De él se derivan la jota y la seguidilla.

2) Jota. Es un compás ternario muy acentuado. Es un ritmo muy extendido por gran parte de la geografía de España.

3) Seguidilla. Es un fandango a mucha más velocidad y mucho más estructurado. Un claro ejemplo de seguidilla son las sevillanas; de hecho comenzaron llamándose *seguidillas sevillanas*, pero llegaron a hacerse tan famosas que adoptaron el nombre de *sevillanas*.

4) Bolero. Parece ser que las raíces del bolero están en los compases de la contradanza del siglo XVIII. Es un ritmo ternario de movimiento ligero.

5) Charrada. No es un ritmo muy común que se da, fundamentalmente, en Castilla y León. Es el ritmo salmantino por antonomasia, con una influencia radial en todas las provincias limítrofes, como Zamora, Ávila y Cáceres. Básicamente es un ritmo quinario, de asociación binaria (5/8).

### 3.5. La Jota Aragonesa

La jota es un baile popular de España. Es una forma músico-tradicional de las llamadas fijas y su fisonomía coreográfico-cantable es de las más conocidas y se encuentra extendida por todas las regiones de su geografía con más o menos variantes. Pero es en la región aragonesa donde la jota se ha desarrollado y florecido con mayor esplendor, hasta el punto de desterrar los otros bailes y danzas que eran típicos y hasta el punto de convertirse en el tipo más generalizado, casi exclusivo, de canción. Se pueden diferenciar en Aragón tres estilos básicos de jota dependiendo de la forma de su baile: la del Bajo Aragón, con baile más lento; la de Zaragoza, más acelerada y con los brazos alzados; y la del Alto Aragón (Huesca), con variantes pirenaicas influenciadas por Francia.

En algunos puntos de América Latina se conoce la jota, o alguna variante de este baile, como verdadera influencia suya. Sin embargo, no es conocida ni en Europa ni en otras culturas extraeuropeas.

Las circunstancias para ejecutar una jota cantada o bailada pueden ser muy diversas. Serenatas, coplas para todo tipo de rondas, bailes ceremoniales, rituales o de diversión, etc., toman la jota como modelo de participación tanto individual (si es cantada), como colectiva (si, por el contrario, es bailada).

A pesar de ser una manifestación folclórica harto conocida, todavía existen algunos aspectos de carácter histórico y documental que no están muy claros.

En un principio se creyó que la jota había sido traída a tierras aragonesas por un árabe llamado Aben Jot (hijo de Jot). Ciertas coplas aluden a un moro refugiado en Calatayud en el siglo XVII, que había sido expulsado de Valencia:

“La jota nació en Valencia  
y de allí vino a Aragón;  
Calatayud fue su cuna,  
a la orilla del Jalón”.

“La jota se llama jota,  
porque la inventó Aben-Jot  
y se llama aragonesa,  
porque aquí se bautizó”.

Otras afirmaciones hablan de que el tal Aben Jot en su destierro a tierras aragonesas cantaba una canción muy enérgica, una especie de himno de guerra, que fue evolucionando hasta convertirse en la jota actual. De ahí que su nombre derive del de este árabe. Pero las coplas a las que hacemos alusión son relativamente modernas y al no existir ningún otro dato fiable que corrobore esta hipótesis, ésta carece de todo fundamento.

Cobra mucha más fuerza la probabilidad de que el nombre de jota derive del antiguo verbo castellano sotar o xotar (derivado a su vez del verbo latino saltare), que significa saltar, brincar y bailar. Así lo cree García Arista, escritor

aragonés en cuya monografía *La Jota Aragonesa* explica que la jota es el antiguo *sota* y *sotar*, que dicho de una persona es bailar. Las palabras *sota* y *sotar* no eran más que nombres genéricos de baile, y el baile regional de Aragón no tenía nombre propio, sino que se le llamaba por antonomasia *sota-baile*. Más tarde, cuando la letra *j* sustituye a la *s* inicial, pasa a ser Jota, nombre específico de la danza regional aragonesa (García Arista: 1919, págs. 55-68).

Según Crivillé i Bargalló (1983, págs. 208-209), otro antiguo escritor, el Arcipreste de Hita, también usa este vocablo en sus escritos, pero en esta ocasión lo hace como sustantivo, al referirse a la bailadora como sotadera. Existen algunos escritos más que también adoptan la etimología saltare para el nombre de jota. Es interesante indicar que el arabista Julián Ribera apunta que en el dialecto árabe hablado por los moriscos españoles existe el nombre *xatba*, con el significado concreto de baile o danza, y que de la raíz de este vocablo derivan una serie de palabras que aportan la idea de baile. Es posible que entre estas palabras hubiera influencias mutuas, pero es imposible determinar cuál es la influida y cuál la influyente, y cuál de ellas es la base de la palabra jota.

En lo que sí coinciden la mayoría de los autores que han hablado de la jota con cierto arraigo es en su antigüedad. Todos afirman que es una manifestación folclórica relativamente moderna. La sitúan alrededor de finales del siglo XVIII, principios del XIX. Crivillé i Bargalló (1983: pág. 205) afirman que no existe el menor rastro de la jota en toda la producción teatral desde finales del siglo XVI hasta mediados del XVIII. En el año 1761 aparece la primera cita de la jota como baile en el Sainete *La Junta de los Payos* de Ramón de la Cruz, según el dato consignado por García Matos (1980, pág. 22). De este hecho podemos constatar que la jota no existía antes de este documento o que si existía tenía un valor tan insignificante que no era digna de estudio.

### 3.5.1. Estructura y análisis

La Jota Aragonesa es baile, es canción y es rondalla. Tres modos de ser de este género aragonés. Su ritmo es vivo ternario, bailado por parejas con

acompañamiento de rondalla. A veces la Jota prescinde de baile, entonces el ritmo se hace más sosegado y la rondalla se limita a hacer un acompañamiento rítmico.

Musicalmente la Jota está constituida por una parte instrumental a la que se le da el nombre de variaciones, que es la que inicia la danza. Suelen formar las variaciones una frase de ocho compases que generalmente se repite y a la que anteceden cuatro acordes. Esta tonada es interrumpida por una copla vocal, cantada a solo, durante la que los instrumentos acompañan suavemente procurando no ahogarla pero marcando con rigor el ritmo ternario. Según palabras del propio Miguel Ángel Berna, “La música de la Jota es sota, caballo y rey. Es tónica dominante, cuatro acordes y mismas variaciones siempre, pa'lante y pa'tras. Lo único que cambia es la velocidad, más despacio o más rápido” (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna, Anexo I, pág. 232*)

La estructura o forma musical de la copla está constituida generalmente por siete frases de cuatro compases cada una. La variedad de ésta depende de la ordenación de las frases, que se repiten alternativamente, hasta el esquema más variado A B C D E F G. Generalmente los esquemas no son excesivamente complicados, pero existen múltiples excepciones. Cada una de estas siete frases, formadas por cuatro compases ternarios simples, comprende un verso octosílabo.

Las coplas son casi siempre improvisadas y en ella se pueden expresar todos los sentimientos y todos los estados de ánimo (el amor, la fe, el patriotismo, el localismo, la sátira...).

En la Jota el baile es lo sustantivo y el canto lo adjetivo. De manera que puede haber jota aunque falten el canto y la copla. Basta marcar el ritmo con las castañuelas (*pulgaretas*, como se dice en Aragón) para que se pueda bailar. El canto y la copla se introdujeron después para dar descanso a los bailadores. Durante el canto, cesa el baile, aunque ahora se empieza a bailar precisamente al iniciarse el canto, cosa que puede ser imitación de los bailes andaluces.

Mientras se baila la parte instrumental, los danzantes marcan fuertemente el ritmo con las castañuelas o con los pitos. Cuando empiezan las coplas, dejan de marcar el ritmo y reducen la danza, a fin de que los espectadores puedan enterarse de las coplas cantadas.

En las jotas de baile es frecuente la terminación de éstas con un estribillo. Dicho estribillo se ejecuta después de la copla y sustituye a las variaciones.

### 3.5.2. El acompañamiento instrumental

En Aragón se acompaña este baile con las típicas guitarras requintos o guitarrillos, que son unas guitarras de cinco cuerdas; los guitarrones, de ocho cuerdas; bandurrias; triángulos; castañuelas y panderetas.



REQUINTO



GITARRÓN



BANDURRIA



TRIÁNGULO



CASTAÑUELAS



PANDERETA

Según el propio Berna (2015: *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 258) el violín en la Jota se tocaba antiguamente pero se perdió, al igual que la percusión. Ambos acompañamientos que ha recuperado en sus espectáculos.

#### 4. Miguel Ángel Berna

Miguel Ángel Berna es una de las máximas figuras del panorama de la Danza Española, aunque él no está muy convencido de que encaje bien dentro de este género, pues a veces se ve más contemporáneo, representando de una forma admirable la fusión entre tradición e innovación. Es un bailarín único y figura como uno de los más destacados creadores y renovadores de la Jota Aragonesa de nuestro país, entre la Danza Española, el Flamenco, la Danza Contemporánea y un revisado y actual folclore aragonés.

Cualquier crítica relacionada con este bailarín y coreógrafo o con cualquiera de sus espectáculos alaba la mezcla de fuerza y belleza de su danza y el positivismo que desprende a la hora de interpretarlas.

Miguel Ángel Berna nace en 1968 en Zaragoza y a la edad de 8 años comienza a bailar jota, participando en más de 1000 festivales relacionados con este baile regional.

En 1989 toma la dirección del cuerpo de baile del grupo folclórico *El Cachirulo*.

Toma clases de Ballet con Emilia Baylo y María de Ávila y de Flamenco con Rafael de Córdoba. También viaja a Italia para tomar clases de Danza Contemporánea.

Con una necesidad imperiosa de dar un “enfoque” diferente a la Jota Aragonesa, baile que había marcado hasta entonces su trayectoria como bailarín, en 1990 funda su propia compañía con el nombre de *Danza Viva*.

En Junio de 1990 presenta la coreografía *Entre dos* al “II Certamen de Danza Española y Flamenco” en el Teatro Albéniz de Madrid, recibiendo el Premio al Bailarín Sobresaliente.

En el mismo mes de Junio presenta la pieza *La Templanza* en el “IX Certamen Coreográfico de Danza Española y Flamenco” en el teatro Albéniz de Madrid, obteniendo el Primer Premio de Coreografía.

En 1999 presenta en el “Festival Madrid en Danza” su nuevo espectáculo *Rasmia* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (espectáculo con el que participará en el Festival de Jerez en 2008 y en Arganda del Rey en 2009). A raíz del éxito de

este espectáculo prepara *Percusión Percusión* que estrena en el Teatro Principal de Zaragoza en junio del 2000.

A partir de entonces no para de crear, presentando casi un espectáculo por año durante quince años consecutivos:

- En junio de 2001 presenta su espectáculo *Solombra* en el Teatro Albéniz de Madrid, que cuenta con la participación de Maite Bajo y el cantaor Falo.
- En marzo de 2003 estrena su nuevo montaje *Tierra de dragón* que cuenta con la participación de Rafael Amargo y la dirección de Carlos Martín, con textos de Magdalena Lasala y audiovisuales de Jorge Nebra. Con este espectáculo actuará en el Kosei Nenkin Kaikan de Osaka en 2005 como *Compañía Residente del Exmo. Ayuntamiento de la ciudad de Zaragoza*.
- En el mismo año presenta en Zaragoza un resumen de todos sus espectáculos anteriores bajo el título de *Mudéjar*, con el que gira por varias ciudades de España y hace temporada en el 2004 en Madrid en el Teatro Albéniz, donde contará con la participación de la bailarina Aída Gómez. También actuará con este montaje, como *Compañía Residente del Exmo. Ayuntamiento de la ciudad de Zaragoza*, en el Festival “España-Niteroi” de Brasil, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y en Montevideo durante 2006.
- Bajo la dirección de José Carlos Plaza crea y baila la coreografía para la Ópera *La Dolores* que se presenta en septiembre de 2004 en el Teatro Real de Madrid.
- Termina el año 2004 participando en la película *Iberia* dirigida por Carlos Saura como coreógrafo y bailarín en la pieza musical *Aragón* de Albéniz. Incluso viaja con Saura para presentar en el Festival de cine de Toronto la película (2005). Posteriormente volverá a colaborar con el director en el rodaje del audiovisual *Sinfonía de Aragón* (2008).
- En octubre de 2005 estrena su espectáculo *Encuentros* en el Teatro Principal de Zaragoza.
- En junio de 2006 estrena *Savia Nueva*, con Carmen París, en el Teatro Albéniz de Madrid (estrenando este espectáculo en diciembre del mismo año en el Teatro Principal de Zaragoza).

- En junio de 2006 estrena la coreografía de *La boda de Luis Alonso* bajo la dirección de Santiago Sánchez en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.
- En mayo de 2007 estrena *Amares* en el Teatro Principal de Zaragoza, y del 13 al 23 de septiembre 2007 en el Teatro Madrid recibiendo una excelente crítica.
- El 14 de agosto de 2008 estrena en el Palacio de Congresos de Expo 2008 en Zaragoza el montaje sobre la figura de Goya, *Goya: El sueño de la razón produce monstruos*, bajo la dirección de Luís Olmos, espectáculo que llevará al Teatro Gayarre de Pamplona en 2009.
- El 9 de marzo de 2009 estrena *Flamenco se escribe con Jota* en el Festival de Jerez. Espectáculo en el que compartirá escenario con Úrsula López y Rafael Campallo.
- En 2010 estrena *La Pasión*, espectáculo que reproduce un cara a cara entre la Danza y el sonido de los Tambores de Calanda.
- Este mismo año se estrena también *Berna se escribe con Jota*, espectáculo que bebe del pasado y mira hacia el futuro. Se realizó en colaboración con el grupo Nobleza Baturra.
- *Bailando mi tierra* se estrena en 2011 y es un tributo, un homenaje a Aragón y sus gentes.
- Un año más tarde, en noviembre de 2012, se presenta *Miguel Ángel Berna con los grandes de la Jota* en el auditorio de Zaragoza. Título avalado por la participación de Nacho del Río y Beatriz Bernad, dos iconos musicales dentro del mundo de la Jota.
- En 2013 llega *Mediterráneo*, que evoca el vínculo que mantuvo la Corona de Aragón con territorios de Italia o Grecia.
- *Miguel Ángel Berna & La Notte della Taranta* se estrena en noviembre de 2014. Este espectáculo sigue siendo una búsqueda de los orígenes de la Jota. Para ello, realiza una colaboración con el festival más importante en Europa de música tradicional como es La notte della Taranta.
- En octubre de 2015 estrena en el Auditorio de Zaragoza *La Jota y la Taranta*. Este espectáculo pretende recuperar la memoria histórica, indagar en la

historia de la Corona de Aragón y profundizar en las relaciones entre Italia y España.

- Actualmente está preparando la película documental sobre la Jota aragonesa dirigida por Carlos Saura.

Todo este trabajo creativo lo compagina con la impartición de clases magistrales al Ballet Nacional de España, en el Centro Andaluz de Danza de Sevilla y en el City Center de N. Y., así como la realización de cursos en los Conservatorios Profesional de Danza de Madrid, Granada, Málaga y Almería y en Espacio Madrid, en la Compañía de Antonio Canales, o en el Institut del Teatre de Barcelona entre otros. Desde el año 2008 es profesor de folclore, especialidad Jota, en la Escuela Municipal de Música y Danza del Ayuntamiento de Zaragoza y desde julio de 2005 es *Compañía Residente del Exmo. Ayuntamiento de la ciudad de Zaragoza*.

Ha realizado actuaciones en países como Grecia, Japón (en 2005 actúa en el Pabellón de España de la Expo'05 de Aichi y en la Gala de estrellas que se realiza en el Tokio International Forum de Japón junto con artistas como Ángel Corella, Tamara Rojo, Mayte Bajo, Lola Greco...), Cuba (en el Festival de La Habana en 2004), varias giras en Francia (presentando *Solombra* en la Maison de la Danse en 2003 y bailando junto a Israel Galván en los Jardines du Palais Royal en 2007), Reino Unido (comienza la gira 2005 presentando *Mudéjar* en el Sadler's Wells de Londres), Estados Unidos (en 2006 actúa con Lola Greco en el Festival de Flamenco de Nueva York, celebrado en el New York City Center), Italia (en 2007 estrena *Mudéjar*, invitado por la Real Academia de España en Roma), China (en 2006 recibe una invitación al Festival "Meet in Beijing Arts Festival" de Beijing para presentar su espectáculo *Mudéjar*, Beijing Tianqiao Theater), Israel (en 2007 presenta *Rasmia* en el teatro Suzzanne Dellal de Tel Aviv), y México (en 2007 participa en la gala "Los Gigantes de la Danza" en el Auditorio Nacional de México junto a estrellas del American Ballet, del Bejart Ballet, y del Ballet de Cuba entre otros).

Ha recibido numerosos premios entre los que podemos destacar:

- Primer Premio de baile del Certamen Oficial de Jota del Exmo. Ayuntamiento

de Zaragoza, lo gana a los 17 años junto a su pareja de baile Ana Cristina Araiz.



Miguel Ángel berna y Ana Cristina Araiz

- Premio al Bailarín Sobresaliente en el II Certamen de Danza Española y Flamenco en el Teatro Albéniz de Madrid, por su coreografía *Entre dos* (1990).
- Primer Premio de Coreografía en el “IX Certamen Coreográfico de Danza Española y Flamenco” en el Teatro Albéniz de Madrid, por su coreografía *La Templanza* (2000).
- Premio al mejor espectáculo de danza en la Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca, por *Goya: El sueño de la razón produce monstruos* (2008).

## 5. El proceso creativo de M. A. Berna

### 5.1. Análisis coreográfico

#### 5.1.1. Introducción

El análisis coreográfico es crucial para entender una pieza de Danza y obtener aspectos de ella que se nos escaparían de no realizar un estudio pormenorizado de todos sus matices. Nos ayuda comprenderla mejor y poder realizar comparaciones mucho más fundamentadas con otras piezas. En este aspectos estamos totalmente de acuerdo con Adshead, Briginshaw, Hodgens, & Huxley (1999, pág. 32) cuando afirman que el análisis coreográfico es un proceso que,

“si se enseña eficazmente, resulta crucial para llegar a una comprensión de la danza, para apreciarla más profundamente y poder hacer una valoración de ella. (...) Proporciona una estructura de los conocimientos que son

necesarios para encuadrar las interpretaciones a las que se llegue y para aumentar la posibilidad de enfrentarse a una obra con imaginación y creatividad”.

Pero, ¿existen unos parámetros establecidos de manera clara para realizar dicho análisis coreográfico?

La respuesta a esta pregunta no es sencilla. Esta dificultad viene dada principalmente por la falta de documentación existente referente a este tema, como luego señalaremos.

Debido a esto vemos necesario la creación de un método analítico coreográfico que establezca las premisas para realizar un análisis de cualquier coreografía de Danza. Trabajo que por su complejidad sería interesante abordar como futura línea de investigación.

Nosotros nos vamos a limitar a establecer unas pautas a seguir para el desarrollo de dicho análisis, ya que nuestro objeto de estudio no es el análisis en sí, si no el proceso de creación coreográfica. Estas pautas las fijaremos en este apartado a partir de la escasa documentación encontrada al respecto a la que hacemos referencia más arriba.

Antes de realizar esta tarea abordaremos una serie de cuestiones que nos ayudarán en esta labor.

Lo primero que nos planteamos es qué elementos son merecedores de análisis. En este sentido podemos optar por dos caminos:

- a) El primero iría encaminado a analizar la pieza como una coreografía en sí misma.
- b) El segundo trataría más exhaustivamente las características técnicas y/o estilísticas propias de cada estilo de danza, dejando a un lado aspectos coreográficos.

Estas dos opciones no son excluyentes sino que se pueden analizar de manera simultánea y así aportar un mayor número de datos, necesarios para el posterior estudio del proceso creativo del coreógrafo en cuestión para nuestro objeto de estudio.

Adshead et al. (1999, pág. 45) afirman que hay dos aspectos diferenciados en la presentación de una coreografía: los elementos observables y la percepción que una persona pueda tener de ellos. Nosotros no vamos a establecer dicha diferenciación. Lo que pretendemos es analizar la obra lo más objetivamente posible, teniendo en cuenta tanto sus elementos observables como la percepción que se pueda tener de ellos. Posteriormente estudiaremos el proceso creativo del director y coreógrafo para analizar si la visión del creador se ajusta a la percepción que hemos tenido nosotros.

Según estos mismos autores, para poder nombrar un movimiento hay que reconocer todo un grupo de características. Esto es algo que entraña una dificultad dentro de la Danza Española en general y, dentro de ésta, de la Danza Folklórica en particular, ya que hay ciertos pasos o movimientos que no están codificados universalmente, sino que según el entorno (zona geográfica, escuela donde se haya aprendido....) se denomina de una u otra manera. Para más inri, el artista objeto de estudio de este trabajo afirma que incluso dentro de una misma zona geográfica, en este caso Zaragoza, se desconocen estas características o se han ido desvirtuando con el paso del tiempo. Vamos a utilizar nomenclaturas aceptadas por una mayoría aunque no en todos los casos existe de forma codificada.

Otra cuestión a tener en cuenta que anotan también Adshead et al. (1999, pág. 46) es que dentro de un mismo género de Danza los diferentes estilos revelan gamas específicas de movimiento. Los coreógrafos utilizan estos estilos de forma personalizada, con lo que producen sus propios estilos coreográficos o dancísticos. Esto se hace mucho más evidente en nuestro objeto de estudio. Miguel Ángel Berna es un artista inclasificable en cuanto a estilo de danza se refiere. Como hemos apuntado en su biografía, comenzó en el mundo de la danza siendo jotero, después estudio Flamenco y Danza Clásica, pero después de haberse hecho a sí mismo, hoy en día no se le puede catalogar ni de jotero, ni de bailarín clásico, ni de bailaor flamenco, como el muy bien apunta: *“Si tengo que etiquetarme de alguna manera, soy jotero por encima de todo, pero mi danza es mucho más contemporánea.”* (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna, Anexo I, pág. 276*)

Otro aspecto que pensamos que merece ser digno de análisis tiene que ver

con cuestiones antropológicas. El antropólogo P. Sepencer distingue seis orientaciones antropológicas de la Danza (Fernández de Larrionoa, K: 1998, pág. 23):

- Investigaciones que resaltan el papel que juega la Danza como catarsis individual o colectiva (danzas bailadas en procesos de curación, shamanismo o el mismo carnaval).

- Trabajos que muestran la Danza en relación con procesos de control social, en los que se intensifican símbolos de autoridad política, económica, social o religiosa. (Auresku, por citar algún ejemplo).

- Las que configuran las danzas que se bailan en procesos de transformación individual o social (danzas que ocurren en los rituales de paso – fiestas de quintos, bodas..-).

- Investigaciones que presentan que la Danza muestra un papel preponderante en procesos de identificación social.

- Aquellas investigaciones que sostienen que los rituales de danza dramatizan valores o tensiones que se dan en el seno mismo de la sociedad. (Mascaradas suletinas).

- Investigaciones de las danzas en términos de movimientos sobre el espacio. Estas investigaciones enfatizan la descripción, el desarrollo de sistemas de notación y el análisis coreográfico.

Nuestro trabajo iría más encaminado a esta última orientación, pero podemos observar como el estudio de la Danza se convierte en una tarea un tanto complicada al analizarla desde todas sus perspectivas.

### **5.1.2. Elementos de una coreografía**

Como hemos comentado anteriormente no existe mucha documentación al respecto del análisis coreográfico, por lo que nosotros nos basaremos en el planteamiento realizado conjuntamente por Adshead y otros tres investigadores (1999), tomaremos algunos aspectos tratados por Patrice Pavis en una de sus obras (2000) y nos apoyaremos en nuestra experiencia profesional. Estamos de acuerdo con estos autores cuando afirman que una coreografía tiene componentes

fácilmente reconocibles: pasos o movimientos realizados por un bailarín o un cuerpo de baile; éstos bailan en una zona determinada, llevan una indumentaria y unos elementos característicos, el entorno visual (iluminación) en el que se mueven tiene un sentido; y normalmente se mueven al son o compás de una música (sonido). Todos estos aspectos se estructuran de tal manera que forman una composición coreográfica. La manera en la que se organicen determinará el resultado final.

Todos estos elementos son observables y pueden ser identificados de manera clara al analizar cualquier coreografía.

A priori después de esta afirmación parece no entrañar ninguna dificultad el análisis coreográfico, pero el hecho de nombrar un movimiento, como por ejemplo el denominado paso del “picao”, conlleva el reconocimiento de todo un grupo de características. La habilidad para reconocer elementos agrupados de esta forma requiere una formación de conceptos y se demuestra que dichos conceptos han sido asimilados si los términos se utilizan con exactitud. Por esto es primordial tener claros los conceptos (definición del termino) y dominar el campo en cuestión, tal y como hemos visto en el apartado de fundamentación teórica.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, los elementos observables en una coreografía pueden ser agrupados en cinco grandes categorías:

- 1) Movimiento
- 2) Composición coreográfica
- 3) Bailarines
- 4) Entorno visual
- 5) Elementos de sonido

#### *.-Movimiento*

Todas las manifestaciones de la Danza están relacionadas con las posibilidades de movimiento, sin embargo cada estilo concreto codifica esos

movimientos de una manera diferente y lo que ha de estar claro es esa codificación.

Una misma acción ha de describirse o aclararse para dar un dato relevante sobre un estilo concreto de Danza ya que hay muchas acciones o movimientos que son “comunes” a todos los estilos. Por ejemplo, dentro de los bailes regionales españoles, en la mayoría de ellos, se usa el llamado Paso Vasco, pero según la región que estudiemos este paso se llamará y se realizará de una manera u otra. (Ejemplo: en Asturias se denomina *menudeo* y lleva el acento arriba, levantando más las rodillas; en Ávila *un, dos, tres* y es un paso más a tierra; en Galicia se le denomina *picadiño*; etc.).

Además de acciones del cuerpo, existen unas dimensiones espaciales que hay que saber distinguir. El cuerpo humano tiene una forma que puede ser curvada o recta. Las trayectorias y las direcciones también hay que tenerlas en cuenta, así como la dinámica, el grado de tensión o fuerza, la brusquedad o rapidez...

Así pues, un movimiento aislado puede describirse según el tipo de acción (giro, por ejemplo), según su configuración espacial (cuerpo encorvado, líneas rectas), según su cualidad dinámica (suavemente, de manera brusca).

También es posible realizar un análisis fisiológico o psicológico del movimiento pero no es de mucha utilidad para valorar la finalidad artística de la Danza, ni para nuestro objeto de estudio en concreto.

#### *.- Composición coreográfica*

Dentro de esta se encuentra la estructura de la obra (división en partes o escenas), así como las formas y las frases del movimiento.

Las repeticiones son otro factor importante a analizar dentro de la composición, referidas tanto a movimientos, a frases de movimiento o a motivos.

No podemos olvidarnos dentro de este apartado de las agrupaciones en cuanto a composición coreográfica se refiere (duos, tríos, cuerpo de baile, solos, etc.) y en como se desarrollan éstas dentro de la zona de actuación.

### *.-Bailarines*

Los bailarines son quienes hacen que cobre vida una coreografía y los factores que les afectan pueden ser significativos o no, según casos concretos. De cualquier modo, hay que tener en cuenta la edad, el sexo, el número, el tamaño, el papel que desempeñan dentro de la coreografía..., porque son factores importantes que nos darán indicios acerca del estilo, el objetivo y el significado de la coreografía en cuestión. Un ejemplo de esto son las danzas sociales, en las que la edad o el sexo de los bailarines condiciona el tipo de danza.

### *.-Entorno visual*

El entorno visual de una coreografía incluye la zona de actuación, el vestuario y la iluminación. También se incluye en este apartado la escenografía. Aunque habitualmente se engloba dentro de la escenografía la iluminación y el vestuario, aparte de los decorados. Actualmente, y gracias al avance de la tecnología y de la puesta en escena, dentro del entorno visual podemos añadir también las proyecciones, aunque se suelen incluir dentro de la iluminación.

-La zona de actuación: La zona de actuación puede responder a cuestiones de tipo práctico o bien guardar una estrecha relación con el objetivo de la coreografía. El uso que de este espacio se haga es un elemento bastante importante dentro de una coreografía.

-El vestuario: El vestuario o indumentaria dentro de la Danza es algo primordial. Primordial porque nos puede ayudar a entender muchas más cosas de la pieza que vayamos a analizar. Nos da datos sobre la época en la que se enmarca, del estilo de danza, del estatus social de los bailarines/personajes, del estado anímico de éstos, de la edad... Y también sirve de apoyo a lo que se pretenda transmitir, jugando con aspectos como el color, los tejidos y la forma.

Según algunos autores, el vestuario es, sin duda alguna, el componente más importante de todos los elementos pertenecientes a la apariencia externa (pelucas, máscaras...) de los personajes de una obra. Como apunta Erika Fisher-Lichte (1999: págs. 173-180), el vestuario y el papel que representa el actor/bailarín están íntimamente relacionados (el manto de púrpura evoca al rey, el hábito

representa al monje, la armadura identifica al caballero...). Ocurre lo mismo con el rol social (la bata blanca distingue al médico, el uniforme al policía, la bata a la limpiadora...). Igualmente, la indumentaria identifica la zona donde se representa la acción (no se viste igual un clérigo en España que en Inglaterra, por ejemplo). Esto ocurre especialmente en la Danza Folclórica o Regional, donde la zona de procedencia de la danza se puede adivinar casi exclusivamente por la indumentaria que visten los bailarines. En España los elementos comunes son tan numerosos e importantes como las diferencias. Chaleco, chaqueta y calzón en el hombre; y saya, corpiño y pañuelo en la mujer, se repetirán en todas partes.

-La iluminación: La luz es un tema tan importante dentro de la puesta en escena que necesitaría un estudio más exhaustivo del que aquí nos ocupa. Para nuestro trabajo simplemente hemos de saber que la luz es un signo capaz de dotar al escenario con posibilidades adicionales de significado. Aparte de su función básica de hacer visible el espacio, es capaz de adoptar gran variedad de funciones simbólicas.

La luz como signo dentro de la puesta en escena tiene varios factores: intensidad, color, distribución y movimiento. Si uno de estos factores varía, el significado cambia. Por ejemplo, la luz amarilla intensiva evoca la luz de mediodía, una luz amarilla más tenue nos indica la luz de la tarde, la luz distribuida por todo el escenario puede indicar un espacio libre, sin embargo, si es en forma de rayos evoca un bosque...

De manera general podemos decir que la luz puede dar a entender el lugar en el que nos encontramos, puede sugerir el momento del día y del año, puede aludir a fenómenos naturales (fuegos artificiales, tormentas...), y puede crear una atmósfera determinada (una luz clara y cálida se relaciona con una atmósfera tranquila, un tipo especial de luz de luna se interpreta como una atmósfera romántica...).

En nuestro análisis no vamos a entrar a realizar un estudio pormenorizado de este elemento ya que no somos especialista en ello y para poder realizarlo necesitaríamos entrar en temas mucho más profundos a nivel técnico y artístico en cuanto a iluminación para escena se refiere.

- La escenografía: Podemos decir que la escenografía es el conjunto de decorados en la representación escénica. Los orígenes de esta se remontan a la Grecia Antigua. A lo largo de la historia de la puesta en escena ha habido muchos métodos para cambiar u ocultar escenografías, desde el clásico telón de fondo hasta los paneles actuales.

Dentro de las representaciones, la escenografía juega un papel muy importante y cada elemento perteneciente a esta ha de tener una utilidad dentro del contexto de la puesta en escena. Los signos del decorado pueden remitir a interiores o exteriores, a edificios o espacios naturales, a lugares existentes o ficticios; puede ser realista o vagamente definido. Desde el punto de vista histórico, nos indica la época en la que la representación sitúa la obra, el país o ciudad, o el lugar donde se encuentra el personaje (salón, dormitorio, celda, etc.). Existen otros significados que acentúa el decorado como, por ejemplo, que un lugar determine como signo concreto una situación (el andén de una estación indica un viaje en tren); o que un lugar tenga una función simbólica (la vida concebida como un laberinto).

Cerny Minton (2011, pág. 131) afirma que en la mayoría de los casos, los coreógrafos hacen un uso limitado del decorado (exceptuando los ballets clásicos del siglo XIX). Sostiene que los decorados para danza suelen ser ligeros y planos para poder montarse sobre listones y subirse o bajarse del escenario más fácilmente, aunque en la actualidad, con el avance de la técnica, se hacen verdaderas maravillas escenográficas. Suelen ponerse al fondo de la escena para crear un telón de fondo pero también se usan como límite para enmarcar el espacio escénico.

Las proyecciones serían un elemento perteneciente a la escenografía. En Danza se usan cada vez más para apoyar lo que se quiere contar y enriquecer la puesta en escena.

#### *.-Elementos de sonido*

Generalmente, aunque no de manera obligatoria, la Danza se acompaña de sonido. Ese sonido puede ser una música, un ruido fortuito, un texto hablado o

cantado... Dicho sonido puede crearse en colaboración con la coreografía, o puede que se haya creado con antelación a ésta. Dicho de otra manera, la Danza ha basado su estructura en los ritmos musicales, aunque también puede darse que la música haya sido una consecuencia de la Danza.

Para nuestro objeto de estudio la música juega un papel primordial, ya que todos los espectáculos realizados por este coreógrafo llevan música en directo. Esta música ha sido creada gracias al trabajo conjunto de músicos y coreógrafo. Ha habido una extensa investigación previa para basarse en las raíces de la jota. Tanto es así que el propio coreógrafo afirma que a veces se siente más músico que bailarín o coreógrafo.

Cada uno de los elementos los hemos descrito por separado aunque en la práctica, al menos dos de ellos (movimiento y bailarines) han de ir irremediabilmente unidos. Casi nunca sin un entorno visual en el que desarrollarse y sin elementos de sonido a los que “acompañar”.

### **5.1.3. Análisis de las piezas**

En este apartado vamos a analizar una serie de piezas de Miguel Ángel Berna, concretamente tres que, desde nuestro punto de vista y después de consultarle al propio artista, creemos que son las más representativas por importancia y por cronología. El factor cronológico es primordial en este trabajo ya que vemos interesante analizar el proceso creativo de una de sus primeras obras (*Mudéjar*. 2003) de una intermedia (*Goya, el sueño de la razón produce monstruos*. 2008) y de la última (*Mediterráneo*. 2014), para observar la evolución en dicho proceso.

Estos son sus espectáculos creados y su fecha de estreno desde sus comienzos hasta la actualidad:

- *Rasmia* (1999).
- *Percusión Percusión* (2000).
- *Solombra* (2001).
- *Tierra de dragón* (2003).
- *Mudéjar* (2003).

- *Encuentros* (2005).
- *Savia Nueva* (2006).
- *Amares* (2007).
- *Goya, el sueño de la razón produce monstruos* (2008).
- *Flamenco se escribe con Jota* (2009).
- *La Pasión* (2010).
- *Berna se escribe con Jota* (2010).
- *Bailando mi tierra* (2011).
- *Miguel Ángel Berna con los grandes de la Jota* (2012).
- *Mediterráneo* (2013).
- *Miguel Ángel Berna & La Notte della Taranta* (2014).
- *La Jota y la Taranta* (2015).

Como se puede observar en su biografía, antes que *Mudéjar* Berna había coreografiado muchas piezas sueltas con las que participó en diferentes concursos con muy buenos resultados para él. Pero no es hasta 1999 cuando crea un espectáculo al uso, *Rasmia*. Acababa de volver de Italia y a través de un contacto que tenía en Madrid, que en esos momentos era programador, le salieron varias fechas, estrenando el espectáculo en el Teatro de Alcalá de Henares. El espectáculo era sencillo, bajo la dirección musical de su incondicional Alberto Artigas y la voz de Carmen París. Era un programa doble, en el que Berna hacía la segunda parte. En la primera parte bailaba Mayte Bajo, que se convertiría posteriormente en su pareja de baile para muchas de sus producciones.

“Rasmia es un solo, una búsqueda individual, característica muy aragonesa, en la que explico, desde mi soledad, mi lucha. Expresa el empuje, el coraje para enfrentarse a la vida y a uno mismo, en mi caso a través de la danza, la decisión y el valor para hacer las cosas bien. Rasmia es una palabra hermosa, con fuerza; una palabra aragonesa, para un concepto universal”  
Rioja (2010: pág. 43).

Tras el éxito de *Rasmia* estrena en el Teatro Principal de Madrid *Percusión, percusión*, en el año 2000. En este espectáculo continua en su línea de renovación

de la jota aragonesa. Mantiene la música en directo y creada para el espectáculo, aunque esta vez baila acompañado de una bailarina. Una de las piezas de este espectáculo *La Templanza* la presentó al IX Certamen Coreográfico de Danza Española y Flamenco de Madrid y ganó el premio a la mejor coreografía:

“Es como si se cerrara un ciclo de siete años que se inició en 1993. Si entonces en este certamen obtuve el premio al Bailarín Sobresaliente, en 2000 me concedían el premio a la Mejor Coreografía. La presenté para que se viera el trabajo en el gran escaparate que era este concurso. *La Templanza* es una coreografía muy meditada, es el número 14 del tarot. *Templanza* deriva del latín «temperare», que significa «mezclar, combinar adecuadamente», concilia el plano de la mente y del espíritu, y el plano material y terrenal” Rioja (2010: pág. 55).

Un año más tarde, en 2001, se estrena *Solombra* en el Teatro Albéniz de Madrid. Con este espectáculo Berna pretende reivindicar el baile en pareja:

“A pesar del carácter tan individual que tenemos en esta tierra, curiosamente la jota normalmente se ha bailado y se baila en pareja. *Solombra* significa la sombra del sol y tenía muy claro que debía ser un espectáculo de hombre y de mujer, sol y luna, y desde luego con la música en directo” Rioja (2010: pág. 57).

En 2003 estrena su primera gran producción *Tierra de dragón*, primer espectáculo también en el que cuenta con ayuda institucional:

“Hasta entonces mis espectáculos habían sido «a puerta gayola», a pecho descubierto. Era todo muy espartano. Cantabas, tocabas y bailabas, o no había nada que hacer. Por eso, este espectáculo me sirvió para comprobar lo complejo que es hacer una gran producción. Pusimos en escena una producción con una compañía de más de 30 personas. Con este espectáculo yo quería hacer algo grande para exportarlo y me equivoqué, no podía mover fuera esa compañía con tantas personas. Tenía que haber hecho algo pequeño. Con esta producción además aprendí otra lección: los grandes proyectos se empiezan por las bases. Si no hay una buena base, constrúyela. Los cimientos son lo que más cuesta hacer, porque tienen que

sustentarlo todo. Y eso es lo que no estaba todavía hecho” Rioja (2010, págs. 65,67 y 69).

### 5.1.3.1. *Mudéjar* (2003)

A finales de 2003 llegó *Mudéjar*, que se estrenó en diciembre en el Teatro Principal de Zaragoza. Según el propio autor, *Mudéjar* es su espectáculo más universal y el más emblemático de la compañía ya que es una prolongación de *Rasmia*, pero con cuerpo de baile. De ahí que sea el primero que hemos elegido para analizar.

“Es la conclusión de un trabajo de muchos años, de una lucha y de un querer compartir. En *Rasmia* compartía mi experiencia con los músicos y aquí comparto mi experiencia con músicos y bailarines. Es mi evolución hacia formas más esenciales de la danza. Con este espectáculo hemos trabajado por todo el mundo: Grecia, Francia, China, Londres... ” (Rioja: 2010, pág. 72).

*Mudéjar* se estrena en 2003 bajo al dirección y coreografía de Miguel Ángel Berna, cinco bailarinas, dos cantantes y ocho músicos como ficha artística. Hemos de comentar que en la actualidad la compañía sigue moviendo este espectáculo a pesar del tiempo que ha pasado desde su estreno. Pero del primer espectáculo a este último ha habido una evolución enorme tanto a nivel artístico como técnico. Los cambios más significativos son que en el actual el cuerpo de baile lo componen bailarines y bailarinas y que estos llevan la castañuela en el dedo corazón, cosa que no ocurría en el espectáculo de 2003. El por qué de estas modificaciones es un tema que merece un análisis más exhaustivo, que dejaremos para futuras líneas de investigación.

Según la propia sinopsis del espectáculo, realizada por la escritora zaragozana Magdalena Lasala para el dossier de la obra (Anexo II):

“MUDÉJAR es pasión de encuentro de la tierra con el cielo, del alma con la belleza, del ansia con la voluntad. El misterio emblemático de su símbolo se entrega a nosotros en su estrella de ocho puntas, latente en la luz de sus vidrios, en sus cuerdas pulsadas, en sus verdes de vida y azules divinos que

emergen como mensajes en la arcilla, en el ladrillo, en los manjares que todavía nos deleitan. El espectáculo de Miguel Ángel Berna nos conduce a través del recóndito recorrido de nuestra esencia: los cuatro ríos del paraíso, el agua, el vino, la leche y la miel, las cuatro estaciones del año, los cuatro puntos cardinales de nuestra dimensión humana, los cuatro secretos que nos persiguen, el tiempo, la historia, el mundo y la vida , los cuatro estadios de la evolución del ser, los cuatro lados de la pirámide. El cuadrado como forma perfecta, símbolo de Dios y de la dimensión humana, trae el doble cuadrado como la suma perfección que nos muestra la estrella Mudéjar, esencia captada en la danza de Miguel Ángel Berna que sintetiza el alma Mudéjar, en un solo y maravilloso elemento: la castañuela. MUDÉJAR es el que sobrevive...

*FUERZA, TEMPLANZA, DESTINO, LOCURA.*

MUDÉJAR es el que perduró al tiempo y al adiós. ¿Quién puede someter al aire? ” .

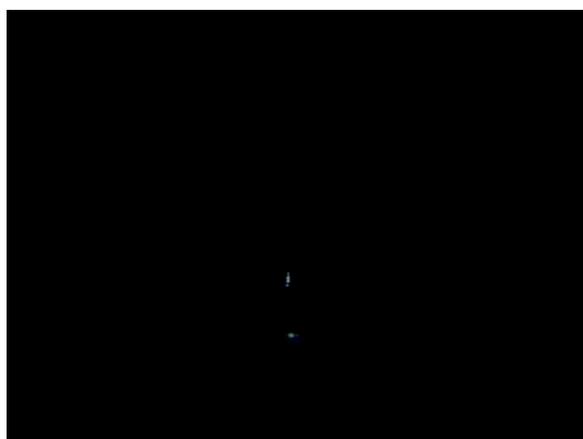
Este espectáculo tiene una duración aproximada de poco más de una hora y veinte minutos. Según palabras de su autor, está dividido en cuatro partes claramente diferenciadas: Aire, Agua, Fuego y Tierra. Cada una de las cuales relacionada directamente con un concepto: Idea, Emoción, Encuentro y Renacimiento. Para Berna el símbolo mudéjar (doble cuadrado con ocho puntas) representa al cuadrado, que es el símbolo de Dios, creador del universo con sus cuatro elementos, anteriormente mencionados y el doble cuadrado que es el de la perfección. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna, Anexo I, pág. 263*).

Consta de once escenas, que vamos a ir analizando una a una, teniendo en cuenta los elementos observables de una coreografía a los que hemos hecho alusión anteriormente.

1) La primera escena dura unos seis minutos aproximadamente. Nosotros no la catalogaríamos como una escena en sí, pues es la escena de presentación. Por este motivo vamos a analizarla en su conjunto, sin desglosar cada uno de los elementos por separado.

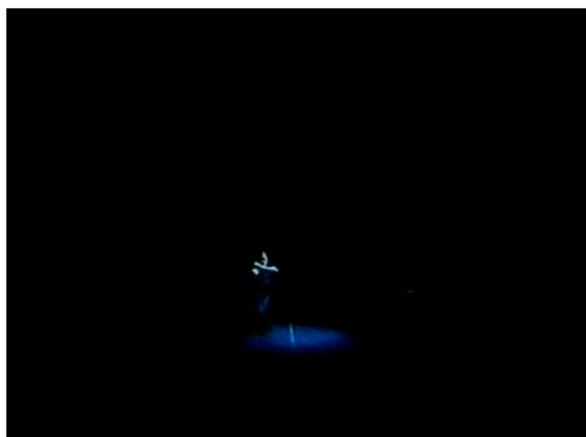
Cuando se abre el telón el escenario no está iluminado y se escucha la voz de la cantante. Al cabo de un tiempo se escuchan las castañuelas de Berna,

castañuelas que gracias a un efecto de luz, aparecen en escena como una luciérnaga que no deja de sonar y revolotear. Berna está en el escenario bailando, pero debido a que está vestido de negro (todo él menos sus brazos) no se le ve. Solo se vislumbran sus brazos moviéndose por el espacio. Al instante, una voz en off masculina recita las siguientes palabras: “Soy Mudéjar, ¿quién puede someter al aire?/ Soy memoria, origen de lo que vendrá/ Soy vuelo, y soy alma en libertad”. Vuelven a escucharse las castañuelas y a partir de este momento se van entremezclando castañuelas, voz en off (“Soy Mudéjar, el destino del mundo, el que resistió/ Soy Mudéjar y sobrevivo”) y cantante.



Escenario a oscuras y castañuelas iluminadas

2) La siguiente escena comienza en cuanto se ilumina el bailarín. Aparece un cenital en tonos azules en el centro del escenario iluminando a Berna por completo y éste comienza su baile. En la primera parte de la escena los movimientos son muy reducidos debido al limitado espacio que le deja el halo de luz. Casi no hay desplazamiento y combina posiciones, sobretodo con los brazos, tanto rectas como curvas. Una de las posiciones que utiliza es la forma de cruz con sus brazos, imagen a la que hará alusión varias veces a lo largo del espectáculo. Este es un recurso muy utilizado por Berna ya que ha estado buscando siempre, inconscientemente, el equilibrio entre el plano horizontal, que simboliza lo pasional, y el plano vertical, que simboliza lo espiritual.

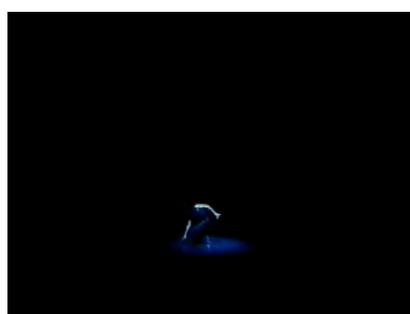


Símbolo de la cruz

Utiliza todas las direcciones de escena al realizar medios giros y rotaciones con el torso. En cuanto a la dinámica del movimiento, durante toda esta parte el grado de tensión muscular es máximo; esto no quita que realice movimientos con más rapidez en algunas ocasiones y movimientos más lentos y retenidos en otras. Utiliza todos los niveles del espacio; hay ocasiones en las que está estirado por completo y con los brazos arriba y las hay en las que está totalmente agachado a ras de suelo.

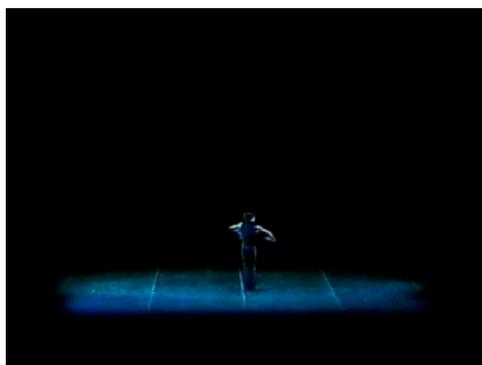


Nivel superior



Nivel inferior

En la segunda parte de la escena hay mucha más libertad de movimiento ya que la zona iluminada es mayor (luz de calle que ilumina una tercera parte del escenario). Aunque los desplazamientos son en su mayoría laterales, al final de esta parte si hay desplazamiento de detrás hacia delante y viceversa. Los movimientos son característicos del estilo de este bailarín, entre los que se pueden distinguir patada y vuelta, paso del “picao”, pas de bourée y vueltas en sexta, todos pasados por el “tamiz” Berna.



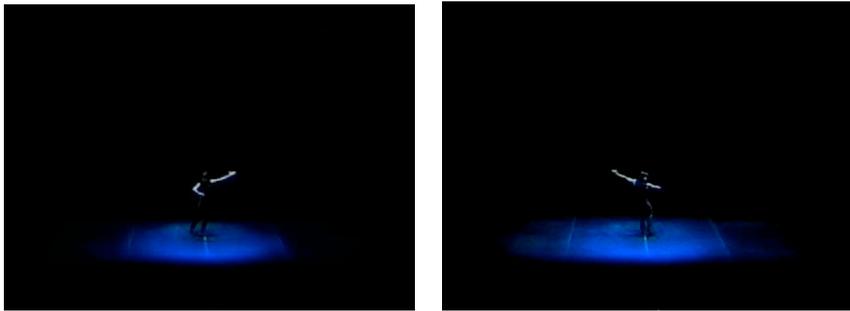
Vuelta en sexta

En la mayoría de movimientos se observan muchas líneas rectas (bailarín de pie, estirado, casi de puntillas) que se rompen con la curvatura de los brazos. En cuanto a la velocidad, es una parte en la que al ir acompañado solo de percusión, la velocidad va in crescendo tanto musical como corporalmente. Al final de esta parte podemos ver al bailarín como vuelve al cenital central y se agacha como pretendiendo que la tierra le de la fuerza, el empuje o la clave para seguir avanzando.



Bailarín agachado

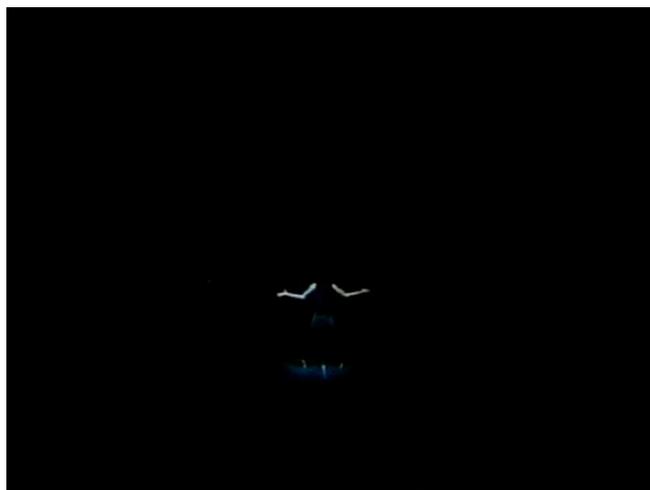
A partir de este momento los movimientos son mucho más rápidos y con más energía y fuerza. Hay un instante en el que, apoyado por la iluminación, parece que el bailarín está sufriendo una transformación en su cuerpo ya que los movimientos son muy rápidos y bruscos. Termina esta parte con el bailarín dando vueltas realizando el paso del “rodado” hasta quedarse de nuevo a oscuras por completo.



Paso del “rodao” en vuelta

Lo que queda de escena transcurre como al principio, todo en penumbra y el bailarín desplazándose lateralmente por el escenario, mientras se escucha la voz de la cantante que dice: “Eres corazón al viento, castañuela entre mis manos. Eres corazón al viento, los anhelos de mi alma, por tu boca vivo y siento. Por tu boca vivo y siento, castañuela entre mis manos”.

Al final, el bailarín se sitúa en el centro con un cenital iluminándole solo los brazos, en el que entran las cantantes. Este final de escena nos va diciendo por donde va a transcurrir el espectáculo que vamos a ver. La importancia de la castañuela, símbolo indiscutible de Berna y de *Mudéjar*: “El alma mudéjar es la castañuela (en el dedo corazón) y su apoyo vital es la música” según las propias palabras del artista (Rioja: 2010, pág. 71). Símbolo apoyado por la letra de la canción.



Cenital iluminando brazos

En esta escena hay un solo bailarín, Miguel Ángel Berna, que simboliza la fuerza. Él es *Mudéjar*, como ha reconocido en muchas ocasiones. Él es el único que puede tocar las castañuelas en el dedo corazón como lo hace, por lo que él es el alma de este espectáculo.

El entorno visual de la escena, que incluye la zona de actuación, el vestuario y la iluminación lo podríamos describir de la siguiente manera:

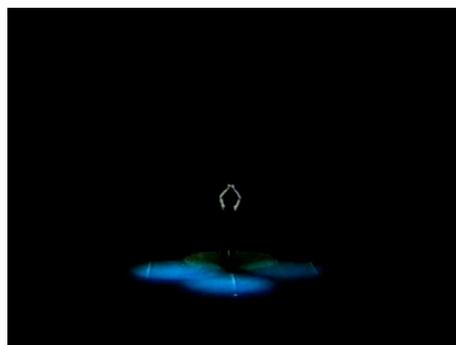
.- Zona de actuación: el escenario del Teatro Principal de Zaragoza, pero un escenario reducido debido a que toda la parte de atrás está ocupada por los músicos, que están en escena. En esta escena en concreto hay varias zonas de actuación. La primera es el cenital del centro, la segunda es toda la parte media del escenario y la tercera vuelve a ser el cenital central.

.- El vestuario es muy sobrio: pantalón largo negro y camiseta sin mangas del mismo color.

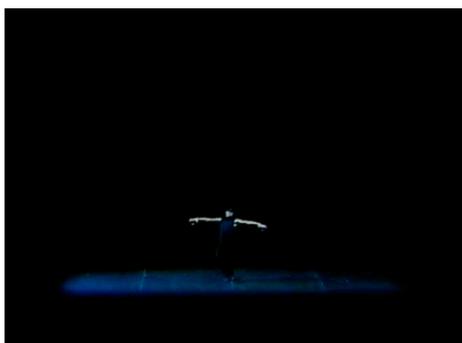
.- La iluminación: al principio de la escena hay un cenital con tonos azules que se va abriendo, desdoblándose en varios cenitales y concluyendo en una luz de calle en tonos fríos también, para terminar de nuevo en el cenital del principio. Casi al final de la escena este cenital comienza a parpadear no se sabe si al tiempo de la castañuela o de la percusión dando la sensación de que el bailarín se está transformando, hasta que se queda fijo. A continuación se va abriendo poco a poco iluminando gran parte del escenario, siempre en tonos fríos. Para terminar de nuevo en un pequeño cenital central que desaparecerá al final de la escena, quedando esta completamente oscura al final.



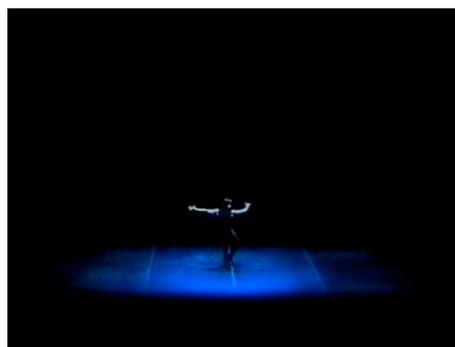
Cenital de principio de escena



Desdoble del cenital



Luz de calle



Zona de actuación iluminada



Cenital final

Como hemos comentado anteriormente, todos los espectáculos de Miguel Ángel Berna son con música en directo y creada para cada espectáculo. La castañuela como acompañamiento musical, siempre en el dedo corazón, es imprescindible también en su danza. Los elementos de sonido de esta escena son múltiples: música, sobretodo percusión; castañuelas en el dedo corazón; voz cantada y voz recitada.

Según las indicaciones de los textos (Anexo III) aquí acabaría la primera parte, Aire. Las escenas, tal y como están planteadas, hacen alusión a este elemento.

3) La escena tercera comienza con una voz en off femenina que, mientras se escucha el vaivén de las olas del mar, susurra:

“Vengo del mar y del tiempo guardado en su azul huraño/ y sus simas ocultas/ De su mansedumbre honda sembrada en mi/ como vida inevitable./ Vengo de sus nombres antiguos, de sus cabellos sueltos/ de ese

dolor que me hizo fuerte/ y de la sombra./ Soy fruto de todos los besos que encendieron de siglos la luna/ y de las cuerdas pulsadas/ para el festín de mi boca”.

Comienza la parte dedicada al Agua. Tanto los elementos de sonido (olas del mar) como la poesía recitada dan fe de ello.

Todo esto se escucha con el escenario a oscuras y en cuanto termina la voz en off, se vuelven a escuchar las castañuelas y aparecen cuatro bailarinas saliendo del centro del escenario.

Realizan movimientos en la línea del coreógrafo, pasos de jota muy contemporáneos fusionados con otros de Danza Española y Baile Flamenco como giros (devoules), desplazamientos laterales (con una especie chassé saltado), rotaciones de torso en todas las direcciones, etc. Casi al final realizan la vuelta con el paso del “rodao” realizada por Berna en la escena anterior, pero con la particularidad de que hacia la izquierda la hacen a una velocidad y hacia la derecha la hacen a mitad de tiempo, o sea, a una velocidad mayor. Hay mucho juego con las velocidades y la energía. La mayor velocidad se alcanza al final de la escena. Se entremezclan movimientos más bruscos y secos, con otros más ligados y suaves.

Realizan varios cambios de dirección y las trayectorias que dibujan en el espacio son muy diferentes. Aparecen en escena avanzando en una línea vertical para colocarse en una horizontal a primer término del escenario; luego van cambiando de posición colocándose en dos líneas alternas a un lado del escenario, posición que vuelven a utilizar al final de la escena pero en el centro del escenario; se desplazan en diagonal desde el fondo de un lateral del escenario hasta el otro lateral pero a primer término, etc.



Línea horizontal



Dos líneas horizontales alternas

Las bailarinas son todas mujeres, de edades comprendidas entre los veinte y los veinticinco años y de fisionomía muy similar: morenas, delgadas y de estatura media.

El entorno visual de la escena, que incluye la zona de actuación, el vestuario y la iluminación lo podríamos describir de la siguiente manera:

- Zona de actuación: mismo escenario que la escena anterior. La zona de actuación durante esta escena es la misma. Segundo término del escenario y parte del primero.

- El vestuario de las bailarinas es un vestido con escote palabra de honor y falda larga de vuelo, de bajo asimétrico, de color azul. Tanto el corte de la falda como el color hacen alusión al mar.

- La iluminación: la escena comienza con un cenital cuadrado en tono azul en el centro del escenario por el que aparecen las bailarinas y conforme estas van avanzando a primer término para colocarse en una línea horizontal, se va iluminando el escenario con una luz de calle en tonos también azules. A continuación se ilumina, también de color azul, toda la zona de actuación en la que van a bailar y la parte central del ciclorama del fondo (ya que los dos laterales están tapados con una especie de telares que ocultan detrás a los músicos). Conforme se desarrolla la escena, el color va cambiando de azul a una especie de verde claro, quedándose el ciclorama azul. En un momento de la escena, se levantan los telares que tapan a los músicos y se ve el ciclorama iluminado al completo. Casi al final de la escena, la zona de actuación se queda en penumbra

iluminándose solo a las bailarinas, pero muy suavemente, para terminar la escena iluminándose toda la zona de actuación en tonos fríos (verdes y azules). Hay un oscuro final.



Luz de calle



Zona de actuación más parte central del ciclorama iluminados



Zona de actuación más ciclorama completo iluminados

Vuelve a ver múltiples elementos de sonido en esta escena: comienza con voz en off recitando; hay música; castañuelas, aunque las bailarinas no las llevan en el dedo corazón, sino en el pulgar; sonido de olas del mar; y hay voz cantada.

4) La siguiente escena vuelve a ser un solo de Berna. En éste el bailarín baila una jota al uso, pero mucho más estilizada.

Desde el oscuro de la escena anterior, aparece en el escenario de nuevo en el centro, con un cenital, pero esta vez en tonos cálidos. Al principio de la escena no hay música, solo él y sus castañuelas. Sus movimientos son muy suaves y lentos, desplazándose hacia delante y dando medio giro para colocarse de perfil. A partir de este momento sus movimientos cobran mucha más fuerza, la fuerza de la Jota, y comienzan los músicos a acompañarle. Recorre toda la zona de actuación con su

baile: comienza desplazándose lateralmente de hombro a hombro del escenario; camina alrededor de la zona de actuación para colocarse de nuevo en el fondo centro en varias ocasiones; se desplaza de delante hacia atrás y viceversa por toda la zona central; dibuja una diagonal desde el fondo de un lateral hacia el primer término del otro lateral, entre otros desplazamientos.



Perfil



Desplazamiento en diagonal

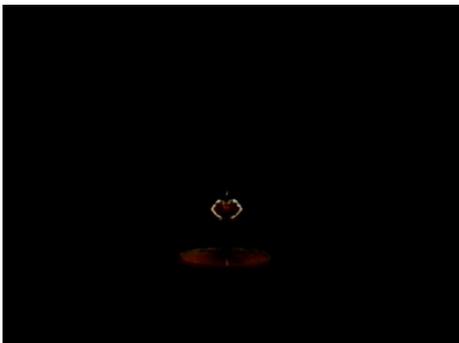
Como hemos comentado anteriormente, en esta escena podemos observar una jota al uso pero mucho más estilizada y con el sello característico de Miguel Ángel Berna. Hay muchos pasos típicos de la jota que se pueden identificar como, por ejemplo, patada de jota, patada y vuelta, paso de las puntas, paso del “rodao”; realiza las aspas de molino y el desplante con sus brazos; también realiza pasos propios de la Danza Estilizada como piruetas retiré en de hors y tordín.



Desplante

El bailarín vuelve a ser el mismo que en la escena segunda.

Los elementos visuales de esta escena son muy similares, en su mayoría, que los de la escena segunda: la zona de actuación es prácticamente la misma aunque un poco más amplia; la iluminación de esta escena vuelve a ser cenital central, luz de calle en primer término y toda la zona de actuación iluminada, aunque esta vez con tonos más cálidos (amarillos); la indumentaria del bailarín es la misma, pantalón largo negro y camiseta también negra que deja al aire los brazos.



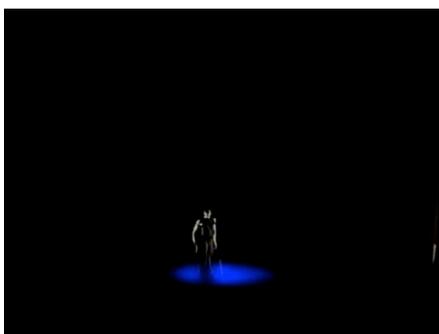
Cenital comienzo de escena



Luz de calle



Zona de actuación iluminada



Cenital final de escena

Los elementos de sonido de esta escena son música y voz cantada. Comentar que es una pieza que juega mucho con las velocidades. Hay partes mucho más lentas, como la primera o la intermedia, que otras, como la final. Característica muy común en la Jota Aragonesa.

5) La escena quinta es una pieza musical sin baile. Esto es algo característico de algunos espectáculos de danza para dar tiempo a los bailarines a cambiarse o dejar que descansen entre pieza y pieza. La iluminación de esta escena es básicamente ciclorama iluminado en tonos fríos (azul) dejando casi toda la escena en penumbra, hasta el punto que los músicos casi no se ven. La cantante se coloca en el centro y a veces está iluminada por un cenital también en tonos azules.



Ciclorama iluminado



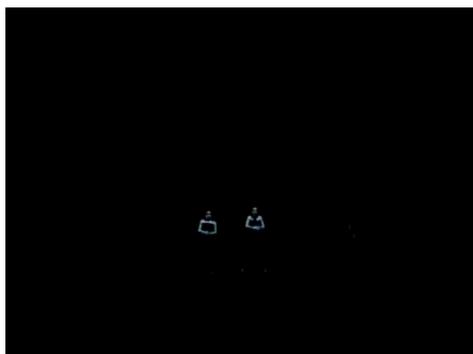
Cenital iluminando a la cantante

Los elementos de sonido son la música en directo y la voz cantada. Matizar que el estribillo de la letra dice “Agua que apaga mi sed, déjala, déjala correr”. Letra que vuelve a hacer alusión al mar, a la necesidad de saciar la sed, en este caso del artista, a través de la búsqueda de las raíces de la jota.

6) La siguiente escena comienza con la entrada en escena del cuerpo de baile. Primero aparece una bailarina, después una pareja de ellas y después la cuarta. A continuación el cuerpo de baile desaparece de escena y entra una bailarina solista que realiza un solo de menos de un minuto para desaparecer de escena y aparecer

de nuevo el cuerpo de baile, que saldrá del escenario al finalizar la escena de la misma manera que ha entrado.

Los movimientos con los que entran en escena son muy contemporáneos. La zona de actuación está muy oscura cuando entran y solo se entrevén los brazos desnudos de las bailarinas y la cabeza.

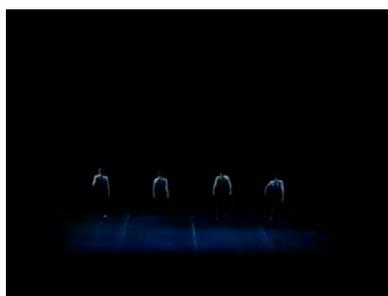


Entrada bailarinas

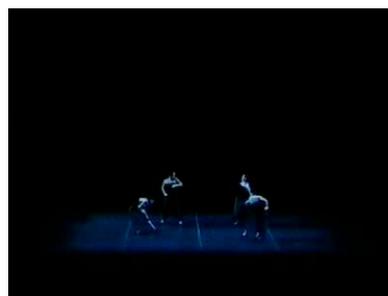
Son movimientos muy curvos, apenas se distinguen líneas rectas. Esta pieza podemos afirmar que se asemeja más a la Danza Estilizada que a cualquier otro estilo, aunque no lleven castañuelas. Pero sería una Danza Estilizada muy contemporánea, no con la acepción de esta época, sino entendiendo contemporánea como muy fusionada con el estilo de la Danza Contemporánea.

Entre los movimientos que realizan se pueden distinguir giros (vueltas devoules, piruetas en actitud, vueltas por detrás, vuelta de vals...), chassés, marcajes de pies, piques retiré cerrado, etc. Señalar que nos llama la atención la infinidad de giros y vueltas que realizan en la parte final de la escena.

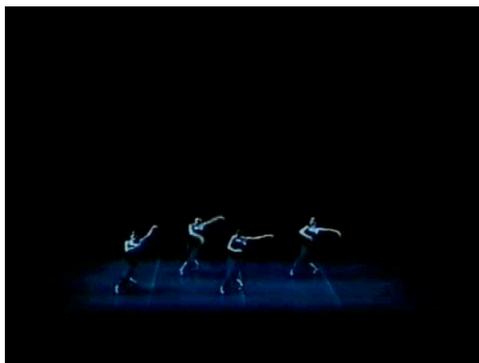
El movimiento coreográfico es muy variado. Realizan líneas rectas, tanto al fondo de la zona de actuación como a primer término, en horizontal y en diagonal; se colocan en una especie de cuadrado; utilizan dos líneas alternas... Las trayectorias y direcciones son muy diversas también. Se colocan de espaldas, de perfil, de frente, y avanzan y retroceden en todas las direcciones.



Bailarinas de espaldas



Cuadrado



Dos líneas alternas

En cuanto a la cualidad dinámica, decir que es una pieza en la que no hay muchos cambios en ese sentido. Los movimientos son muy suaves y ligados, manteniendo la misma energía durante toda la escena, sobre todo al principio. Al final de ésta sí que hay varios momentos en los que los movimientos son más bruscos, acompañando a efectos musicales, para enriquecer la pieza.

La parte de la solista es muy del estilo a la del cuerpo de baile. Pasos de Danza Estilizada muy contemporáneos (vuelta de vals, fouetté, pirueta en arabesque, escobillas, vuelta por detrás...). Hay menos juego con las direcciones y trayectorias, aunque los movimientos son muy sutiles y ligados también.

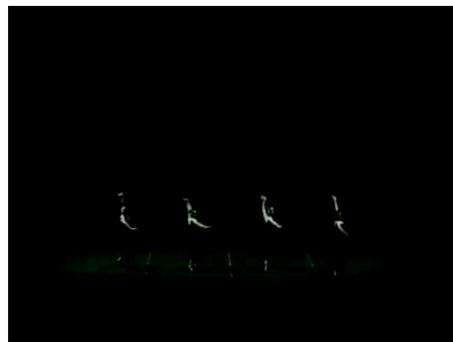
Las bailarinas son las mismas que en la escena tercera.

Del entorno visual de esta escena podemos decir que la zona de actuación es bastante amplia ya que se utiliza todo el escenario que no está ocupado por los músicos. El vestuario del cuerpo de baile es el mismo que en la tercera escena. Acerca de la iluminación comentar que la escena comienza muy poco iluminada y poco a poco se va iluminando toda la zona de actuación con una luz muy tenue de color azul. Al final de la escena vuelve la iluminación del principio de ésta, casi en

penumbra, solo vislumbrándose los brazos y cabezas de las bailarinas. El ciclorama está a oscuras en esta escena.

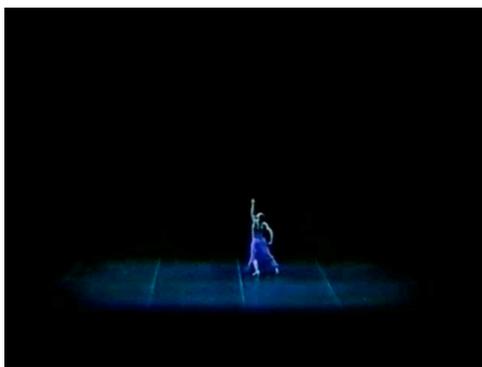


Zona de actuación iluminada



Iluminación final de escena

Durante la actuación de la bailarina solista, hay dos zonas de actuación. La primera es la misma que la del cuerpo de baile, pero luego avanza y se queda bailando en una línea que le marca la iluminación con una luz de calle a primer término. Su vestuario es el mismo que el del resto del cuerpo de baile. La iluminación de la parte en la que ella baila es muy parecida a la del cuerpo de baile, pero con la particularidad de la luz de la primera calle en tonos verdes que acabamos de comentar.



Zona de actuación iluminada



Luz de calle

Como elemento de sonido de esta escena tenemos solo la música, con mucha percusión como en casi toda la obra. Las bailarinas van sin castañuelas durante toda la escena.

7) Con la escena séptima comienza la tercera parte (Fuego) de las cuatro en las que está estructurado el espectáculo La escena, a su vez, la podemos dividir en varias fracciones.

La primera se inicia solo con música. A continuación aparece Berna en el cenital central justo cuando comienza la letra de la canción:

“Mira que tronco de sabina/ Es el árbol de mi cuerpo/ Negro por fuera de tanta pena/ Rojo como la sangre por dentro/ Ay tierra si me quisieras,/ Ay tanto como te siento/ Mil años aguantaría, como la sabina, del azote de los vientos”.

A partir de entonces empieza a recitar una voz en off masculina mientras el bailarín comienza a tañer sus castañuelas aún en el cenital central.

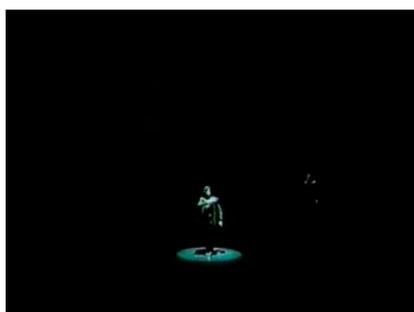
“Soy el estío reseco que curtió mi piel, para no llorar de sed/ Soy el frío inclemente que abrió mis llagas sin piedad/ Soy silencio de tierras baldías, y rumor de hojas bajas añorantes de rocío/ Soy pasión desbocada de amantes clandestinos/ Soy vino y soy miel/ Soy vida obstinada en perpetuarse, mas allá de la noche, más allá de los hombres, más allá/ Y ese sabor amargo y dulce que encontráis cada mañana en vuestra garganta al despertar”.

En la siguiente secuencia/fracción el bailarín sigue en el cenital bailando y poco después aparece una de las bailarinas que danza junto a él durante apenas medio minuto. Justo cuando ella se va, Berna sale del cenital y se levanta la especie de bambalina o telar que tapa a los músicos, con lo que el escenario queda iluminado por completo (incluyendo ciclorama) y el bailarín comienza a desplazarse por una zona de actuación mucho más amplia. El bailarín desarrolla su danza por todo el escenario en solitario. En ese momento aparece una bailarina con la que realiza un paso a dos mientras la letra de la canción dice “La luna en mis brazos y el sol en tu vientre/ Árbol de la vida seré para siempre”, y a la que deja sola en el escenario al final de la escena.

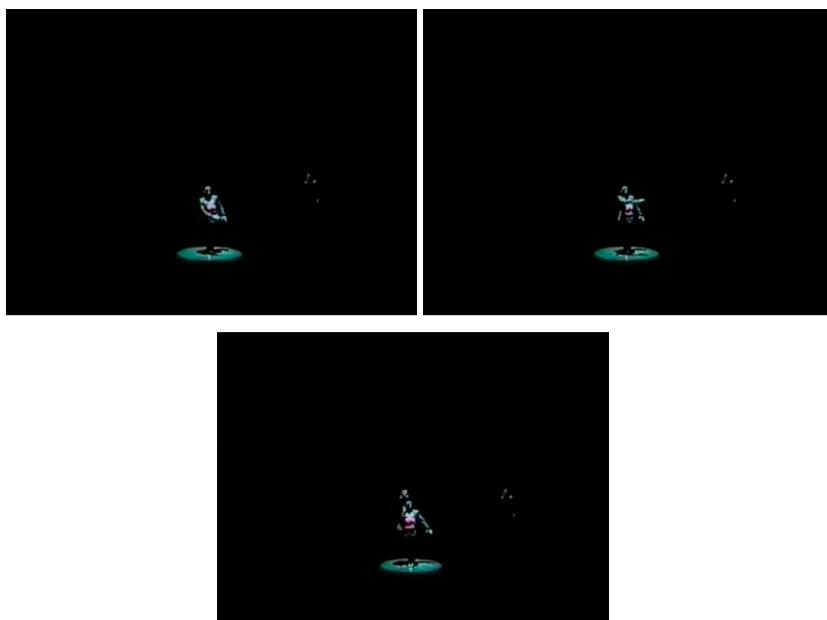
Los movimientos de esta escena son muy variados debido a las diferentes partes de las que se compone la misma.

Al principio, cuando el bailarín está bailando solo en el cenital central ocurre como en la escena segunda, los movimientos son muy contenidos debido al poco espacio de que dispone para realizarlos, de hecho, hay ocasiones en las que se sale de la zona iluminada. Esto no quiere decir que no utilice todas las direcciones y los niveles y que sus movimientos no tengan variedad en cuanto a dinámica sino todo lo contrario, aprovecha al máximo el espacio de que dispone y o utiliza de una manera muy eficaz .

Casi al principio de su aparición realiza con sus manos un gesto parecido a santiguarse terminando con un círculo. Berna vuelve a utilizar la forma de la cruz al igual que en otras ocasiones, como hemos comentado anteriormente, dotándole de un valor simbólico que no por conocido deja de tener fuerza. La circunferencia que realiza para terminar el gesto la hace para cerrar la cruz, para no dejarla abierta. A continuación, alza la mirada y los brazos para luego inclinarse hacia el suelo y comenzar desde ahí a tocar sus castañuelas.

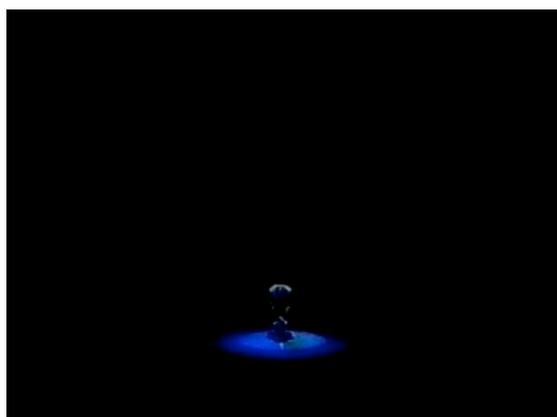


Gesto de la cruz al santiguars



Cierre de la cruz con una circunferencia

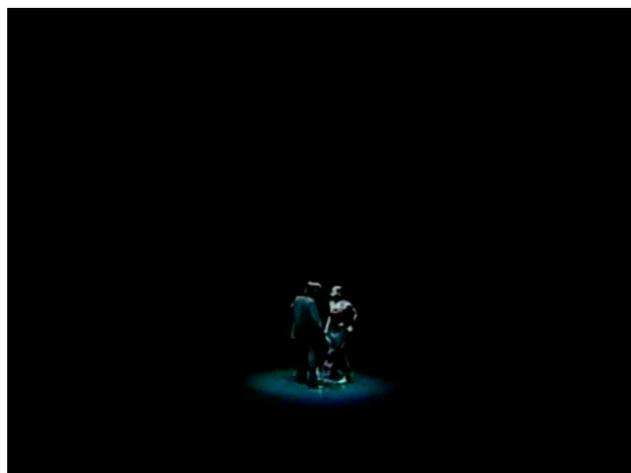
Durante todo el recital de la voz en off masculina se queda en la misma posición: de frente al público, en sexta posición de pies, con el torso inclinado hacia delante y los brazos cruzados por delante también.



Posición cerrada del bailarín

Como acabamos de comentar, durante los más de seis minutos que el bailarín danza solo por el escenario hay mucha variedad de movimientos y de aspectos relacionados con éstos: se pueden observar giros, saltos, movimientos de

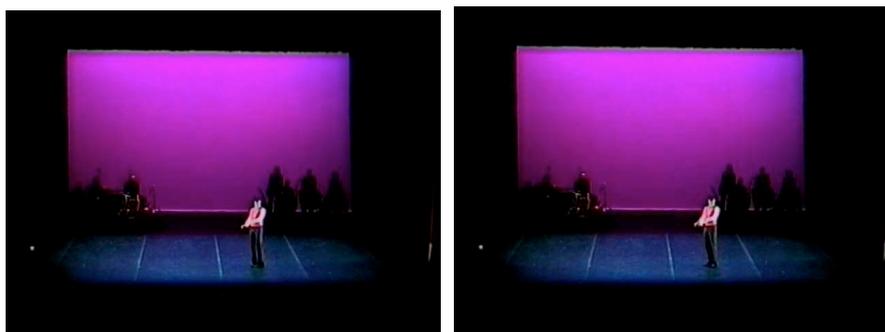
una rapidez extraordinaria, otros mucho más pausados y contenidos pero buscando la belleza de las líneas. Recorre toda la zona de actuación con su danza: realiza desplazamientos en diagonal, rodea toda la zona de actuación, avanza y retrocede en línea recta desde el fondo del escenario hasta el proscenio... Llega un momento en el que el bailarín comienza a realizar desplazamientos circulares hacia uno y otro lado (media luna) justo por el filo que delimita el cenital (dibujando una especie de semicírculo en el suelo del escenario). Justo en este momento aparece una bailarina que se coloca enfrente de él, cara a cara, y lo acompaña en estos movimientos, cerrando un poco más la zona de actuación.



Media luna junto con la bailarina

Como se puede apreciar, en esta escena Berna vuelve a utilizar mucho los giros y las vueltas: cuando la bailarina sale de escena y él sale del cenital para ocupar toda la zona de actuación, realiza vueltas de jota y en sexta en numerosas ocasiones y también utiliza los giros deboules.

Entre los pasos de jota que se pueden apreciar destacaremos la patada y vuelta, la patada de jota, las muñecas o “charlotte”, una especie de paso del “picao” o las montañas sin la vuelta final.



Muñecas o Charlotte

Hay momentos en los que la velocidad de la castañuela va a más, con lo que la energía del cuerpo es mucho mayor y los movimientos más amplios. Normalmente justo después de un movimiento de estas características hay una bajada de velocidad, que conlleva una disminución de energía y de tensión en el movimiento.

Es necesario señalar que observamos partes de la coreografía en las que se le da más importancia al baile, a los pasos (más virtuosismo o cuidado en la líneas) y hay otras en las que la castañuela cobra protagonismo absoluto con su velocidad y matices.

Los bailarines de esta escena son Berna, mismo bailarín que en la escena segunda, y la bailarina solista.

El entorno visual en esta escena lo describiríamos así:

.- Zona de actuación: al principio y final de la escena muy delimitada (cenital central). En toda la parte intermedia la zona es bastante amplia abarcando todo el segundo término y parte del primero del escenario. Al final de la escena vuelve a delimitarse la zona de actuación al cenital central.

.- Vestuario: Berna aparece en escena vestido de negro, pero esta vez con chaqueta. La camiseta que lleva debajo es de color rojo. Esta indumentaria hace una clara alusión a la letra de la pieza que se escucha al principio que dice que la sabina es negra por fuera de tanta pena, y roja, como la sangre, por dentro. En esta escena el bailarín está representando a ese árbol tan emblemático y característico

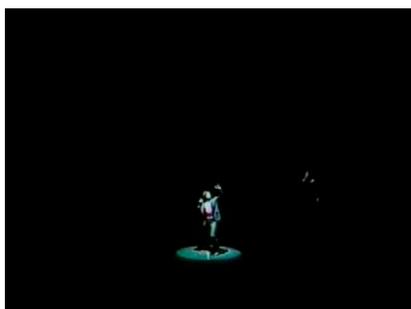
de su tierra como es la Sabina de Villamayor (Los Monegros). Hay un momento de la escena en el que se quita la chaqueta, no sabemos si como símbolo de “quitarse la pena”, o simplemente porque le estorba para bailar. Entendemos que la opción primera es más acertada, ya que este gesto es apoyado con un cambio de iluminación (pasa a iluminarse la escena en tonos más cálidos).



Justo antes de quitarse la chaqueta      Momento en el que se quita la chaqueta

La bailarina que aparecen en esta escena llevan falda larga sin mucho vuelo y corte asimétrico en tonos morados con una franja rosa desde arriba hacia abajo en diagonal y un top con escote asimétrico también de los mismos colores.

.- Iluminación: toda la primera parte está iluminada con un cenital central en tonos fríos que van cambiando de tonalidad e intensidad según la parte de la escena en la que nos encontremos. Llega un momento en el que se abre la zona iluminada, se levantan los telares que tapan a los músicos y aparece el ciclorama iluminado en un azul intenso. A partir de aquí se pueden observar muchos cambios en cuanto a la tonalidad e intensidad de la zona iluminada: se ilumina todo con mucha más intensidad; más zona iluminada y en tonos cálidos (anaranjados y rojos); ciclorama en tonos fríos resto en tonos cálidos y viceversa; todo mucho más en penumbra... El final de la escena es iluminado con un cenital central en tonos fríos (azules).



Cenital comienzo de escena



Diferentes intensidades y tonalidades



Cenital final de escena

Los elementos de sonido, al igual que todos los componentes observables de esta escena, son muy variados. Hay partes en las que se escucha solo música, otras en las que a esta le acompaña voz cantada, otras en las que solo se oyen las

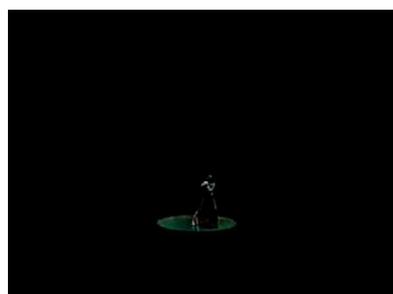
castañuelas, otras en las que los elementos son la voz en off y las castañuelas y partes en las que a la música le acompañan solo las castañuelas.

8) Esta escena comienza con una voz en off femenina que durante un minuto recita el siguiente texto mientras que una bailarina danza en el cenital central:

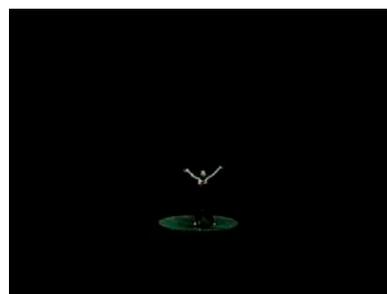
“Por semejar tus manos se extendieron en lo infinito las hojas/ y unieron sus ramas hayas y abedules en caricia umbrosa/ Cubriendo de verdes y oscuros el silencio, sin escapatoria/ al arrullo exuberante de tu aroma./ Ardes como hoguera en mi entraña/ busco el contraluz del mediodía en tu arboleda./ Te hayo en la sombra, espesura que me asedia,/ceñida a mis pasos tu querencia como la yedra./ Me habitan tus paisajes, tus malezas densas,/tu crepuscular relente,/y emerge Mudéjar, la madrugada,/ a los ojos y al corazón, llamarada.”

Cuando termina la voz en off entran en escena las cuatro bailarinas del cuerpo de baile que desarrollan la escena junto con la bailarina principal durante cinco minutos y medio.

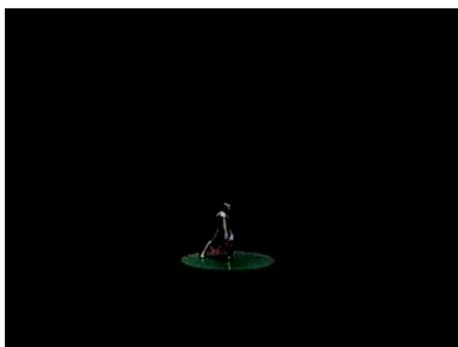
En los movimientos de la primera parte de la bailarina solista no hay apenas pasos reconocibles. Su zona de actuación es el cenital central, por lo que se limita a realizar movimientos con los brazos desde posiciones cerradas hacia posiciones abiertas, realiza medio giro quedándose de espaldas, y se puede identificar una especie de tombé lateral. Son movimientos son muy suaves y lentos, pero a la vez con mucha energía.



Posición cerrada

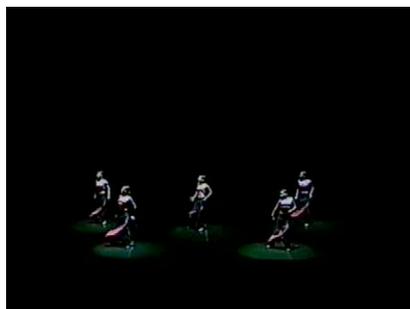


Posición abierta



Tombé lateral

Cuando se incorpora el resto del cuerpo de baile los movimientos son muy parecidos que los que acabamos de comentar. Resaltar que uno de ellos es el mismo que realiza Berna en la escena anterior antes de que entre a escena por primera vez la bailarina: desplazamientos circulares hacia uno y otro lado justo por el filo que delimita el cenital dibujando una especie de semicírculo en el suelo del escenario (media luna). A partir de entonces, la música sube de velocidad e intensidad, las chicas comienzan a tocar las castañuelas y los movimientos cobran más energía y rapidez.



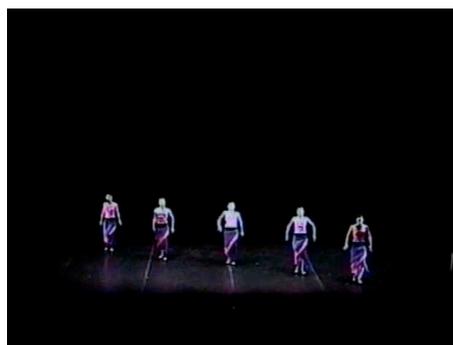
Media luna

Entre sus movimientos podemos apreciar saltos, giros, tombés y marcajes con los pies. Los pasos de jota están presentes de nuevo en esta coreografía, entre los que podemos nombrar la patada y vuelta, la patada de jota, el paso del “picao”, el paso de las puntas, etc. Las líneas que se aprecian son más curvas que rectas, sobretodo en los brazos. Realizan desplazamientos en todas las direcciones: hacia atrás, hacia delante y laterales; y hay gran variedad de figuras coreográficas: una especie de trapecio con una bailarina en el centro en mitad del escenario, un

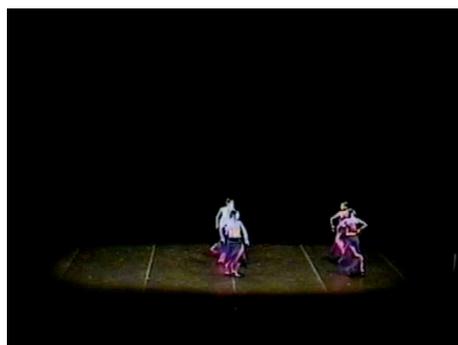
romboide abajo izquierda, líneas rectas horizontales y diagonales, dos líneas verticales enfrentadas, dos líneas horizontales alternas. Se aprecian también movimientos en canon. Al final de la escena la velocidad sube aun más por lo que los movimientos son más rápidos y bruscos, aunque durante toda la escena éstos han sido muy suaves y ligados.



Trapezio



Línea diagonal



Líneas verticales enfrentadas

Las bailarinas son cinco, cuerpo de baile junto con solista, todas femeninas.

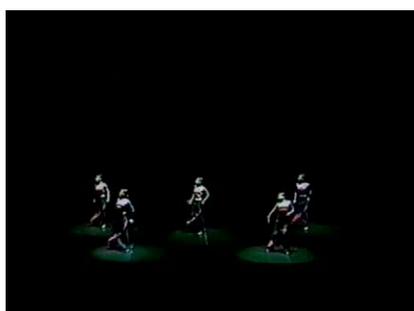
El entorno visual de esta escena es el siguiente:

.- Zona de actuación: cinco cenitales distribuidos simétricamente por el escenario ocupando la mayor parte de éste al principio y al final de la escena. Primer y segundo término durante la mayor parte de la escena. En contadas ocasiones la zona de actuación se limita a la línea que va desde la primera calle de la derecha a la de la izquierda, justo en la línea de proscenio.

.- Vestuario: mismo vestuario que en la escena anterior.

.- Iluminación: Al comienzo de la escena aparecen cinco cenitales distribuidos por el escenario simétricamente para iluminar a cada una de las

bailarinas. Luego se va abriendo la luz para iluminar toda la zona de actuación en tonos neutros. Hay un momento en el que las bailarinas se colocan a primer término, casi en la línea de proscenio, y se queda el escenario simplemente iluminado con una luz de calle en la zona donde se encuentran éstas. Luego vuelve a iluminarse toda la zona de actuación, pero esta vez en tonos fríos. Con la misma zona de actuación iluminada, los tonos cambian a cálidos. Luego se ilumina solo la parte de abajo izquierda en tonos fríos de nuevo, apoyado con luz de calle, que se va abriendo poco a poco conforme evoluciona la escena para distribuirse por toda la zona de actuación. Casi al final de la escena se vuelven a iluminar los cinco cenitales del principio. A continuación vuelve a iluminarse toda la zona de actuación en tonos cálidos para terminar la escena con luz de calle en tonos fríos iluminando a las cinco bailarinas colocadas en línea a la izquierda del primer término.



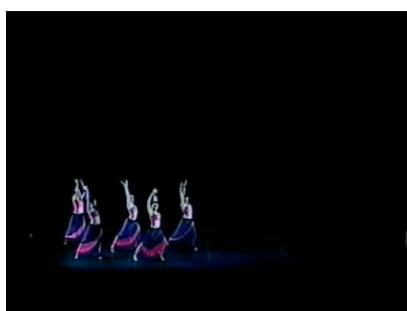
Cinco cenitales



Toda la zona de actuación iluminada



Luz de calle



Iluminación final de escena

Los elementos de sonido de esta escena son música, voz cantada, voz hablada y castañuelas.

9) La escena novena es otra escena musical, al igual que la quinta. Con esta se da paso a la última parte del espectáculo (Tierra). Las tres escenas que la componen (escenas nueve, diez y once) hacen alusión a este elemento. Esta escena con la proyección de una especie de árbol (La Sabina) tan característico de la tierra. La siguiente escena, con la danza de los paloteados, danza que proviene de los pastores, muy ligados a la tierra también. Y la última escena apoyada con los textos y con el baile tan de tierra que realiza el bailarín.

La escena que estamos analizando comienza con las voces en off, femenina y masculina, que dicen:

Voz en off femenina: “Mira en mis ojos mi nombre/ Mira en mis manos la tierra que me alumbró”.

Voz en off masculina: “Mira en mis ojos mi nombre/ Mira en mis manos la tierra que me alumbró”.

Voz en off femenina: “Mi alma es manjar que el amor maduró/ Delicia de vidrio, arcilla y rumor”.

Voz en off masculina: “Arcilla y rumor”.

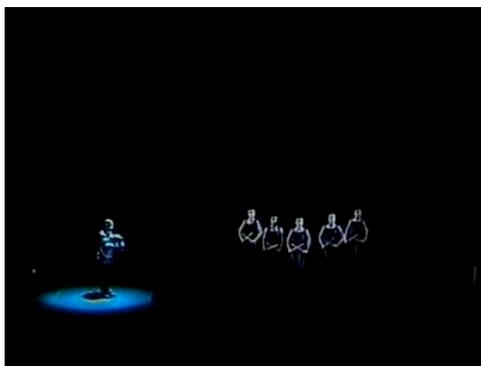
En ésta todo el escenario está en penumbra excepto durante la proyección en el ciclorama de una especie de árbol (podemos entender que es la Sabina a la que hemos hecho referencia anteriormente) sobre el que se proyecta una especie de círculo rayado dando vueltas).



Proyección ciclorama

10) La siguiente escena comienza con un cenital azul abajo a la izquierda en el que aparece uno de los músicos tocando la gaita aragonesa. A continuación van entrando en escena las cinco bailarinas, una a una desde la segunda calle de la izquierda, avanzando hacia la zona que queda libre del escenario (zona derecha) y a partir de aquí desarrollan su danza.

Los movimientos que realizan en esta coreografía son movimientos que recuerdan a los tradicionales “paloteados”. En estas antiguas danzas, los bailarines eran originalmente hombres, los bailes completos contaban con veinte danzantes para poder realizar todas las combinaciones y cambios que requería la danza y los movimientos normalmente eran saltados, reposados y con escaso movimiento en los pies. La coreografía que estamos analizando hace alusión a estas danzas, pero no la reproduce de manera exacta. Cada bailarina lleva dos palos de madera de 0’40 metros aproximadamente que golpea entre sí, cruza, eleva y baja continuamente.



Palos cruzados



Palos elevados

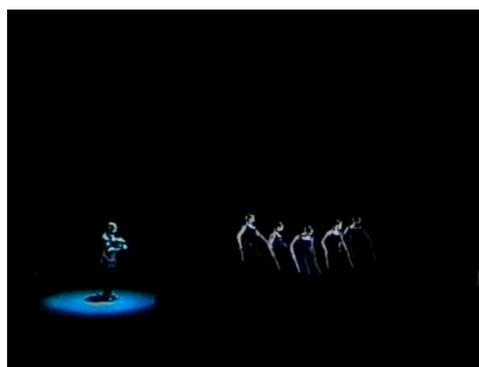


Palos golpeando entre ellos

No realizan las combinaciones originales, pero sí figuras coreográficas más actuales como un trapecio con una bailarina en el centro, un triángulo invertido, dos líneas horizontales alternas o una línea horizontal, entre otras. No realizan giros ni saltos y aunque en estas danzas los movimientos de pies son escasos, en esta coreografía hay mucho movimiento de pies, con marcajes y punta y tacón. Los desplazamientos son mínimos (sólo para cambiar de posición a la siguiente figura coreográfica). En cuanto a la cualidad dinámica, decir que son movimientos bruscos y enérgicos a mucha velocidad y con un alto grado de tensión. Resaltar que cuando entran en escena las bailarinas llevan los palos por encima de la cabeza realizando una cruz con ellos (otro momento en el que Berna vuelve a utilizar la cruz como símbolo).



Trapezio con bailarina en el centro



Triángulo invertido



Símbolo de la cruz

Las bailarinas son las cinco de la escena octava.

En cuanto al entorno visual de esta escena:

.- Zona de actuación: Abajo a la izquierda un cenital para el músico. Toda la zona restante del escenario, quitando el tercer término reservado a los músicos, es la zona que utiliza el cuerpo de baile en esta coreografía.

.- Vestuario: pantalón y top sin mangas de color negro. Este vestuario hace alusión a lo que hemos comentado anteriormente de que estas danzas de palos originalmente eran bailadas por hombres, de ahí esta indumentaria tan masculina.

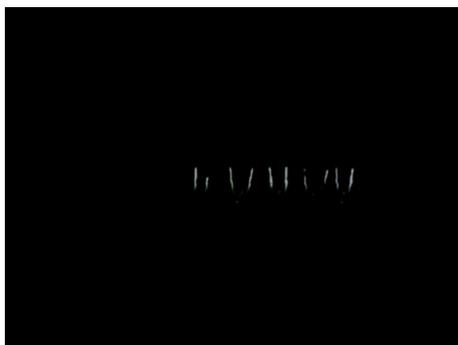
.- Iluminación: Al principio de la escena solo aparece el cenital abajo a la izquierda en tonos fríos (azul) para el músico. La entrada de las bailarinas es iluminada con una luz de calle que solo deja ver sus brazos elevados por encima de la cabeza; misma iluminación que para el final de la escena. Durante el resto de la escena el ciclorama no está iluminado y la zona de actuación lo está a muy baja intensidad y en tonos fríos.



Cenital músico



Iluminación zona de actuación



Iluminación final de escena

Los elementos de sonido de esta escena son música y el sonido de los palos al chocar entre sí.

11) La última escena es un solo de Berna que tiene varias partes muy diferenciadas. Comienza con una proyección de la sombra del bailarín en el ciclorama mientras éste está presente danzando abajo a la izquierda del escenario. Continúa con un sólo del bailarín por toda la zona de actuación. A continuación se escucha una voz en off masculina mientras el artista permanece quieto en el centro del escenario con un cenital con la forma de la cruz mudéjar. El siguiente fragmento es un sólo del artista sin ningún acompañamiento musical más que sus castañuelas y el sonido de sus pies sobre el escenario, para terminar con una jota muy actualizada tanto coreográfica como musicalmente.

Los elementos de esta escena hay que analizarlos por separado, según cada una de sus partes:

1.- En la primera, no hay ningún paso reconocible, ya que se trata de una proyección de la silueta del bailarín que busca unas líneas estéticas muy definidas, sin realizar desplazamiento alguno. Juega con las líneas tanto curvas como rectas, sobre todo de sus brazos y torso, ya que la posición de las piernas no varía apenas. Son movimientos muy suaves, a muy baja velocidad pero con alto grado de tensión y energía.



Líneas curvas en sus brazos

El bailarín es Miguel Ángel Berna, mismo bailarín durante todas las partes de la escena.

En relación al entorno visual podemos decir que la zona de actuación es muy reducida, podemos afirmar que el bailarín no utiliza más de un metro cuadrado de la zona abajo izquierda. La indumentaria de éste vuelve a ser de color negro, pero esta vez la parte de arriba le cubre los brazos y los laterales externos del pantalón llevan una especie de dibujo, de reminiscencias árabes, en color blanco. La iluminación de esta escena es simplemente un puntual que proyecta en el ciclorama la silueta del bailarín, dando la sensación de una enorme luna sobre la que está bailando Berna.



Proyección de la silueta del bailarín

Los elementos de sonido de esta escena son música (sólo guitarra) y voz cantada: “Lo grita tu corazón/ Lo que calla tu garganta/ Lo grita tu corazón/Si no me engañan tus ojos/ Porque enmudece tu voz/ Y se calla tu garganta/ Lo que grita el corazón”

2.- Los movimientos de esta parte son muy del estilo tan peculiar, al que hemos hecho referencia en varias ocasiones, del artista. Son pasos de jota muy estilizados y de una gran contemporaneidad, bien porque los realiza con brazos distintos, bien porque los baila a ritmos diferentes, bien porque los fusiona con movimientos de la Danza Contemporánea. Entre los que podemos distinguir están la patada y vuelta, el paso del “picao”, la patada de jota, las muñecas o “charlotte” o el paso de las rodillas entre otros. Realiza giros, desplazamientos sobre todo laterales, pero también hacia delante y hacia atrás. Son movimientos de una gran

fuerza y velocidad, especialmente al final de la coreografía, cuando la música aumenta la velocidad.



Paso de las rodillas

En cuanto al entorno visual podemos decir que la zona de actuación es todo el escenario menos la zona del tercer término reservada a los músicos. La indumentaria es la misma que en la escena anterior. La zona iluminada es toda la zona de actuación: ciclorama y resto del escenario. La iluminación de esta escena juega mucho con las intensidades y con el cambio de tonalidad de fríos a cálidos.



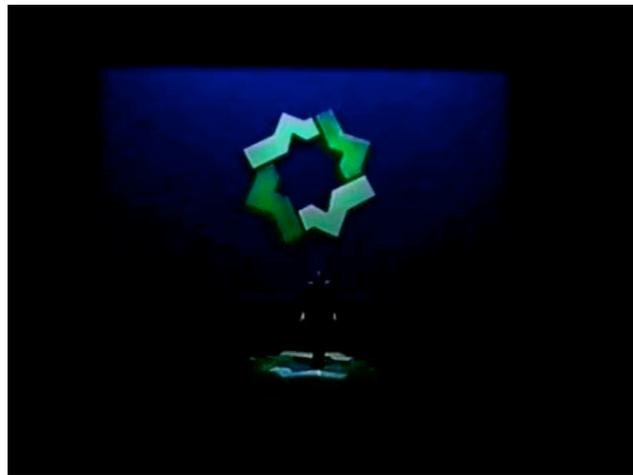
Distintas intensidades y tonos en la iluminación

Los elementos de sonido son la música y el acompañamiento de castañuelas.

3.- En esta sección no hay movimientos que analizar ya que el bailarín permanece estático en el centro del escenario mientras se escucha una voz en off masculina que dice:

“Soy Mudéjar, el que perduró al tiempo y al adiós/ Soy Mudéjar, piedra y paisaje, enigma de insondable delirio/ Soy torre señalando el cielo como único fin de mi sino/ Soy misterio, secreto mensaje, inagotable recuerdo, fragilidad y silencio/ Yo, Mudéjar, nombre de tierra al sol, latido profundo, grito de vida, pandero, paso y camino, huella recóndita, guitarra, aroma, tambor/ Mudéjar, mestizo, testigo/ Mudéjar, el promiscuo, el puro/ Mudéjar, diverso, nuevo, heredero, el que no olvida, el que renace, el que es libre, el que ama existir, el que resiste y se obstina en persistir/ Mudéjar, el que perduró al tiempo y al adiós/ Soy Mudéjar, el que sobrevivió.”

La zona de actuación es el centro de escenario, donde permanece el bailarín mientras se escucha el texto. La indumentaria es la misma y la iluminación se basa en una proyección de una cruz mudéjar sobre el ciclorama iluminado en azul y un cenital sobre el bailarín con forma de cruz mudéjar también.



Proyección cruz mudéjar

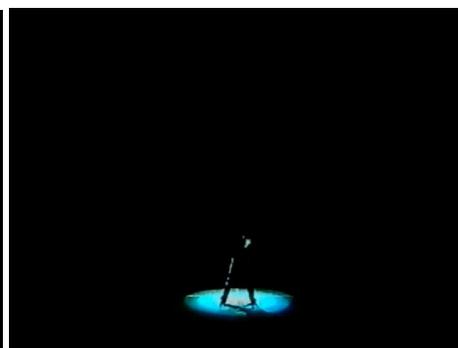
Los elementos de sonido son las castañuelas de Berna, solo al principio y final de la escena, y la voz recitada.

4.- Este fragmento es un solo de castañuelas de Berna. Podemos afirmar que es una escena de lucimiento del bailarín ya que tanto los movimientos que realiza como los toques de castañuelas son de un gran virtuosismo. Casi todos los movimientos son marcajes de pies que van subiendo de velocidad acompañados de la castañuela que suena con una limpieza extraordinaria y con la que consigue unos matices que son admirables llevándolas colocadas en el dedo corazón. Podemos apreciar mucha punta-tacón, alguna patada de jota y alguna patada y vuelta. Los desplazamientos son en su mayoría laterales y realiza algún que otro giro y muy pocas vueltas. Destacar que juega mucho con los cambios de velocidad y con los momentos de tensión en los que después de una subida extrema, realiza una parada en la que no toca las castañuelas y está estático con una energía corporal contenida, para reanudar su danza segundos después.

En cuanto al entorno visual comentar que la zona de actuación es más reducida en esta ocasión. El bailarín solo se mueve por la zona central del escenario. El vestuario es el mismo, pero hemos de apuntar que al comienzo de la escena el propio bailarín se sube las mangas de la parte de arriba de su indumentaria. Este gesto entendemos que lo hace para dejar patente que lo importante de esta escena va a ser la castañuelas y sus brazos y manos tañéndolas como solo él sabe hacer, de ahí que se las descubra para que se le vean bien. La iluminación es muy pobre en esta escena; ciclorama sin iluminar y todo muy en penumbra en tonos amarillos. Al final de la escena se enciende un cenital abajo-centro en tonos fríos (azules).



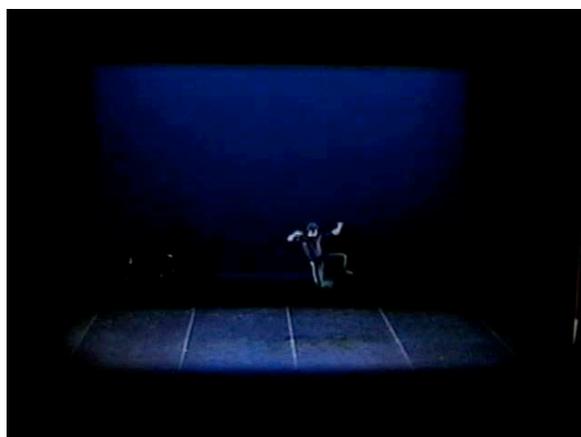
Iluminación a baja intensidad



Cenital abajo-centro

Los elementos de sonido son las castañuelas y los pies de Berna. Hay un momento de la escena que se aprecia una especie de reverberación o resonancia de la castañuela.

5.- Esta última parte vuelve a ser un solo de Berna en el que baila una jota al uso, de similares características a la de la escena cuarta. Al principio de la escena los movimientos son mucho más pausados y lentos. Son movimientos muy pequeños en los que no existe apenas desplazamiento. Mucha punta-tacón, apenas una vuelta y mucho marcaje de pies, pero sin demasiada fuerza. Llega un momento de la escena en el que la velocidad de la música cambia y aumenta de manera brusca, por lo que los movimientos sufren ese cambio también. Son mucho más enérgicos y más rápidos; los desplazamientos son mucho más amplios y hay más giros, vueltas y recorrido por la zona de actuación. Entre los pasos de jota que podemos distinguir vuelven a estar la patada de jota, la patada y vuelta, el punta-tacón, las batudas, y el paso de las rodillas.



Batuda o salto

Hay un momento de la escena en el que el bailarín se va para atrás y se coloca a la misma altura que los músicos, se queda parado de espaldas en el centro y vuelve a haber un cambio en la velocidad e intensidad de la música. En esta parte Berna solo realiza movimientos con sus brazos, proyectándose en el ciclorama la silueta de éstos. Son movimientos que van en la línea de la primera parte de esta escena. A partir de aquí, va subiendo la velocidad de manera gradual hasta el final

de la escena. El bailarín realiza una bajada desde el fondo del escenario para terminar la escena delante centro con un salto que termina de rodillas al suelo (“arrodillao”).

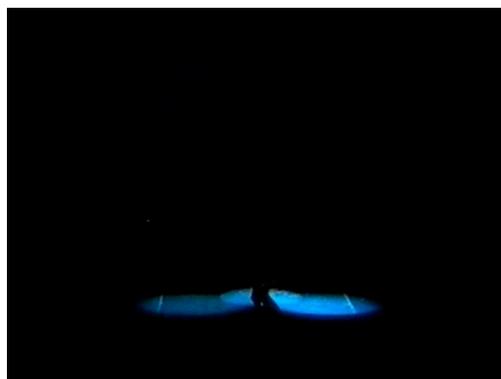
Del entorno visual podemos añadir que la zona de actuación es todo el escenario, excepto la zona reservada a los músicos. Su indumentaria sigue siendo la misma. La iluminación varía mucho durante esta escena. El ciclorama está iluminado durante gran parte de la escena (las veces que no lo está entendemos que es para darle importancia o reforzar el baile del protagonista) pero va cambiando de tonos fríos a cálidos en función de la intensidad que va adquiriendo la escena. También varía de intensidad en función de lo mismo. Hay un momento de la escena en el que el bailarín se coloca a la altura de los músicos y sólo se ven proyectadas en el ciclorama (en tonos morados) las siluetas de todos ellos. La escena termina con un cenital en tonos fríos (azul) en el centro abajo que se crea a partir de tres cenitales que vienen desde atrás.



Iluminación de gran parte de la escena



Proyección de las siluetas



Composición del cenital final a partir de tres cenitales

Después de analizar la obra podemos decir que *Mudéjar* responde con claridad a la necesidad que se propuso satisfacer el artista. Con ella se remonta al origen de la Jota a través de los cuatro elementos tan enraizados en nuestra cultura y representados por medio de la Danza.

### **5.1.3.2. Goya: el sueño de la razón produce monstruos (2008)**

El 14 de agosto de 2008 se estrena en el Palacio de Congresos de la Expo 2008 en Zaragoza el montaje sobre la figura de Goya, *Goya: El sueño de la razón produce monstruos*, bajo la dirección de Luis Olmos.

El propio director, en el dossier de la obra, (Anexo IV) habla así del montaje:

“Desde que M. A. Berna me propuso hacer un espectáculo que girase en torno a Goya, ambos sabíamos que sería una gran aventura. Quisimos alejarnos de realizar un trabajo meramente historicista o biográfico sobre su persona, ya que lo que realmente más nos interesaba era acercarnos a su mundo pictórico y más concretamente adentrarnos a esa parte de su obra que consideramos la más personal y revolucionaria de este genial pintor; nos referimos a sus grabados (disparates, caprichos, desastres, etc.) y a sus inauditas pinturas negras.

Es por eso que le sugerí hacer un viaje por algunos de esos grabados y cuadros, arrancando el espectáculo con uno de sus emblemáticos y más conocidos caprichos: ‘El sueño de la razón produce monstruos’... Este motivo nos permitía volar, ir de un grabado a otro, como si realmente de un sueño se tratase. A partir de ahí, con esa criatura que duerme y vive otras realidades, recorreremos con él una sucesión de cuadros como si de un viaje inconsciente se tratara, adentrándonos en la recreación de numerosos dibujos y cuadros, a veces a modo de pesadilla y otras de manera más lúdica y divertida... Y así, entre otros, transitaremos por grabados como: “Los ensacados”, “Murió la verdad”, “Ya tienen asiento”, “Triste presentimiento de lo que va a acontecer”, “El bobalicón”,... o por pinturas negras como “El aquelarre” o “A garrotazos”... Todo este periplo se cierra cuando el joven despierta, sobresaltadamente, de ese intenso y disparatado sueño del que ha sido víctima y protagonista.

Quiero destacar el gran esfuerzo que para M. A. Berna ha supuesto, a todos los niveles, llevar a cabo este proyecto. Un costoso y arriesgado espectáculo de danza en el que ha logrado aglutinar a un importante y relevante número de creativos, apostando como nunca se suele hacer en compañías o empresas privadas de nuestro país. Sin duda este Goya será un punto de inflexión en la admirable y larga trayectoria de este gran bailarín aragonés, cuyo esmerado trabajo le abrirá muchas puertas dentro y fuera de España.

Todo el equipo artístico que aquí ha colaborado ha realizado un magnífico trabajo, imprimiendo al espectáculo una relevante calidad de la que esperamos disfruten todos. Es por eso que quiero agradecer a M. A. Berna la total confianza que depositó en mi y felicitarle por su exhausto y admirable trabajo como bailarín y coreógrafo, a Chevi Muraday por su valiosa y enriquecedora aportación, a Alberto Artigas y a Joaquín Pardinilla (composición musical), a J. Gómez Cornejo (iluminación), a J. Pedro de Gaspar (escenografía), a Álvaro Luna (diseño proyección), R. Andújar (vestuario), a Ana Bruned (máscaras), a todos y cada uno de los bailarines... y, por supuesto, a los responsables de producción, técnicos y demás colaboradores que han hecho que este «sueño goyesco» se haga realidad”.

*Goya: el sueño de la razón produce monstruos* no es una aproximación a la biografía de Goya sino una reflexión sobre su obra y pensamiento, una forma de dialogar desde un lenguaje artístico (la danza) sobre otro (la pintura). Podemos afirmar que los grabados y pinturas de Goya se emplean de esos dos modos antes mencionados, es decir, como *tableaux vivant* y como referente para ilustrar o escenografiar escenas. Pero el planteamiento de Goya y Olmos/Berna, aun con lenguajes artísticos diferentes, es similar, una acción que se desarrolla desde el imaginario del personaje –el propio pintor–, en sus pesadillas, en la percepción de la España de su tiempo y sus ciudadanos, pero que en el fondo es un tema universal: la condición humana.

La obra del pintor de Fuendetodos ha sido una inspiración desde época temprana para artistas de todas las disciplinas, especialmente de la Pintura, Teatro, Poesía, Novela y Cine, siendo quizás la Danza una de las que menos ha

explorado su obra. Hay textos teatrales como *El tapiz animado* de Luis Muñoz Lorente (1926) o *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo (1970); composiciones poéticas como las de Rubén Darío, *A Goya* (1905); Andrei Voznesensky, *I am Goya* (1947); Konstantin Pavlov, *Capriccio for Goya* (2003); Antonio Tabucchi, *Sueños de sueños* (2000) o Stefan Hertmans, *Goya como perro* (1999). A estos debemos añadir novelas como la de Antonio García Guzmán, *Goya que vuelve* (1928); Ivo Andric, *Conversaciones con Goya* (1935); Manuel Fernández y González, *Las glorias del toreo* (1879); Lion Feuchtwanger, *Goya oder der arge weg der erkenntnis* (1951); Victor I. Stoichita, *El último carnaval: un ensayo sobre Goya* (2000); Antonio Larreta, *Volavérunt* (1980); John Berger y Nella Bielski, *El último retrato de Goya* (2011); Concepción Calleja, *El último beso de Cayetana de Alba* (2001); Jean-Claude Carrière, *Les fantômes de Goya* (2006); Carlos Rojas, *Yo, Goya* (1990) o Stephen Marlow, *El coloso: una novela sobre Goya y su mundo de locura* (1989). También el cine se ha ocupado de él, entre otras *Goya, que vuelve* (Modesto Alonso, 1929), *El último amor de Goya* (Jaime Salvador, 1945), *The naked maja* (Henry Koster, 1958), *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), *Goya, genio y rebeldía (Goya-oder der arge Weg der Erkenntnis)*, Konrad Wolf, 1972), *Goya 1746-1828* (José Ramón Larraz, 1985), *Volavérunt* (Bigas Luna, 1999), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999), *Los fantasmas de Goya (Goya's Ghost)*, Milos Forman, 2006) (Cerrato: 2009; Camarero: 2009; Otero: 2010, pág. 3; Gómez: 2013, págs. 97-110).

Este montaje se estrena bajo la dirección de Luis Olmos, coreografía de M. A. Berna, coreógrafo invitado Chevi Muraday, música de Alberto Artigas y Joaquín Pardinilla y trece bailarines como equipo artístico, entre los que se incluyen los dos coreógrafos anteriormente citados.

*Goya*, como así se refiere a este espectáculo Berna, tiene una duración de poco más de cincuenta y seis minutos y se compone de once escenas que parten de diferentes obras de Goya –tres Caprichos, cinco Desastres de la guerra, tres Pinturas negras y tres Disparates, además de otras referencias a la obra del pintor aragonés– que escenifican algunas de sus obras a modo de cuadro viviente (*tableaux vivant*) y proyecciones de las obras (grabados y pinturas) como fondo de

gran tamaño. Los personajes pictóricos cobran vida en un alarde estético-espacial en el que la iluminación juega un papel trascendental, con un marcado acento expresionista, en el que predominan la oscuridad de la etapa de madurez de Goya, muy representadas por sus *Pinturas Negras*, cuyo *Aquelarre*, como luego vamos a ver, también está presente.

Comentar que esta es la única obra de este artista en la que la música no es en directo y esto es debido a que los músicos colocados en el escenario iban a restar mucho espacio y protagonismo a la puesta en escena, que este caso cobra un papel importante.

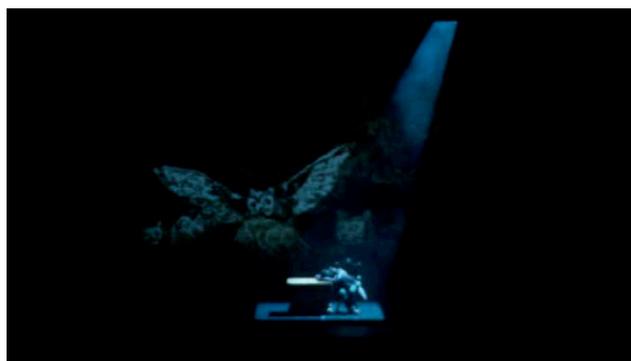
1) La primera escena hace referencia al capricho número 43 *El sueño de la razón produce monstruos*. Es una escena de presentación que va a servir de hilo conductor de la historia. Goya aparece dormido sobre una mesa y detrás de él un búho quitándole los útiles de pintura y varias aves y animales de aspecto maligno y grotesco. Estos simbolizan los monstruos que atormentan al pintor e irán cobrando vida a lo largo del espectáculo.



*El sueño de la razón produce monstruos*. Capricho nº 43, Goya

La zona de actuación es el escenario del Palacio de Congresos de Zaragoza y debido al telar donde se proyectan las obras, la zona practicable del escenario se reduce al primer y segundo término de éste.

En la escena, los monstruos a los que hemos hecho referencia aparecen proyectados al fondo del escenario, efecto que hace que parezca que van cobrando vida.



Proyección de los monstruos del fondo de la pintura

No hay movimiento alguno. Goya está recostado sobre su mesa y solo al final de la escena se mueve un poco como si estuviera teniendo una pesadilla.

El bailarín que hace el papel de Goya es M. A. Berna.

Analizando el entorno visual comentaremos que la zona de actuación es muy limitada, reduciéndose al centro del escenario donde se ubican la mesa y el sillón donde se recuesta Goya.

.- El vestuario del artista es un pantalón y una casaca en tonos oscuros, propios de la época. Como zapatos lleva unos chapines.

.- La iluminación de esta escena comienza con el escenario a oscuras y poco a poco se va iluminando a Goya con un puntual con un recorte cuadrado en tonos fríos, dando la sensación de una luz natural (de noche) que entra desde una ventana situada en alto y a la derecha. Cuando van apareciendo las aves y los animales que simbolizan los monstruos, la luz se va atenuando y aparece proyectada al fondo la frase *El sueño de la razón produce monstruos*, que en el grabado original se puede ver en el frontal de la mesa. Toda la escena está cubierta por humo, que es un recurso muy utilizado para dar a entender al público que lo que está pasando o va a pasar no es real, sino fruto de la fantasía y del mundo de los sueños. Además de este humo, hay una gasa o gobelín negro en proscenio que hace que esa sensación de la que hablamos se intensifique.



Proyección de la frase en el telar

Como elemento de sonido contamos con la música, y el sonido de las aves, que en esta ocasión son pregrabados.

2) La siguiente escena comienza en cuanto entran en el escenario dos personajes caracterizados de manera muy grotesca. Parecen un hombre y una mujer de aspecto mayor que intentan despertar a Goya y, después de darle una especie de brebaje, le muestran la primera obra. Estos personajes hacen alusión a *Dos viejos comiendo sopa*, obra que pertenece a las *Pinturas negras* de la Quita del Sordo. A estos personajes el pintor los retrata como si fueran dos moribundos y esa es la simbología que tienen en la obra. Son dos muertos que dan un potingue al pintor para que tenga los sueños que evocarán los monstruos del pintor.



*Dos viejos comiendo sopa. Pinturas Negras, Goya*

Entre los movimientos de esta escena, pese a la caracterización de los personajes y al vestuario que llevan, se pueden distinguir perfectamente pasos codificados de la jota de Borna, entre los que nombraremos el punta-tacón, la patada y vuelta, las muñecas, o el "rodao". Los dos personajes que entran en escena

lo hacen con desplazamientos frontales acercándose a la mesa del centro; primero la mujer y luego el hombre, que entra en escena porque esta lo llama. Sus movimientos son básicamente desplazamientos hacia Goya, al que pretenden dar esa especie de mejunje. Sus líneas no son rectas, sus cuerpos están curvados hacia delante y juegan mucho con los niveles, realizando subidas y bajadas constantes con el torso y manteniéndose en una posición casi constante de rodillas semiflexionadas. Todo esto muy acorde a esa extravagancia que conlleva lo grotesco de ambos personajes.



La pareja intentando dar el mejunje al pintor



Carácter grotesco de la pareja

Sus trayectorias y direcciones van enfocadas a su objetivo: despertar a Goya y que se tome lo que le han preparado, por lo que se mueven siempre en la dirección del pintor, rodeándolo, manipulándolo o acorralándolo para terminar mostrándole la primera escena de lo que va a ser un viaje por sus “monstruos”.



Manipulación al pintor

Los movimientos de Goya son poco precisos, pues se despierta aturdido y sin saber muy bien lo que pasa. A pesar de esto se distinguen también en él pasos

codificados. Las trayectorias que realiza las hace intentando a veces escapar de la pareja que lo está acorralando, a veces intentando averiguar qué está pasando. Realiza muchos giros mirando hacia arriba debido al desconcierto en el que se encuentra. En un momento determinado, realiza una serie de movimientos con cierta violencia con sus brazos, simulando que está sufriendo una transformación.



Mirada hacia arriba para entender qué está pasando

Los bailarines de esta escena son tres, Berna y dos bailarines más, que debido a las máscaras que llevan no se puede saber si son chicos o chicas.

.- De la zona de actuación, dentro del entorno visual, diremos que es la misma que la de la escena anterior pero utilizando una parte más amplia del escenario, ya que en esta escena si hay movimiento y en la anterior no lo había.

.- El vestuario de Goya es el mismo que en la escena anterior. La mujer de la pareja lleva un vestido realizado en una especie de tejido similar a la gomaespuma que le da un gran volumen. La falda es muy ahuecada con una serie de pliegues horizontales y la parte de arriba muy ajustada al cuerpo y con las mangas largas y anchas. La indumentaria del hombre es del mismo tejido que la de la mujer. Lleva un calzón bombacho hasta la rodilla estrechándose en la parte de abajo y una casaca con mangas al codo y con gran volumen en la parte baja de la espalda. Ambos llevan chapines y máscaras que les cubren la cabeza al completo.

.- La iluminación de la escena básicamente consiste en luz muy tenue de calle y el puntual con el recorte cuadrado para iluminar la mesa al igual que en la escena anterior.

Los elementos de sonido son música pregrabada.

3) La escena número tres hace alusión al capricho número veintiséis denominado *Ya tienen asiento*. Con este grabado Goya pretende hacer una crítica a la prostitución exponiendo que estas mujeres no sentarán la cabeza nunca a menos que se pongan la silla sobre ella. Los hombres que las acompañan se ríen de esta idea.



*Ya tienen asiento*. Capricho nº 26, Goya

La coreografía de esta escena es muy contemporánea, de hecho es creación de Chevi Muraday, bailarín y coreógrafo de Danza Contemporánea. La escena es muy rica coreográficamente, llena de giros, saltos, cogidas y mucho movimiento, jugando en todo momento con el elemento externo de la silla. Es una coreografía grupal en la que los movimientos van con rapidez intentando aturdir al pintor, que no sabe si escapar de la situación o unirse a ella. Hay infinidad de desplazamientos y figuras coreográficas: tres parejas sentadas en sillas, circunferencias rodeando al pintor, líneas diagonales, trío de mujeres, trío de hombres o dos líneas horizontales en diagonal, entre otros. Los bailarines se muestran en todo momento sensuales y eróticos, sobretodo ellas, realizando movimientos muy curvilíneos y jugando con los distintos niveles.



Círculo rodeando al pintor



Cogida



Sensualidad y erotismo en las posiciones

Los bailarines son siete: tres chicas, tres chicos y Berna.

Del entorno visual de la escena podemos decir lo siguiente:

.- La zona de actuación sigue siendo la misma que en las escenas anteriores, aunque en esta no hay ni un milímetro de la zona que no sea utilizado.

.- El vestuario de Berna es el mismo que en las otras dos escenas, pero en un momento de la coreografía se quita la casaca y se queda con una camiseta de color claro y mangas largas. Las chicas van vestidas con una especie de pololos hasta la rodilla y unos corsés muy ajustados que dejan ver su silueta, todo en tonos claros. Al principio de la escena llevan una falda en la cabeza simulando el grabado del pintor. A lo largo de la coreografía juegan con ella hasta que se la quitan. Los chicos van cada uno de una manera. Hay uno que va solo con una especie de calzoncillo; otro que lleva pantalón ajustado a la altura de la rodilla con una sobrefalda abierta por delante y camiseta blanca de mangas cortas con chorreras, todo en tonos tostados; y un tercero que lleva pantalón largo, camisa larga anudada a la altura

del pecho y levita, todo en tonos tostados también. Todos los bailarines van descalzos, excepto Berna que lleva chapines.

.- En cuanto a la iluminación, la escena comienza en penumbra, abriéndose parcialmente el telar donde se proyectan las imágenes. En el hueco se ve el ciclorama iluminado en tonos cálidos (anaranjados) y, gracias a una luz de contra, las siluetas del cuerpo de baile.



Iluminación comienzo de escena

Poco a poco se va abriendo la luz para quedarse un ambiente en tonos cálidos. Hacia la mitad de la escena hay un cambio de tonalidad a colores más fríos (morados) y una bajada de intensidad, para luego volver a la iluminación del principio. Se juega mucho con los cenitales en esta escena, apreciándose uno muy abierto en el centro, tres en línea horizontal, tres pero esta vez en distintas líneas. La escena termina con luz de calle y todo lo demás sin iluminar.



Tonos fríos y tres cenitales en línea



Luz de calle

Los elementos de sonido son la música pregrabada y las voces y palmas de los bailarines.

4) La cuarta escena trata la obra *Los ensacados*, estampa número ocho de *Los disparates*, con la que el pintor pretendía hacer una crítica a los políticos de la época que realizan una torpe carrera en su conquista hacia el poder. Los muestra envueltos en sacos llenos de ignorancia y soberbia, luchando por obtener la confianza de un rey que pronto los sustituirá por otros *ensacados*.



*Los ensacados*. Disparate nº 8, Goya

El análisis de los movimientos de esta escena es muy sencillo ya que los bailarines se limitan a desplazarse por el escenario, primero hacia la derecha y luego hacia la izquierda, en una trayectoria diagonal simulando una marcha militar. Al llegar al destino realizan una posición estática que poco a poco van descomponiendo para retomar su marcha hacia el otro lado. Se colocan en dos líneas horizontales, tres bailarines delante y tres detrás y, al acabar su marcha hacia la izquierda, se van al fondo del escenario para desaparecer de escena de una manera casi imperceptible para el público. En este desplazamiento hacia al fondo se puede apreciar en algunos de ellos el paso de las muñecas, tan característico de la Jota.



Desplazamiento diagonal



Posición estática

Los bailarines son el cuerpo de baile, tres chicas y tres chicos.

Dentro del entorno visual, la zona de actuación es la misma que en la escena anterior, primer término del escenario.

.- Los bailarines van dentro de unos sacos de gran amplitud, para que puedan realizar sus movimientos, que dejan sus cabezas al descubierto. Cada uno de ellos lleva puesto un sombrero o atuendo típico bien del poder eclesiástico (mitra, birrete o bonete, atuendo de monja) bien de los agentes de la ley (gorras de plato). Van descalzos, al igual que en la escena anterior.



Ensacados con el atuendo en la cabeza

.- La iluminación de la escena comienza con la luz de calle con la que terminó la escena anterior mientras los bailarines se colocan los sombreros y los sacos. Esta iluminación da paso a una luz de ambiente en tonos cálidos mientras la imagen original es proyectada en el telar colocado a mitad del escenario. El juego de luces, gracias a los gobos, hace que en el suelo se pueda apreciar una especie de maraña. La escena poco a poco va bajando de intensidad hasta producirse un oscuro total.



Proyección de la imagen original en el telar

Como elementos de sonido está la música pregrabada.

5) La siguiente escena es un paso a dos de Berna con la bailarina solista Lucía Padilla. En ella se hace alusión al capricho número 32 *Por que fue sensible*, en el que el pintor enjuiciaba los delitos de honor que procesaba la Inquisición. En la pintura una mujer aparece encerrada por haber mantenido una aventura sexual fuera de su matrimonio, que generalmente era acordado a la fuerza y sin su consentimiento.



*Por que fue sensible*. Capricho n.º 32, Goya

Por la abertura central del telar del fondo aparece una enorme jaula recubierta de ramas, dentro de la que se encuentra una mujer. Es tan grande que tienen que entrarla en el escenario cuatro personajes, la pareja que al principio despierta al pintor junto a otros dos bailarines. Goya está recostado en el suelo, abajo a la derecha del escenario. Cuando se da cuenta de que entra en escena la jaula, se dirige hacia ella y sube a buscar a la mujer. Ambos bajan de ella, la mujer

desaparece por detrás junto con dos de los bailarines y Goya se queda junto a la otra pareja, que baila con él. Al segundo entra la mujer cubierta con algo parecido a una capa de color dorado que le arrastra por el suelo. La abertura del telar se cierra dejando atrás a la gran jaula junto a la pareja y Goya y la mujer misteriosa comienzan su baile.



Entrada en escena de la jaula

Es un paso a dos muy sobrio y elegante en el que da la sensación de que el pintor le da alas a la mujer para que disfrute de unos segundos de libertad. Por otra parte el pintor muestra todo su apoyo a la encarcelada y esta muestra con su baile la gratitud hacia él. Los movimientos son muy suaves, pero también muy variados. Al principio de la coreografía, mientras la bailarina porta su capa, parece simbolizar que lleva un gran peso sobre sus espaldas, el peso de la culpa. La capa simboliza la hipocresía de la sociedad de la época. Durante el minuto que dura esta parte se cubre varias veces con ella para, posteriormente, desenvolverla de alrededor del cuerpo. Con este gesto le está mostrando al pintor como se siente. Este no duda en ayudarla a quitársela totalmente de encima en un momento de la coreografía.



Capa desenvuelta



Capa envolviendo el cuerpo de la bailarina

Cuando se la quita, el baile cambia totalmente. Recorren todo el espacio, realizando desplazamientos en diagonal, laterales, giros, vueltas, movimientos en espejo, saltos, etc. Da la impresión de que disfruta de mucha más libertad. Entre los pasos codificados que se pueden identificar está el salto o batuda, la patada y vuelta de jota, el paso de las puntas (Jota de Calanda), etc. Terminan la escena abrazados de una manera muy casta.



Movimiento en espejo



Inicio paso de las puntas



Abrazo final

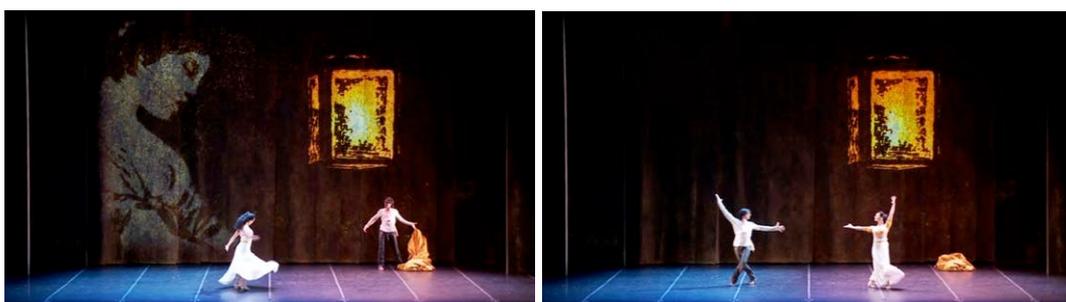
Los bailarines de esta escena son la pareja de ancianos, Berna y la bailarina solista.

Dentro del entorno visual, la zona de actuación sigue siendo la misma que en las escenas anteriores, primer y segundo término del escenario.

.- El vestuario del pintor es el mismo con el que terminó la escena anterior. El de la mujer consiste en una falda larga de talle alto y vuelo con un cinturón dorado. La parte de arriba es un cuerpo blanco muy ajustado de mangas cortas adornado con cintas doradas. Al principio de la coreografía aparece sin capa, se la pone cuando baja de la jaula y se la quita en un momento determinado de la escena. Ambos llevan chapines.

.- La iluminación del principio de la escena, mientras la jaula va entrando y Goya está recostado delante, es muy tenue. A continuación va aumentando la intensidad de la luz, siempre en tonos fríos (azules) y el ciclorama se ilumina en tonos violetas. Cuando se cierra el telar de detrás se queda la escena iluminada con un ambiente en tonos fríos dividiendo el escenario en dos, la parte derecha en colores violetas y la izquierda en tonos más azulados. Hacia el final de la pieza está división se unifica en un solo ambiente en tonos fríos para terminar la escena con un cenital a la izquierda mientras el resto del escenario se ilumina a mucha menos intensidad.

Durante el principio de la escena en el telar del fondo se ve proyectada en la parte izquierda el torso de la mujer de la pintura original y en la derecha la ventana del fondo del cuadro. En el momento que se despoja de la capa, la proyección de la mujer desaparece.



Proyección con imagen de mujer

Proyección sin imagen de mujer

Como elemento de sonido está la música pregrabada.

6) La siguiente escena representa la estampa número 79 de la serie *Desastres de la guerra* llamada *Murió la verdad*. Con esta estampa el pintor presenta una visión alegórica en la que el absolutismo ha vencido al constitucionalismo y la Verdad de Goya, como tantas otras verdades, ha muerto.



*Murió la verdad. Desastre nº 79, Goya*

La escena comienza con la aparición de los ensacados que, poco a poco, se van despojando de sus sacos para convertirse en personajes tipo, representando a la sociedad de la época. Increpan al pintor y a la mujer hasta que consiguen separarlos y sacar a éste de la escena. Cuando la mujer se queda sola la golpean con ramas hasta que muere.

Los movimientos de esta pieza habría que analizarlos según las partes de esta. Por un lado, cuando aparecen los ensacados, estos lo hacen junto a la pareja del principio que avisan al pintor y a la mujer de lo que les viene encima a la vez que recogen del escenario la capa de la escena anterior. Los ensacados se enfrentan a la pareja colocándose en la mitad de la izquierda que deja el escenario si se dividiese con una línea diagonal imaginaria desde abajo a la izquierda hasta arriba a la derecha. El pintor y la mujer los observan atemorizados mientras los ensacados se despojan de sus sacos y sombreros.



Enfrentamiento de los ensacados con la pareja

En un momento determinado uno de ellos se acerca a la pareja y comienza a reprenderlos con el sonido de sus castañuelas y realizando movimientos enérgicos

y contundentes. La pareja les responde y comienza una coreografía en la que la hostilidad se palpa en el ambiente.



Miembro del cuerpo de baile increpando a la pareja

Entre los pasos codificados podemos apreciar el paso de punta-tacón, la patada y vuelta o el paso de las puntas. Hay mucho desplazamiento durante la escena: la pareja en el centro y el cuerpo de baile a ambos lados, la pareja intentando no ser acorralada realizando un desplazamiento en semicírculo y el cuerpo de baile justo enfrente realizando el mismo desplazamiento a la inversa, misma figura coreográfica que al principio (con el escenario dividido en dos por una línea diagonal imaginaria) pero cada parte colocada en zonas diferentes, el cuerpo de baile realizando una línea diagonal y la mujer a un lado de esta y el pintor al otro o el cuerpo de baile rodeando a la pareja.



Cuerpo de baile enfrentado a la pareja



Cuerpo de baile rodeando a la pareja

La mayoría de movimientos de la pieza son cortados, enérgicos y muy exactos, apreciándose en ellos un alto grado de tensión.

Cuando sacan al pintor de escena y se queda sola la mujer, la dinámica de la coreografía no varía mucho. Hay menos desplazamiento, ya que se limitan a

golpear a la mujer que se encuentra en el centro de un semicírculo hecho por el cuerpo de baile. La dinámica de los movimientos es muy parecida a la de la parte anterior, muy enérgicos, contundentes y con alto grado de tensión.



Cuerpo de baile golpeando a la mujer

Los bailarines son la solista, Berna y siete bailarines del cuerpo de baile (tres chicos y cuatro chicas).

En cuanto al entorno visual podemos decir que la zona de actuación es la misma que las escenas anteriores.

.- El vestuario de la pareja es el mismo que en la escena anterior. El cuerpo de baile comienza con los sacos y cuando se los quita lleva la misma indumentaria que en la escena tercera, con la única diferencia que el bailarín que iba semidesnudo en esta ocasión viste camiseta sin mangas y pantalón ajustado a la rodilla en tonos tierra.

.- La iluminación comienza con una luz de ambiente en tonos fríos (azules) que sube de intensidad conforme va avanzando la escena. Cuando la mujer se queda sola en el escenario, gracias al efecto que producen los gobos, en el suelo se distinguen haces de luz cubriendo toda la zona de actuación. Al final de la escena se ilumina un cenital central en los mismos tonos, cubriendo toda la imagen que simboliza la pintura en la que está basada la escena, y se baja la intensidad del resto mientras el cuerpo de baile desaparece por el telar y se queda la mujer sola yaciendo en el suelo. Hay un oscuro final. Las proyecciones de esta pieza son parte

de *Los ensacados* al principio y trozos de la pintura *Murió la verdad*; solo al final de la escena aparece la obra completa.



Iluminación con gobos



Proyección final

Los elementos de sonido de esta escena son la música pregrabada, las castañuelas, los gritos del cuerpo de baile y el sonido del viento al final de la escena.

7) La escena número siete es un solo de Berna en el que aparece en el escenario en la jaula donde anteriormente estaba encarcelada la mujer de la estampa número 32 de la colección *Los Caprichos*. En esta ocasión, el pintor hace un recorrido por varias pinturas de la serie *Desastres de la Guerra*, entre los que podemos apreciar *Enterrar y callar*, *No saben el camino*, *Triste presentimiento de lo que va a acontecer* o *Y son fieras*, entre otras.



*Y son fieras. Desastre nº 5, Goya*



*No saben el camino. Desastre nº 70, Goya*



*Enterrar y callar. Desastre nº 1, Goya*



*Triste presentimiento de lo que va a acontecer. Desastre nº 18, Goya*

El pintor parece muy atormentado. Casi todo su baile es de espaldas al público observando las imágenes que se van proyectando sucesivamente en el telar del fondo. Al principio de la escena la jaula en la que se encuentra no para de girar sobre sí misma y el pintor intenta salir de esta por una abertura en uno de los lados. Los movimientos son de una gran tensión; no son pasos de baile codificados, en este fragmento el bailarín realiza una interpretación de un Goya atormentado que da la sensación de no poder soportar lo que está pasando por su cabeza. Al bajar de la jaula gira sobre sí mismo con un giro sufi que termina frente al público alzando sus manos al cielo pidiendo una explicación que parece no obtener, por lo que cae rendido de rodillas al suelo desgarrado. En ese momento aparecen proyectadas las pinturas anteriormente mencionadas y sus movimientos son desplazamientos laterales intentando asimilar lo que está observando. También hay algún desplazamiento hacia delante acercándose al telar como intentando analizar el por qué de esas imágenes. Entre los pasos codificados podemos vislumbrar el paso de las puntas, la patada y vuelta o la vuelta por detrás. Al final de la escena, el pintor se da la vuelta hacia el público y termina mirando hacia arriba intentando una vez más obtener una explicación de todo lo acontecido en las proyecciones. En el suelo del escenario hay cinco recortes cuadrados de luz a

modo de ventanas. El pintor pasa por cada una de ellas con la desesperación de no encontrar respuesta en ninguna. La escena termina en el recorte del centro con el pintor de rodillas en el suelo simulando la imagen de la estampa *Triste presentimiento de lo que va a acontecer*. En esta última parte hay muchos desplazamientos a cada una de las zonas iluminadas por esos recortes y entre los pasos codificados que podemos apreciar se encuentran piruetas en dedans, tordín o el paso de las rodillas. Hay muchos cambios de velocidad en los que va de una zona a otra de manera muy rápida para disminuir la celeridad de sus movimientos cuando llega a cada una de ellas.



Tordín



Paso de las rodillas o "arrodillao"

En esta escena el único bailarín es Miguel Ángel Berna.

El entorno visual lo podemos analizar de la siguiente manera:

- Zona de actuación: misma que en las escenas anteriores.
- Vestuario: mismo que en la escena anterior pero con la camiseta mucho más rasgada.



Detalle de la camisa rasgada

.- La iluminación de la primera parte de la escena consiste en una luz de ambiente en tonos fríos (azules) con el ciclorama iluminado en los mismos tonos. Cuando se cierra el telar del fondo, dejando atrás la jaula, aparece un cenital central como único elemento de iluminación que da paso al mismo ambiente en tonos fríos de la parte anterior y a luz de calle. La última parte de la escena está iluminada con los cinco recortes a los que hemos hecho alusión anteriormente, que termina únicamente con el del centro cuando finaliza la escena.



Iluminación primera parte de la escena



Iluminación segunda parte de la escena



Iluminación con recortes



Iluminación final

Los elementos de sonido de la escena son la música pregrabada y las castañuelas del bailarín. Hay un efecto de reverberación de estas en la parte final de la escena.

8) La siguiente escena hace alusión al *Bobalicón*, y al *Disparate alegre*, estampas número cuatro y doce de la serie *Disparates*. No se sabe exactamente lo que Goya quiso transmitir en la primera estampa. Hay autores que afirman que es una crítica a la Iglesia, pues en el dibujo preparatorio a esta estampa, quien se mostraba aterrizado era un sacerdote arrodillado. Pero, al igual que pretendió con las demás estampas de la serie, podemos afirmar que se ve claramente la expresión del miedo irracional del ser humano.



*Bobalicón. Disparate nº 4, Goya*

Con la estampa número doce, Goya muestra algo parecido a un tapiz realizado previamente por él mismo denominado *La gallinita ciega*, pero con las figuras más grotescas y sarcásticas. Se ha hablado mucho de la crítica hacia las relaciones entre viejos y mujeres jóvenes que el pintor realizó en muchas de sus obras. Este puede ser un ejemplo de ello, donde vemos a un señor de aspecto mayor bailando animosamente con chicas de amplio escote.



*Disparate alegre. Disparate nº 12, Goya*

La escena comienza con la pareja de ancianos del principio trayéndole las ropas del bobalicón al pintor y llamando a una serie de personajes enmascarados que van apareciendo por las distintas calles con movimientos exagerados y grotescos mientras la pareja viste al pintor. El cuerpo de baile, formado por estos personajes, se desplaza por el escenario observando y señalando con movimientos caricaturescos la escena central. Cuando el pintor es caracterizado por completo de bobalicón, máscara incluida, el cuerpo de baile desaparece de escena para crear un efecto óptico en el que con una luz de contra, desde la primera calle de la izquierda, se proyecta la silueta del pintor disfrazado de bobalicón en el telar del fondo justo antes de la imagen de la pintura. En ese momento se abre el telar y vuelven a

aparecer por la izquierda los personajes del cuerpo de baile, cinco chicas y tres chicos. Bailan durante unos minutos hasta que el pintor decide quitarse las ropas que lo caracterizan de su personaje y comienza a despojar también de las máscaras al cuerpo de baile. A partir de este momento la escena se vuelve un poco más real, el cuerpo de baile tiene expresión y el pintor baila con ellos.

La escena es muy viva, pese a lo grotesco de la situación. El cuerpo de baile se coloca en semicírculo alrededor del bobalicón, que está justo en el centro del escenario. Realizan giros sobre sí mismos, vueltas, se acercan al centro, se separan, se colocan en parejas, etc. Siempre manteniendo la figura coreográfica del principio. En un momento dado rompen esa figura y se colocan en dos líneas horizontales alternas detrás del personaje. Estas mismas líneas las llevan al lado derecho del escenario, quedando enfrentados con el bobalicón, situado en la esquina izquierda. Cambian de posición más tarde y vuelven a colocarse centrados en el escenario en dos líneas horizontales alternas. Como podemos observar hay mucha riqueza coreográfica.



Cuerpo de baile alrededor del Bobalicón



Parejas en torno al Bobalicón



Dos líneas horizontales detrás del Bobalicón



Dos líneas horizontales a la derecha del escenario

En el momento que el pintor les desprende de sus máscaras se colocan en parejas y comienzan un baile mucho más elegante, en el que la cantidad de figuras

coreográficas y desplazamientos no desmerece la parte anterior. Toda la coreografía que viene a continuación recuerda mucho a las jotas tradicionales, pero con ese toque características del estilo de M. A. Berna.



El pintor, ya sin su disfraz, despoja de las máscaras a los bailarines



Parejas

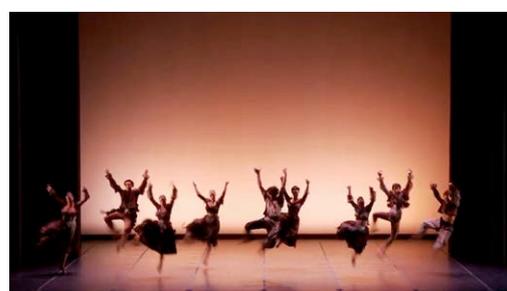


Piña

Entre los pasos codificados que se pueden ver nombramos el paso de las puntas, la patada y vuelta, el salto o batuda, el punta-tacón, el paso de las rodillas o “arrodillado”, el “rodao” o el paso del “picao”.



Paso del “rodao”



Salto o batuda

Los bailarines de esta escena son Berna, el cuerpo de baile (cinco chicas y tres chicos), y la pareja de ancianos que está presente en toda la escena apoyando la acción.

El entorno visual es el siguiente:

.- La zona de actuación es la misma que la de las escenas anteriores.

.-El vestuario de Berna es el mismo que en la escena anterior, posteriormente se coloca el disfraz de Bobalicón, que consiste en unos enormes pantalones bombachos, una parte de arriba también de grandes dimensiones y una cinta, a modo de cinturón, muy ajustado sujetando todo. El traje parece estar confeccionado con gomaespuma, de ahí que mantenga esos volúmenes. El cuerpo de baile va vestido de manera muy diversa pero con un mismo estilo. Las chicas llevan faldas de mucho vuelo a la altura de la rodilla, cada una adornada de manera diferente (volantes, sobrefaldas, flecos..), y unos pololos por debajo de estas. La parte de arriba es muy ajustada y con mangas largas, también diferente en cada una de ellas (algunas con adornos en el pecho, otras con las mangas más abullonadas, otras con hombreras, etc.). Los chicos llevan calzones ajustados a la rodilla unos, largos y amplios otros, y ajustados y largos con adornos a los lados otros. Por arriba todos llevan chaquetilla pero cada uno de distinto largo. La gama de colores de la indumentaria de esta escena es en tonos tierra y todos llevan chapines en los pies.



Vestuario de algunos bailarines del cuerpo de baile

.- La iluminación de la escena es muy variada, como la escena en sí. Comienza con una luz de ambiente muy tenue en tonos fríos con un cenital en el centro, donde están vistiendo al pintor de Bobalicón.



Iluminación comienzo de escena

A continuación, desaparece el cenital y el telar se ilumina en tonos cálidos para proyectar la silueta primero y la figura después.



Proyección silueta del personaje



Proyección imagen del personaje

Justo después de esto, el telar se abre para que vaya entrando el cuerpo de baile, y no se vuelve a cerrar en toda la escena. Las proyecciones se realizan sobre otro telón colocado justo delante del ciclorama.

Durante el resto de la escena la iluminación juega mucho con los ambientes en tonos cálidos y fríos y las distintas intensidades. Destacar que cuando comienzan a bailar todos sin máscaras, el telón que está delante del ciclorama va subiéndose hasta la mitad, dejando el ciclorama iluminado en tonos cálidos (anaranjados). Estos van cambiando de fríos a cálidos a lo largo de lo que queda de escena conforme termina de subir el telón dejando el ciclorama completamente iluminado. La escena acaba con un oscuro total.



Mitad del ciclorama iluminado



Ciclorama completo iluminado

Los elementos de sonido de esta escena son la música pregrabada y las castañuelas.

9) La escena novena plasma sobre el escenario la obra *El Aquelarre*, perteneciente a las *Pinturas Negras*. En esta pintura Goya representó de un modo sobrecogedor su visión del mundo. La humanidad al completo, reflejada de manera sombría, adora a un macho cabrío con hábito de monje que representa el mal. A la derecha, una joven con mantilla y manguitos parece observarlo todo desde la distancia.



*El Aquelarre* o *El gran cabrón*. *Pinturas negras*, Goya.

La escena comienza con la figura de ese enorme macho cabrío en el centro del escenario con la pareja de ancianos dirigiéndolo hacia una mujer, situada justo delante. La mujer hace gestos y movimientos convulsivos a la vez que se desplaza por el escenario como si el efecto que provocase sobre ella la enorme figura le produjera tormento. Esta sensación se acentúa con el toque de castañuelas, ya que parece que ambos mantienen una conversación a través de ellas en la que cada vez que las hace sonar el macho (dentro de la estructura que conforma la figura hay bailarines tocando las castañuelas) provoca en la mujer más malestar aun. A continuación comienzan a salir personajes de la estructura. Son los mismos

personajes caricaturescos de la escena anterior, que increpan a la mujer reforzando la acción del macho cabrío. Aunque esta se resiste, la transformación no tiene vuelta atrás y al final accede a meterse dentro de la figura y someterse a su tiranía. A partir de este momento la escena cambia por completo. El ambiente se torna en una atmósfera mucho más festiva. La pareja de ancianos sale del escenario, para incorporarse a la fiesta más tarde. Los bailarines se cuelgan botas de vino de las que beben en medio de la coreografía, las bailarinas llevan pañuelos que no dejan de mover como si de una fiesta se tratase, y la mujer aparece convertida en un personaje alegre y risueño que no duda en festejar con sus compañeros la transformación a la que ha sido sometida. La escena finaliza con todos los personajes adorando a la gran figura mientras desaparecen de escena por detrás del telar.

Los movimientos de esta escena habría que analizarlos teniendo en cuenta estas dos partes de las que hemos hablado. En la primera los movimientos son muy contenidos, con una enorme energía y con posiciones distorsionadas de líneas muy curvas para acentuar el matiz grotesco de los personajes. Da la sensación de que en vez de personas son esperpentos. A veces esa contención se convierte en brusquedad al cambiar de posición.



Carácter esperpéntico de los personajes

Los personajes acorralan a la mujer realizando figuras coreográficas tales como todo el grupo enfrentado a ella o un círculo rodeándola. Justo antes de que sea sometida, la figura coreográfica que podemos observar está formada por el cuerpo de baile colocado en líneas horizontales detrás de la bailarina.



Grupo enfrentado a la mujer



Grupo rodeando a la mujer



Grupo por detrás de la mujer

Realizan giros y desplazamientos, y utilizan mucho los dos niveles del plano transversal para enfatizar la naturaleza inhumana de la que hemos hablado. Entre los movimientos codificados que podemos observar nombraremos el paso del “rodado” y la patada y vuelta, por ejemplo.

La segunda parte de la escena cambia por completo la particularidad de los movimientos. Estos son más ligados, realizados con mucha suavidad y con un ritmo mucho más marcado. Los personajes ya parecen personas corrientes que disfrutan con su danza de un momento de alegría. Las figuras coreográficas las realizan en su mayoría en parejas. Aunque también podemos observar cómo forman un aspa o cómo se colocan en dos grupos enfrentados de hombres y mujeres.



Parejas formando un trapecio



Parejas formando una línea



Aspa



Grupo de hombres enfrentado a grupo de mujeres

Hay mucho desplazamiento: se mueven por el escenario de manera aparentemente desordenada; se desplazan hacia detrás para dar paso al macho cabrío, que realiza un paseíllo por delante de ellos; se desplazan lateralmente en pareja, etc. Entre los pasos codificados que se advierten nombraremos el paso del “rodao”, la patada y vuelta o el punta-tacón.

Los bailarines son el cuerpo de baile, la bailarina solista y la pareja de ancianos, diez personas en total.

Del entorno visual podemos decir lo siguiente:

.- La zona de actuación es la misma que la de escenas anteriores (primer y segundo término del escenario).

.- El vestuario de la pareja de ancianos es el mismo que durante toda la obra. El del cuerpo de baile es también el mismo que en la escena anterior pero adornado con los elementos mencionados anteriormente, las botas de vino y los pañuelos. La indumentaria de la mujer consiste en una falda larga blanca de vuelo con un cinturón dorado y un cuerpo ajustado de color tostado y mangas cortas blancas adornado con cintas doradas. Todos llevan chapines en los pies.

.- La iluminación de la primera parte de la escena refleja una atmósfera muy lúgubre recreada con luz de calle que va subiendo de intensidad hasta crear una luz de ambiente en tonos fríos (azules). Al comienzo de la escena podemos apreciar un recorte rectangular sobre la estructura que representa el macho cabrío y gobos simulando una especie de nebulosa. Al final, un cenital central sobre el macho cabrío se abre para iluminar al resto de personajes situados en círculo

alrededor de la mujer. Para terminar este fragmento, una especie de pasillo vertical de luz en tonos azules, dirigido hacia la estructura, indica el camino que ha de tomar la mujer.



Iluminación principio escena



Iluminación final primera parte

En la segunda parte, una iluminación con un ambiente mucho más cálido e intenso será la tónica que domine la escena. Esto solo cambia al final de esta cuando se oscurece todo y un gran cenital en tonos fríos (azules) colocado en el centro del escenario ilumina al cuerpo de baile. Éste, situado enfrente del macho cabrío, lo sigue hasta salir de escena por detrás del telar, que se cierra dejando todo el escenario a oscuras.



Gran cenital central



Iluminación final de escena

Los elementos de sonido son la música pregrabada y las castañuelas.

10) Esta escena hace alusión a la obra *A garrotazos*, perteneciente a las *Pinturas Negras*. En ella el pintor muestra a dos hombres enterrados hasta las rodillas luchando con palos. Esta obra siempre ha sido considerada como un duelo

fratricida, aludiendo al cainismo entre los españoles y a la crueldad propia del ser humano.



*A garrotazos. Pinturas negras, Goya*

La escena comienza con la proyección en el telar de un mapa de España que se va conformando con rostros de personas y se va dividiendo en dos hasta romperse. Una clara alegoría al significado de la obra en cuestión.



Proyección del mapa de España rompiéndose

Mientras tanto, dos hombres con garrotes en las manos (Miguel Ángel Berna y Chevi Muraday) subidos en unos cuadriláteros de madera con ruedas son desplazados por el escenario por cuatro bailarines cada uno. Sus desplazamientos son circulares y siempre enfrentados uno al otro pero con cierta distancia de por medio. Cuando el mapa de España se rompe definitivamente, el telar se abre y, al fondo, se ve proyectada la imagen de la pintura sin los dos personajes, que están cobrando vida en los cuerpos de nuestros dos protagonistas. A partir de aquí los desplazamientos son mucho más rápidos hasta que ambos se acercan al centro y comienzan su batalla. Luchan metidos en el cuadrilátero, pero luego se salen de él

para continuar su combate hasta caer al suelo abatidos. Antes de salir del cuadrilátero, cuatro de los ocho bailarines que los desplazan se enfrentan entre ellos, también con palos, para reforzar la idea de dos bandos enfrentados. Al final de la escena los bailarines del cuerpo de baile entran y recogen los cuerpos del suelo. Sacan a Chevi del escenario y comienzan a vestir a Berna de Goya.

Los movimientos de esta escena son de una gran violencia, pero muy cuidada estéticamente. Al comienzo realizan movimientos circulares con el torso con el garrote como protagonista mientras son desplazados dentro del cuadrilátero. Conforme avanza la escena y comienza su batalla, estos son más rectos, buscando golpear con el garrote al contrincante. Son acciones con mucha energía, pero una energía contenida, como si lo estuvieran realizando a cámara lenta. Hay mucho desplazamiento circular tanto de los dos protagonista como del grupo de bailarines que en un momento determinado lucha entre ellos.



Movimientos circulares del torso



Lucha del cuerpo de baile

Cuando salen de los cuadriláteros hay un momento en el que luchan sin garrote. En esta ocasión realizan giros sobre sí mismos, dan vueltas uno enfrente del otro alrededor de un círculo imaginario dibujado en el suelo. El bailarín de Danza Contemporánea realiza muchos pasos a tierra, propios de su disciplina y Berna está mucho más elevado, llegando incluso a saltar por encima de Chevi en alguna ocasión.



Berna saltando sobre Chevy

Cuando cogen los garrotes, la lucha se vuelve más enérgica y con ella sus movimientos. Es un combate cuerpo a cuerpo en el que se aprecian giros, algún salto, y mucho contacto. El bailarín de Danza Contemporánea continua realizando más movimientos a tierra y Berna, aunque también utiliza el nivel inferior, se mueve más por arriba. Casi al final de la coreografía se colocan en el centro y realizan gran parte de sus movimientos a cámara lenta, reforzando este efecto con flashes de luces que cuando paran hacen que los movimientos vuelvan a su velocidad normal.



Momento de cuerpo a cuerpo entre bailarines



Movimientos a cámara lenta

Los bailarines de esta escena son Chevi Muraday y M. A. Berna junto con el cuerpo de baile (tres chicos y cuatro chicas) y el anciano de la pareja.

Del entorno visual podemos decir:

.- La zona de actuación en esta ocasión es el escenario al completo. El telar se abre y la coreografía utiliza todo el espacio del que dispone.

.- El vestuario de los protagonistas es pantalón y chaquetilla en tonos oscuros para ambos, con la diferencia que Chevi no lleva camiseta y Berna sí. Tanto

el cuerpo de baile como el anciano de la pareja llevan la misma indumentaria que en la escena anterior. Chevi va descalzo y los demás llevan chapines.

.- Al principio la escena está prácticamente a oscuras y poco a poco se va iluminando un enorme cenital central en tonos cálidos (rojos) que abarca gran parte de la zona de actuación. Conforme va avanzando el combate, la luz se intensifica con la ayuda de la luces de calle y se mantiene así prácticamente durante el resto de la coreografía. Solo cambia al final, cuando un cenital colocado en el centro-abajo parpadea creando un efecto visual curioso al apreciarse mucha velocidad en los flashes mientras los movimientos de los bailarines van a cámara lenta. La escena termina con este cenital fijo reforzado con un efecto de haces de luz conseguido mediante gobos. Hay un oscuro total.



Gran cenital en tonos cálidos



Efecto intermitente con cenital iluminado



Efecto intermitente con cenital sin iluminar



Iluminación final de escena

Los elementos de sonido son la música pregrabada, el sonido de los palos al chocar y los gritos de los luchadores.

11) En la última escena volvemos al grabado *El sueño de la razón produce monstruos*. Cuando la escena se ilumina se puede ver al pintor recostado sobre la mesa como en la primera escena y a la pareja de ancianos observándolo desde atrás mientras retrocede para salir del escenario. Se queda todo a oscuras y cuando se ilumina de nuevo, tan solo durante un segundo, se ve como el pintor se despierta desconcertado. Después de esto se produce un oscuro total y finaliza la obra.



Despertar del pintor desconcertado

En definitiva, *Goya: El sueño de la razón produce monstruos*, bajo la dirección de Luis Olmos, rehúye la concepción narrativa para centrarse en la escenificación de determinados pasajes. En esencia, *Goya* es un montaje de danza-pintura-luz-teatro, un espectáculo visual de luz, escenarios y sonidos, en donde todo funciona como vehículo de emociones y sentimientos a través de los movimientos de sus actores, teniendo como punto de partida y llegada la obra de Goya.

### 5.1.3.3. *Mediterráneo* (2013)

El 17 de octubre de 2013 se estrena *Mediterráneo* en la Sala Mozart del Auditorio de Zaragoza. Este espectáculo, según el propio autor,

“Es una búsqueda que hemos hecho, no es un espectáculo de fusión. Es una búsqueda de nuestra historia, de nuestro pasado, para mirar el presente y también encarar el futuro. Lo que hemos hecho en este trabajo es

investigar sobre hechos reales, a través de musicólogos, etnólogos... En este tiempo que duró la Corona, hubo una gran expansión por el mar muy importante, recordemos la conquista del reino de Sicilia, de Nápoles, Túnez... alguna parte de Grecia. Ahora no tenemos mar, pero entonces sí teníamos, y yo recuerdo desde pequeño que siempre se decía que la jota había entrado por Valencia y, curiosamente, Valencia era el puerto principal de la Corona de Aragón. Este Mediterráneo era un punto estratégico donde todo el mundo quería estar cerca del mar porque era un punto de poder. Hemos tomado este punto de partida de inspiración, de nuestra propia historia para este espectáculo. Creo que Grecia, tal y como yo he descubierto las cosas y sus danzas, es la madre de todas las danzas populares que hay en el Mediterráneo. Y, después, poco a poco hemos ido mirando en Albania, Italia, Sicilia, Nápoles, la parte del sur de Italia... Nunca hemos sabido de dónde viene esta jota, no lo sabemos exactamente... A mí lo que me ha sorprendido es ver en este tipo de danzas griegas, italianas... una similitud grandísima con los pasos que tenemos nosotros... Por qué se baila, por qué se canta, cuál es la finalidad de la música y evidentemente hemos descubierto que hay una función fundamental que es la curativa, la terapéutica... Miramos 50 años atrás y nos encontramos con un franquismo que hizo de esta jota un himno nacional pero que la encasquetó en un topicazo tremendo... Me he cansado un poco de mirar hacia dentro y lo que he querido ahora es mirar hacia fuera. Aquí tenemos el Ebro, pero va al mar y ahí es donde yo quería llegar, saber qué mundo había ahí. Es como el viaje que hizo Colón cuando descubrió América. Te encuentras que hay algo ahí... Para un aragonés decir que le gusta mucho la jota y que se emociona con ella, es evidente, y yo el primero, pero no se trata solo de eso. Se trata de que la gente de fuera lo entienda también. Y ese es el trabajo que realmente nos queda..." (Monserrat: 2013, pág. 40).

*Mediterráneo* se estrena bajo la dirección y coreografía de Miguel Ángel Berna, cuatro bailarinas y un bailarín, dos cantantes y seis músicos como ficha artística. Según la propia sinopsis del espectáculo, extraída del dossier del mismo (Anexo V):

"Desde siempre las manifestaciones musicales y coréuticas han sido los

instrumentos que los pueblos han utilizado para expresar y comunicar sus tradiciones.

Lenguaje universal que ha tenido la capacidad de unir a los hombres en los tiempos de paz, de separarlos en los tiempos de guerra y de curarlos en los tiempos de soledad mental.

Este Mediterráneo tan anhelado por los gobernantes de antaño fue el transmisor de antiguas tradiciones que se depositaron en otras tierras.

En este recorrido circular en el que nada se destruye, si no que todo se transforma, buscamos el principio.

Este es el viaje que cada hombre debería realizar; la búsqueda de su propia historia pasada y presente, para escribir la futura.

Las tradiciones mueren cuando se sacan del contexto en el que se desarrollaron.

Buen viaje por el Mediterráneo”.

Este espectáculo tiene una duración aproximada de poco más de hora y media. Consta de trece escenas, que vamos a ir analizando a continuación. Puntualizar que la grabación sobre la que hemos hecho el análisis es del 28 de enero de 2015, ya que nos ha sido imposible encontrar la del estreno, y tiene unas pequeñas variaciones sobre la original: las bailarinas son cinco en vez de cuatro, hay un músico más y en la primera versión había una pieza musical denominada *Broquel*, que se cambió por una pieza bailada llamada *Pasodoble Vicente Pastor*. Pero estas diferencias no modifican en absoluto la esencia de la obra.

1) La primera escena, según el propio dossier del espectáculo, se denomina *Mare Nostrum (Griko, Aragón, Albania)*. Comienza escuchándose el sonido de las olas del mar con todo el escenario a oscuras. Se ilumina la cantante al fondo derecha que comienza su canto y al instante aparece Berna en el fondo centro para desarrollar su danza. Poco a poco se irán incorporando el cuerpo de baile, primero cuatro bailarinas y después una más. A la mitad de la escena, Berna sale para incorporarse posteriormente. La escena termina cuando salen todas las bailarinas de escena y el protagonista se queda solo en el escenario.

Durante el solo del bailarín, éste comienza tañendo sus castañuelas y acompañándolas de un braceo en el que cruza los brazos por delante, los abre y cierra, y los sube y baja alternativamente y a la vez. Está colocado de frente al público y no hay movimiento de las extremidades inferiores, apenas un tombé a derecha e izquierda.



Tombé derecha

Cuando entran las cuatro primeras bailarinas él retrocede andando y bajando los brazos. Éstas entran en escena (dos por las primeras calles -derecha e izquierda- y dos por las terceras -derecha e izquierda también-) andando de perfil al público con un pandero en las manos (las de atrás con éste de mayor tamaño). Los movimientos que realizan al principio son andadas por el escenario cruzándose entre ellas dejando a Berna en el centro, que realiza andadas hacia delante y hacia atrás con líneas de brazos muy rectas, hasta colocarse todos en una línea horizontal al fondo del escenario con el bailarín en el centro. Durante toda la primera parte de la escena hay muy poco movimiento de pies, andadas y alguna escobilla, pas de bouré, steps, y poco más. Sí se aprecia que le dan mucha importancia al pandero, que no dejan de mover de un lado a otro y de arriba a abajo circularmente. Hay un momento de la coreografía que da la sensación de que lo mueven como si estuvieran trabajando bajo las órdenes del bailarín, que realiza gestos de mandato. Así como justo antes de entrar la quinta bailarina, éste se dirige a cada una de ellas con un repiqueteo de castañuelas como si les ordenara parar para recibir a alguien importante. Según el propio coreógrafo, el pandero simboliza el universo.

Juegan mucho con la simetría al realizar figuras en las que dos bailarinas bailan a uno y otro lado de Berna, en el centro, mientras las otras dos lo hacen mucho más atrás a derecha e izquierda de ellos.



Simetría en las figuras coreográficas

Pasa lo mismo cuando entra la quinta bailarina y sale el bailarín. Durante toda esta parte en la que bailan las cinco bailarinas los movimientos de pies siguen siendo muy simples, muchas andadas y pasos simples para desplazarse que simulan pasos de danzas tradicionales. Las líneas de los brazos son muy rectas y angulosas. Realizan cortes en los codos y muñecas, sin que se aprecie ninguna línea curva en ellos. Realizan muchos giros sobre sí mismas con el mismo paso con el que se desplazan. De las figuras coreográficas que realizan podemos nombrar una piña, un romboide con una bailarina en el centro, dos líneas horizontales alternas, un triángulo invertido, etc.



Piña



Triángulo invertido

La última parte de la escena, en la que se queda sólo el bailarín y van saliendo las bailarinas, son casi tres minutos en los que Berna gira y gira sin parar

sobre sí mismo (giro suff). Lo único que varía es la posición de sus brazos, que los coloca en cruz al principio, y después los va cambiando a uno cerrado y el otro abierto, los dos abiertos, uno cerrado y el otro realizando un braceo hacia dentro acompañando el sentido del giro o los dos estirados delante. Hay un momento en el que la velocidad de la música aumenta, con lo que sus giros son más rápidos también, para terminar con una parada brusca con los brazos abajo.

Entre los pasos codificados que podemos distinguir de esta coreografía están el paso de las puntas, el punta-tacón, la patada y vuelta y piqués relevé cerrados, así como el giro suff que el bailarín realiza al final.

Los bailarines de esta escena son Miguel Ángel Berna y cinco bailarinas del cuerpo de baile de similares rasgos físicos: con el pelo largo y moreno, delgadas, altas y de rasgos occidentales/ caucásicos.

El entorno visual lo podemos describir de la siguiente manera:

.- La zona de actuación es el escenario de la Sala Roja de Los Teatros del Canal de Madrid. En esta escena utilizan casi todo el escenario, primer y segundo término.

.- El vestuario: el bailarín lleva camisa y pantalón blancos con bordados dorados y azules y zapatos chapines en color beige. La segunda vez que entra en escena lleva una falda blanca encima de la indumentaria anterior con mucho vuelo y bordados azules y dorados. Ellas llevan un vestido largo con falda larga de capas blanca y top dorado de tirantes, con un cinturón muy fino dorado. Llevan el mismo calzado que el bailarín.

.- La iluminación: durante toda la escena es una iluminación de poca intensidad y varía mucho a lo largo de la misma. Al principio está todo a oscuras hasta que aparece de manera gradual un cenital en tonos fríos (azules) en el centro abajo. Justo antes de la entrada de las bailarinas se oscurece toda la zona de actuación y conforme van entrando se va iluminando esta en tonos fríos. Durante la coreografía del cuerpo de baile aparecen cenitales (dos a ambos lados arriba y dos a ambos lados abajo) que iluminan los panderos y un cenital central bastante

amplio que las ilumina cuando están en piña. Cuando vuelve a entrar el bailarín la iluminación se vuelve más tenue y se intensifica el cenital central donde ese coloca éste y los cuatro cenitales laterales de las bailarinas.



Cenital principio de escena



Iluminación entrada cuerpo de baile



Cenitales iluminando panderos y centro del escenario

Los elementos de sonido de esta escena son la música, con voz cantada; las castañuelas, aunque en ocasiones muy puntuales; el sonido de las olas del mar y de agua corriendo/cayendo; y hay un efecto de reverberación del sonido de las castañuelas al principio de la escena.

2) La siguiente escena, según el dossier *Caminos de Oriente (Túnez, Aragón)*, va muy enlazada con la primera. Después de la parada brusca, el bailarín da un paso atrás y alza sus brazos y mirada al cielo mientras van entrando las bailarinas, tres por la tercera calle de la derecha y dos por la primera calle de la izquierda, con sus cabezas cubiertas con un velo blanco simulando los velos de las mujeres árabes. Se colocan todas alrededor de Berna. Éste sale de escena y entra otro bailarín, que permanecerá danzando con las cinco bailarinas durante el resto de la escena.

La primera parte de la escena, en la que está Berna, tiene muy pocos movimientos que analizar. Berna está situado en el centro del escenario rodeado de las cinco bailarinas. Eleva sus brazos y hace un gesto simulando lavárselos para, de nuevo, desde el pecho, alzarlos arriba con ímpetu. A continuación se agacha para coger el extremo de su falda, se la lleva al pecho y la suelta con energía antes de salir de escena. Las bailarinas van andando dando vueltas alrededor de él y cuando éste se agacha, se van quitando el velo y se colocan en una línea horizontal en el fondo de la zona de actuación.



El bailarín agachado



El bailarín rodeado por el cuerpo de baile

La segunda parte, en la que el cuerpo de baile realiza la coreografía, es muy variada en cuanto a movimientos se refiere. Realizan muchos desplazamientos en todas las direcciones, también hay multitud de giros y vueltas. Los cuerpos permanecen rectos mientras los brazos juegan con las líneas curvas y rectas. Son movimientos muy suaves en general pero hay momentos en los que la música hace un giro brusco que los bailarines acompañan con sus cuerpos produciéndose un cambio de energía corporal evidente. Las figuras coreográficas son muy diversas también; podemos apreciar una línea recta horizontal, líneas rectas alternas, un romboide, una piña, cuatro bailarines al fondo derecha realizando un romboide y una pareja abajo izquierda en una línea diagonal, una especie de piña al fondo centro y dos bailarinas en los extremos a primer término, etc.



Romboide a la derecha



Piña al fondo

Entre los pasos codificados que podemos identificar, tanto propios de jota como de la Danza Española en general, podemos nombrar la patada de jota, las muñecas o “charlotte”, la patada y vuelta, una especie de “picao”, el paso de las puntas, tombé retiré pasé cerrado, una especie de vuelta de bolero, tombé pas de bouré o paso vasco, entre otros.

Los bailarines son Berna, las cinco bailarinas y el bailarín del cuerpo de baile. Éste es joven, de complexión delgada, rasgos caucásicos y pelo castaño.

Del entorno visual anotaremos que la zona de actuación y el vestuario de las chicas y de Berna son los mismos que en la escena anterior. El chico del cuerpo de baile lleva pantalón y camiseta ajustada blancos y una especie de casaca con aberturas laterales en tonos marrones. La iluminación en el inicio de la escena es un cenital central en tonos neutros y resto de la zona de actuación apenas iluminada con luces de calle para la entrada del cuerpo de baile. Cuando Berna sale de escena y las bailarinas se colocan en una línea horizontal al fondo, las ilumina una luz en tonos fríos.



Iluminación comienzo de escena



Luz en tonos fríos

El resto de la escena no varía mucho de iluminación, ciclorama sin iluminar, toda la zona de actuación iluminada con muy poca intensidad en tonos neutros y el suelo iluminado en tonos fríos. A mitad de la escena se ilumina el ciclorama dejando ver las siluetas de los músicos situados al fondo, luego dejan de iluminarse, para hacerlo de nuevo al final de la escena. La escena acaba con un oscuro total.



Iluminación de gran parte de la escena



Ciclorama iluminado

Los elementos de sonido son la música, las castañuelas del cuerpo de baile (castañuelas de metal, con un sonido mucho más agudo) y la voz cantada al principio de la escena.

3) La tercera escena, *Miserlou* (Grecia), comienza con una bailarina abajo a la izquierda que se va desplazando por el escenario en una diagonal hacia el fondo derecha por donde se ve aparecer a Berna. Ambos se acercan con una andada y al llegar al centro del escenario dan una vuelta juntos para continuar ella su camino y salir de escena. Es como si le diera el relevo para que continuara él lo que ella ha dejado.

Al principio de la escena los movimientos del bailarín son muy contemporáneos, sobretodo de cintura para arriba. Sus pies siguen haciendo punta y tacón al estilo Berna, pero sus brazos muestran líneas muy rectas que se alejan del estilo jotero o de la Danza Española.



Líneas rectas en los brazos

Apenas hay desplazamiento. Después de esto, comienza a tocar las castañuelas y sus movimientos empiezan a ir en la línea que nos tiene acostumbrados este artista. Entre los codificados podemos destacar patada y vuelta, punta-tacón, desplante de brazos, pas de bourée, una especie de vuelta de bolero con los brazos de la vuelta de jota, piqué relevé attitude, una especie de tijeras, sostenidos al aire, etc. Realiza algún que otro salto en esta coreografía y vuelve a utilizar mucho los giros sobre sí mismo.



Salto

Los desplazamientos son en su mayoría laterales, aunque también realiza alguno hacia delante, hacia atrás y en diagonal. En cuanto a la dinámica del movimiento comentar que durante toda la escena es prácticamente la misma: movimientos muy ligados, con la energía mínima de cualquier movimiento de danza y sin realizar cambios significativos de velocidad, como hemos observado en otras escenas. Hay un momento en el que esta dinámica cambia. Casi al final de la escena hay una parte en la que el bailarín realiza distintas posiciones con su

cuerpo que mantiene durante un instante; entre estas posiciones volvemos a ver la cruz, realizada delante del pecho con sus brazos. Los cambios de posición son bruscos y directos.



Símbolo de la cruz

Los bailarines de esta escena son Berna y una de las bailarinas del cuerpo de baile.

El entorno visual lo podemos describir de la siguiente manera:

.- Zona de actuación: en esta escena es prácticamente el centro-centro durante toda la coreografía. Hay momentos en la que se desplaza por todo el escenario (primer y segundo término), pero son los que menos.

.- Vestuario: ella va vestida igual que en la escena anterior y él lleva pantalón negro con unos dibujos en el lateral que simulan olas del mar y una especie de casaca negra muy fina, que deja al descubierto prácticamente todo el pecho.

.- Iluminación: la iluminación de esta escena se reduce a iluminar toda la zona de actuación en tonos azules (ciclorama sin iluminar) y cenitales en momentos puntuales en centro-centro, abajo-izquierda, abajo-centro y tres cenitales simultáneos por los que el bailarín va pasando en centro-centro, abajo-izquierda y abajo-derecha. Resaltar un efecto provocado por la iluminación en el que al final de la escena el bailarín alza los brazos y en un empeño de dar protagonismo a la castañuela se iluminan solo las manos mientras tocan este instrumento. La escena termina con un oscuro total.



Iluminación zona de actuación



Cenital central



Cenital abajo-izquierda



Tres cenitales



Efecto de luz iluminando solo las manos

Los elementos de sonido son la música, la voz cantada femenina y las castañuelas.

4) La siguiente escena, denominada *Pizzica (San Marzano, San Vito, Ostuni)* hace honor a su nombre. La Pizzica es un baile tradicional del sur de Italia, que evolucionó en lo que hoy conocemos como Taranta. Los pasos son muy saltados y jugando mucho con los apoyos sobre un solo pie. Es bailado con una especie de

pañuelo con el que las mujeres invitaban a bailar a los hombres y con el que jugaban mientras danzaban. Esta escena es un claro homenaje a estas danzas tradicionales. Es interpretado por las cinco bailarinas del cuerpo de baile, pero en vez de en pareja, como se hacía en sus inicios, como una coreografía grupal.

Los movimientos de esta escena, como hemos comentado anteriormente, son los movimientos típicos de la Pizzica ligeramente estilizados. Casi toda la coreografía la desarrollan botando sobre la parte delantera de los pies. Son pequeños saltos en los que van alternando apoyos delante y detrás con una pierna, mientras la otra sigue realizando los rebotes. También se pueden apreciar giros sobre una pierna. Los brazos tienen poco movimiento: los llevan bien apoyados en la cintura, bien arriba dibujando una especie de U abierta, bien sujetando la falda o el pañuelo para moverlos.



Distintas posiciones de brazos

En cuanto a la configuración espacial, al principio de la coreografía juegan muy poco con las figuras coreográficas ya que las tres bailarinas prácticamente se mantienen en un triángulo invertido, que lo reducen o amplían en alguna ocasión.

Cuando entra la bailarina principal y esta se queda sola en escena, los únicos desplazamientos que realiza son hacia delante y hacia detrás, con pequeños desplazamientos laterales de manera muy puntual. Cuando las cinco bailarinas se encuentran en escena es cuando más juego coreográfico podemos apreciar (figuras como triángulo invertido o trapecio con una bailarina en el centro), aunque este

sigue siendo mínimo en esta escena. Lo cual es normal tratándose de una danza tradicional.



Triángulo invertido



Trapecio con bailarina en el centro

Las bailarinas son las cinco chicas que componen el cuerpo de baile.

El entorno visual es el siguiente:

.- Zona de actuación: escenario completo excepto la parte del tercer término reservada a los músicos.

.- Vestuario: cuatro de las cinco bailarinas llevan un vestido blanco con falda larga de vuelo y parte de arriba ajustada con escote "halter". Llevan una especie de pañuelo rectangular de un tejido muy vaporoso en color negro que lo utilizan como un elemento externo, colocándose de diferentes maneras y realizando con el movimientos que se asemejan a los del mantón, aunque mucho más livianos. La bailarina principal lleva un mono negro con los pantalones muy anchos, tanto que a veces parecen una falda. La parte de arriba lleva el escote asimétrico y el pañuelo de ésta es de color claro con flores del colores en el centro.

.- Iluminación: al comienzo de la escena está toda la zona de actuación a oscuras y se van levantando los telares que tapan a los músicos para que aparezca el ciclorama iluminado en tonos fríos (azul). El escenario se ilumina con tres cenitales (centro-centro, abajo-derecha y abajo-izquierda) muy abiertos donde están colocadas las bailarinas. Poco a poco estos cenitales se van abriendo más

hasta que el escenario queda iluminado por completo. Durante toda la pieza se juega con las intensidades. Al final de la escena se ilumina un cenital abajo-centro en el que las bailarinas terminan su coreografía. Hay oscuro total.



Iluminación comienzo de escena



Distintas intensidades



Cenital final de escena

Los elementos de sonido son la música y la voz cantada masculina. En esta escena no hay castañuelas.

5) La escena quinta es una escena de transición en la que solo hay música. Los músicos interpretan una pieza instrumental denominada *Gallarda (Aragón, Nápoles)*. La iluminación consiste en el ciclorama iluminado en tonos cálidos (anaranjados) jugando con la intensidad a lo largo de la escena. Hay oscuro total al final de la escena.



Iluminación de la escena

6) La escena número seis, *Mi votu e mi rivotu (Sicilia)*, es un solo de Berna. Comienza con el bailarín en el centro del escenario realizando una serie de movimientos solo con sus brazos. Señalar que en la escena lleva las castañuelas en las manos, pero sin sujetar a ningún dedo, simplemente las sostiene para, en un momento determinado de la coreografía, soltarlas en el suelo. Al final se las coloca y termina la escena tocándolas.

El primer movimiento de la escena el bailarín lo realiza de frente al público y se trata de mostrar, abriendo sus brazos con las palmas hacia arriba, las castañuelas que lleva en cada una de sus manos. Son unas castañuelas de metal dorado.



El bailarín muestra al público las castañuelas doradas

Durante toda esta parte de la coreografía los movimientos giran en torno a las manos que sostienen las castañuelas. El cuerpo apenas se mueve y cuando lo hace los desplazamientos son muy cortos. Destacar que uno de los movimientos que realiza con los brazos vuelve a ser cruzarlos por delante de la cabeza simbolizando la cruz a la que hace referencia en tantas ocasiones en sus coreografías. Realiza pocos giros y algún que otro salto, dando prioridad, como hemos comentado, a la parte de arriba del cuerpo. Utiliza todos los niveles ya que lo podemos ver desde en un relevé sobre las puntas hasta tumbado decúbiteo supino en el suelo.



Nivel superior



Nivel inferior

En el momento que deja las castañuelas en el suelo, sus movimientos cambian de manera radical. Vemos mucha más rapidez, el cuerpo entero participa de la coreografía, hay mucho más desplazamiento, eso sí, girando todo en torno a las castañuelas que se encuentran sobre el suelo en el centro del escenario.

Casi al final de la coreografía anda hacia atrás en dirección a las castañuelas que ha dejado en el centro del escenario, las rodea andando con rapidez hacia atrás y termina girando sobre sí mismo antes de colocarse justo detrás de éstas.



Giro hacia atrás alrededor de las castañuelas

Es en este momento cuando se ve una clara alusión a lo que ha marcado el estilo de Berna: el querer evolucionar con el toque típico de las castañuelas de la Jota, el “que le dêen, que le dêen café”. Con este soniquete los maestros que enseñaban Jota hacían que se aprendiera el toque que acompañaba a este baile. Miguel Ángel ha roto con este tópico, colocándose la castañuela de la misma manera que los jotereros, pero realizando con ellas infinidad de toques que nada tienen que ver con el “que le dêen, que le dêen café”. Mientras realiza esta última secuencia de movimientos se escucha una letra de «rondaderas» y dos voces en off (una masculina y otra femenina) repitiendo el soniquete típico de las castañuelas cada vez más rápido.

“Me lo impide la arboleda, no puedo pasar el Ebro/ me lo impide la arboleda/ si no me alarga las manos una niña Rabalera, una niña Rabalera, no puedo más con el Ebro que me impide la arboleda.

Que no tiene resistencia, que hasta la ronda en la calle/ que no tiene resistencia lo mismo estirar de vara/ Que papel les da Laurencia ¡ay! que papel les da Laurencia/ que hasta la ronda en la calle, que no tiene resistencia”.

“Que le dêen, que le dêen café/  
ta ra rân, ta ra rân, tan tân ...”.

Entre los pasos codificados que podemos distinguir están tombés, puntación, patada de jota, paso del “rodao”, paso de las rodillas, media luna o marcaje, media luna en vuelta, especie de batuda o golpe sostenido.

El bailarín de esta escena es Berna.

El entorno visual lo describimos a continuación:

.- Zona de actuación: al principio de la coreografía ésta la conforma un cenital central bastante abierto. Después, el baile se desarrolla en la mitad derecha del escenario, para pasar a la mitad izquierda, danzar en esa zona durante un tiempo, y terminar en el cenital central del principio.

.- Vestuario: pantalón y camisa negros. La manga izquierda de la camisa y la pierna derecha del pantalón llevan unos dibujos en tonos dorados u ocres y en la extremidad donde no hay dibujo se aprecia una especie de volante o jirón de la misma tela negra.

.- Iluminación: esta escena tiene tres zonas de luz delimitadas. Por un lado el cenital central del principio y final de la coreografía; y por otro, la iluminación de toda la parte derecha del escenario y la de la parte izquierda posteriormente. Toda la escena está iluminada en tonos azules y sin ciclorama. Hay un oscuro final.



Cenital central



Iluminación zona izquierda del escenario



Iluminación zona derecha del escenario

Los elementos de sonido de esta escena son la música, la voz cantada y recitada tanto masculina como femenina y las castañuelas (aunque estas solo suenan al final de la escena).

7) La siguiente escena es denominada *Entre dos Tierras (Aragón)* y es interpretada por el cuerpo de baile.

Esta coreografía es muy sobria. Apenas hay desplazamiento, no realizan ningún giro ni salto y apenas se dibujan trayectorias diferentes. Los bailarines, cinco chicas y un chico, aparecen en escena formando una especie de trapecio con el chico en el centro y no varían esta figura en toda la coreografía, simplemente la hacen más grande o más pequeña dejando más o menos distancia entre ellos.



Misma figura coreográfica más grande y más pequeña

La única variación de esta figura coreográfica que se aprecia es cuando las dos chicas que están situadas en primer término se cruzan entre ellas para cambiar de posición.



Cruce de bailarinas

Toda la coreografía tiene la misma dinámica, los movimientos son suaves y siempre realizados a la misma velocidad. Entre los pasos codificados que podemos distinguir nombraremos la patada de jota, una variante del paso de Calanda o paso del águila, paso del “rodado”, etc. Señalar que casi al final de la coreografía realizan un paso que se asemeja mucho al realizado en la cuarta escena. La posición de los bailarines es la misma y el paso es muy parecido pero en la escena cuarta es más saltado y la pierna que levantan la mantienen en una línea vertical, no como en esta escena, en la que dan una especie de patada elevando la punta por detrás de la rodilla.



Paso similar en dos escenas diferentes

Los bailarines son cuatro chicas del cuerpo de baile y un chico.

Del entorno visual comentar que la zona de actuación es muy reducida, apenas hay desplazamiento a pesar de ser el cuerpo de baile, ocupando apenas el centro del escenario. El vestuario de las chicas consiste en un vestido rojo con falda larga de vuelo y cuerpo sin mangas con escote en V cruzado por detrás. El bailarín lleva pantalón y camisa de manga larga negros. Todo el cuerpo de baile realiza la

coreografía con chapines. La iluminación es igual de sobria que la escena, un cenital central en tonos azules para el comienzo y final de la pieza, que se va abriendo para iluminar en los mismos tonos la zona de actuación y un cenital abajo centro para la pose final. Oscuro total al final de la escena.



Iluminación comienzo de escena



Iluminación general



Iluminación final de escena

Los elementos de sonido son la música y las castañuelas.

8) La siguiente escena es de nuevo una escena musical denominada *Pasodoble Vicente Pastor (Aragón)*. La iluminación consiste en el ciclorama iluminado en tonos cálidos (anaranjados). No hay oscuro total al final de la escena, simplemente una luz de contra que deja ver las siluetas de los músicos mientras entran en escena los bailarines de la próxima pieza.



Iluminación escena



Iluminación final de escena

9) La escena número nueve, *Tarantella carpinese (Gargano)*, es un paso a dos de Berna con la bailarina principal. Tanto por el nombre de la pieza como por la letra de la canción, que va en italiano, deducimos que se trata de una pieza basada en esta danza tradicional italiana. Y así es, pero lo curioso de esta propuesta es que la bailarina sí realiza los pasos propios de este baile mientras que Berna, fiel a su estilo, los adapta y los fusiona con su naturaleza jotera. A pesar de esto no da la sensación de que cada uno baile por su lado, sino que lo hacen en sincronía total.

Este paso a dos tiene mucho movimiento. Los bailarines salen a escena cada uno desde un extremo del escenario y se reúnen en el centro para comenzar su danza. Realizan todo tipo de figuras coreográficas tales como diagonales, líneas horizontales, circunferencias, bailan de frente el uno del otro, también lo hacen mirando a la misma dirección, en ocasiones él baila alrededor de ella y viceversa, se alejan y acercan continuamente, etc.



Distintas figuras coreográficas

En cuanto a la cualidad dinámica, decir que en general es una pieza reposada que no conlleva cambios de velocidad. Berna, en alguna ocasión, realiza algunos con sus movimientos creando una polirritmia que enriquece la coreografía. Entre los pasos codificados que podemos distinguir se encuentran patadas de jota, punta-tacón, paso del “rodao”, especie de paso de Calanda o el paso de las puntas.

Los bailarines de esta escena son Berna y la bailarina principal.

El entorno visual lo describiremos así:

.- Zona de actuación: todo el escenario; el primer y segundo término lo ocupan los bailarines y el fondo los músicos.

.-Vestuario: Él lleva camisa blanca de mangas largas y pantalones y chaleco negros. Ella lleva un vestido negro largo con falda de vuelo y cuerpo de tirantes con la espalda al aire. Anudado a la cintura podemos observar una especie de mantón que lleva dibujada una corona de flores de colores. En la misma línea colorista, las castañuelas de ella llevan cintas de colores como adornos. Ambos llevan chapines.

.- Iluminación: La escena comienza con el ciclorama iluminado en tonos cálidos (mostaza) con una luz de contra que deja ver la silueta de los músicos, y con una luz de calle para iluminar a ambos bailarines en su salida a escena. Durante toda la coreografía el ciclorama sigue iluminado igual y la escena se ilumina con una luz de ambiente en tonos fríos (azul). Esta iluminación solo cambia en un momento de la coreografía en el que el bailarín se coloca a la derecha del escenario y la bailarina a la izquierda, delimitándose estas dos zonas con la iluminación, que se mantiene en tonos fríos. En el momento final, la luz del ciclorama sube de intensidad y se aprecia un cenital central. Acaba la escena con un oscuro total.



Iluminación comienzo de escena



Iluminación general de la escena



Delimitación dos zonas del escenario



Iluminación final de escena

Los elementos de sonido son la música, las castañuelas y la voz cantada.

10) La escena número diez, *Tarara*, es otra pieza musical. En ésta la cantante nos deleita con la pieza *La Tarara* escrita por Lorca a modo de poema. La iluminación es básicamente el ciclorama iluminado en tonos fríos (azul intenso) con luz de contra para dejar ver solo la silueta de los músicos y un cenital para iluminar a la cantante, que está situada a la derecha del escenario.



Iluminacion escena

11) La siguiente escena se denomina *Percutiva (Aragón)* y es otra pieza musical, esta vez interpretada por el cantante. La pieza es una jota de ritmo lento. La iluminación es idéntica a la de la escena anterior.

12) La penúltima escena es denominada *Estilos (Aragón)* y la interpreta el cuerpo de baile. Durante el primer minuto y medio aproximadamente en la escena solo se ve a los músicos percusionistas, que comienzan realizando una introducción musical.

A partir de entonces aparece el cuerpo de baile, tres chicas por la derecha y un chico y una chica por la izquierda, que se colocan en una línea recta diagonal

Los movimientos del principio de esta coreografía van todos en canon. Comienza el chico, que está situado el primero de la línea diagonal, y las chicas van repitiendo sus movimientos realizando un canon. Continúa la coreografía avanzando a primer término en una línea horizontal, para luego colocarse dibujando una especie de trapecio con el chico en medio. Realizan varias figuras coreográficas como dos líneas horizontales alternas, un círculo, las cuatro chicas delante en una línea horizontal y el chico detrás en el centro, etc.



Diferentes figuras coreográficas

Hay mucho desplazamiento, utilizando toda la zona de actuación. Realizan giros, vueltas y muchos cruces entre ellos, aunque no apreciamos ningún salto. La dinámica es muy rica en esta escena ya que hay momentos de ausencia de movimiento, en los que los bailarines se quedan “plantados” frente al público, partes en la que la velocidad aumenta y partes en las que disminuye considerablemente. Entre los pasos codificados podemos nombrar la punta-tacón, las montañas, el paso del “rodao”, el paso de Calanda o paso del águila, etc.

Los bailarines son las cuatro chicas y el chico del cuerpo de baile.

El entorno visual es el siguiente:

.- Zona de actuación: todo el escenario practicable, exceptuando la zona de los músicos (tercer término).

.- Vestuario: Las chicas llevan una especie de mono en tonos azules con el pantalón de pata ancha (tanto que a veces parece una falda) y cuerpo con escote halter. El chico lleva un traje de chaqueta azul oscuro. Todos llevan chapines.

.- Iluminación: Al principio toda la escena está a oscuras; solo se iluminan con un cenital los músicos percusionistas. Cuando entran los bailarines lo hacen con una luz de calle. La mayor parte de la escena es iluminada con una luz de ambiente en tonos fríos (azul). Los cambios de luz a lo largo de la escena son cinco cenitales en diagonal, uno por cada bailarín y la zona de primer término iluminada a modo de calle. Hay oscuro total final.



Iluminación músicos



Cinco cenitales en diagonal



Iluminación general de la escena



Primer término iluminado



Iluminación final de escena

Los elementos de sonido son la música, las castañuelas y la voz cantada masculina.

13) La última escena de esta obra, *Jota tarantada (Aragón, Italia)*, es un solo de Berna, que bien podrían ser varias escenas en vez de una sola. En la primera parte están en escena, en el centro del escenario, Berna y el cantante. Berna está quieto, atento a la voz de su compañero de escena, que deleita al público con una jota. A continuación el bailarín realiza una coreografía fiel a su estilo. El siguiente fragmento es un solo de castañuelas, donde demuestra al público la habilidad y virtuosismo a la hora de tañer este instrumento. Justo después de esto, podemos ver una especie de “duelo” entre la taranta y la jota; el bailarín se sitúa en el centro del escenario, con los cantantes a ambos lados y cada uno va cantando alternativamente una pieza musical (ella la taranta y él la jota). Berna va bailando después de cada intervención. Por último, el bailarín realiza una especie de “despedida” jotera, en la que la velocidad sube considerablemente hasta llegar a culminar el espectáculo.

Los movimientos de esta escena hay que analizarlos por separado, según cada una de sus partes.

1.- Esta primera parte no merece análisis de movimiento ya que no hay ninguno. Tanto el bailarín como el cantante aparecen en escena cada uno por un extremo del escenario (Berna por la izquierda y el cantante por la derecha) hasta reunirse en el centro. El bailarín permanece de pie frente al público. A su lado el cantante que a veces se dirige a él al cantar y a veces lo hace al público. La letra de esta jota creemos que merece la pena mencionarla ya que es una apología de este baile y de este artista, que tanto ha luchado por mantenerlo vivo:

“Les diré que es una jota/ de las que baila mi pueblo/ una mezcla de bravura, de aguante y de sentimiento”.



Cantante y bailarín en el centro del escenario

2.- El fragmento siguiente es un solo del bailarín donde los movimientos que vemos son los característicos de su estilo. Al comienzo de la coreografía está parado frente al público y realiza movimientos solo con sus brazos. Son movimientos de líneas muy rectas en los que pasa de una posición a otra de manera delicada pero al llegar a la siguiente posición hay una parada más brusca para acentuar la llegada.



Líneas rectas en los brazos

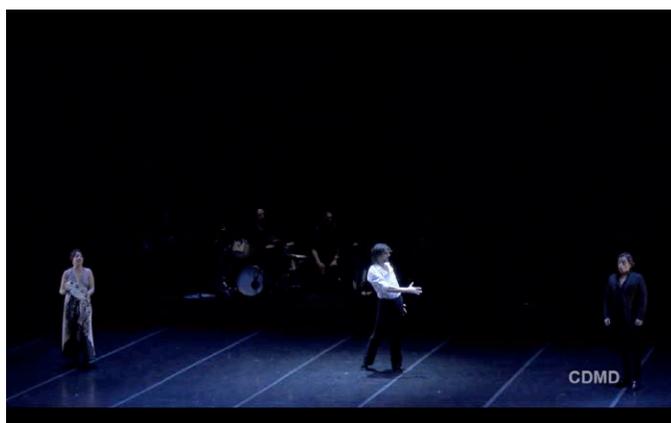
En esta ocasión vuelve a realizar el gesto de santiguarse justo antes de dibujar una circunferencia grande con uno de sus brazos. A continuación comienza a desplazarse por una zona más amplia del escenario realizando pasos como patada y vuelta o paso de las puntas, sin tocar las castañuelas.

3.- Esta tercera parte es un solo de castañuelas. Al principio sin nada de acompañamiento musical y al final acompañado con percusión. Como ocurría en la última escena de *Mudéjar*, en esta parte el bailarín deleita al público con su buen hacer con este instrumento. Al principio no hay ningún movimiento de pies. Cuando comienza a moverlos apreciamos una especie de punta-tacón, que mantiene durante casi toda la coreografía a la vez que juega con distintas velocidades y matices con sus castañuelas. Termina con un “picao” muy rápido casi al final que remata con una pequeña coreografía que realiza a gran velocidad en la que podemos apreciar el paso de las puntas y la patada y vuelta, entre otros pasos. Apenas hay desplazamiento y los que vemos son laterales y hacia delante.



Paso del punta-tacón

4.- En este fragmento, Berna juega con la dualidad que según él mismo existe con la jota y la tarantela italiana. Para ello, él se coloca en el centro del escenario; a su derecha la cantante italiana y a su izquierda el cantante de jota. Ambos cantantes van interpretando alternativamente coplas de estas piezas musicales y entre copla y copla el bailarín danza. Sus movimientos no son muy desplazados en esta parte. Entre copla y copla de cada cantante, él realiza una pequeña variación acompañando a los pasos con las castañuelas. Entre los pasos que podemos distinguir están el paso de las puntas y el “picao”. Realiza desplazamientos laterales y circulares con el mismo paso cambiando en un momento determinado los brazos. Termina con un desplante justo a la altura del cantante como señal de que puede comenzar su copla. Así cada vez que interviene uno de los cantantes.



Desplante

5.- En esta última intervención el bailarín realiza una serie de movimientos muy de jotero, pero a la vez muy contemporáneos. Los brazos los utiliza de una manera muy renovada, con líneas muy rectas y muy alejadas de los convencionalismos. Juega mucho con los cambios de velocidad, de repente frases muy rápidas, de repente otras muy lentas y pausadas, creando mucho contraste. Entre los pasos codificados que podemos distinguir vamos a nombrar el “picao”, el paso de las puntas, la batuda o salto de jota, el “rodao” de Calanda, el “arrodillao”, etc. Realiza desplazamientos en casi todas las direcciones a través de giros y andadas, con los que recorre toda la zona de actuación.



Batuda o salto

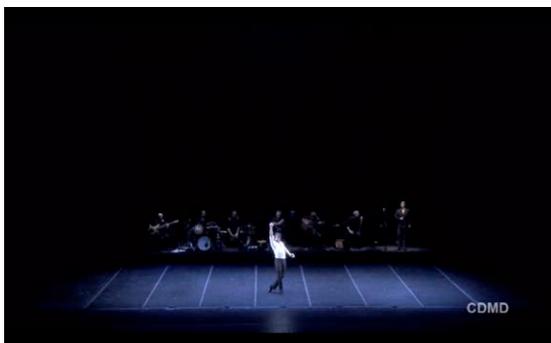
El bailarín de esta escena final es Miguel Ángel Berna.

El entorno visual es el siguiente:

.- Zona de actuación: Todo el escenario excepto la parte reservada a los músicos (tercer término).

.- Vestuario: Camisa blanca de mangas largas, remangadas y pantalón largo negro.

.- Iluminación: Al igual que con los movimientos, al ser una escena con varias partes diferenciadas, la iluminación varía mucho de unas a otras. Aunque de manera general lo que se utiliza en esta escena es luz de ambiente en tonos fríos (azul) y varios puntuales cenitales, en el centro-centro, abajo-centro, tres a la vez en centro-derecha, centro-centro y centro-izquierda y ciclorama iluminado solo al final de la escena en tonos fríos también. Con estos elementos se crea la iluminación de la escena, que varía según el fragmento en el que nos encontremos.



Luz de ambiente



Cenital centro-centro



Cenital abajo-centro



Ciclorama iluminado

Los elementos de sonido de esta escena son la música, las castañuelas y las voces masculina y femenina cantadas.

*Mediterráneo* ha vuelto a ahondar en las raíces de la Jota, traspasando en esa búsqueda las fronteras con diferentes países. Es una obra muy estudiada, que responde a la, casi obsesiva, necesidad de Berna de entender este baile, de respetarlo y de mantenerlo vivo.

## 5.2. Fases del proceso creativo en la danza de Miguel Ángel Berna

Como hemos visto en el capítulo anterior, en todo proceso creativo existen una serie de fases por las que pasa toda persona considerada creativa para generar un producto novedoso. Sobre estas fases y las distintas clasificaciones que se han hecho de ellas hemos hablado anteriormente. En este apartado vamos a analizar dichas fases en el proceso creativo del coreógrafo Miguel Ángel Berna.

Debido a la extensa producción de este artista, creímos conveniente analizar su proceso creativo tomando como referencia tres de sus espectáculos, el primero, uno intermedio y el último, con lo que dispondríamos de material suficiente para verificar que el proceso creativo depende de la naturaleza de la persona creativa y no del producto en sí. Las tres obras seleccionadas han sido *Mudéjar* (2003), *Goya: el sueño de la razón produce monstruos* (2008) y *Mediterráneo* (2013).

La clasificación de las fases del proceso creativo que hemos tomado de referencia es la que hizo Graham Wallas en 1926, incluyendo una última etapa planteada por Mauro Rodríguez en 1991. Por lo que nuestra propuesta de fases para el proceso creativo sería la siguiente:

- 1) Preparación: planteamiento o identificación del problema (tarea, dificultad, reto...) a resolver y recogida de información. En esta etapa se barajan las posibles soluciones sin llevar a cabo ninguna de ellas. La situación se analiza y una vez comprendida en su totalidad, se pasa a la siguiente fase.
- 2) Incubación: es una etapa de *stand by*; todas las soluciones planteadas de manera consciente en la etapa anterior se ponen en manos del inconsciente, que va jugando con ellas. Puede parecer una etapa en la que no se hace nada, pero a pesar de que no se exteriorice hay un gran esfuerzo interno. Es una etapa muy importante de la que dependerá el éxito de la resolución del problema. Puede durar desde segundos a años.
- 3) Iluminación: es la etapa del *insight*, el *ajá*, el *eureka* o del *encendido de la bombilla*, ya que la solución del problema se presenta de manera súbita. De todas las soluciones analizadas, de repente, sin esperarlo, aparece la más adecuada, bien de manera global, bien a través de diferentes iluminaciones. Es una fase de alegría al ver recompensado todo el esfuerzo realizado previamente.
- 4) Verificación: una vez encontrada la solución hay que ponerse manos a la obra para llevarla a cabo. Tanto la lógica como la intuición juegan un papel muy importante aquí ya que hay que realizar una evaluación de la solución y si se ve factible se lleva a cabo. Una vez llevada a cabo hay que comprobar que el resultado que se esperaba se corresponde con las expectativas. Para realizar dicha comprobación hay que dominar los códigos, normas o cánones del campo en el que nos movemos (en nuestro caso el artístico). Si los resultados no son los esperados, bien se abandona, bien se vuelve a la etapa de incubación para buscar otra

solución. Si son los esperados, nos damos por satisfechos y se termina el proceso creativo. Esta es una etapa muy dura, en la que asaltan muchas dudas, deseos de abandonar, prisas por terminar que llevan a una mala actuación..., por lo que hay que tener mucho cuidado con ella y estar muy preparado para llevarla a cabo.

- 5) Comunicación y difusión: se trataría del diálogo del científico con el medio, cuando es aceptada la nueva idea. En ese momento la creación se consolida y es un ente independiente de su creador.

Para poder analizar estas fases en el proceso de creación de Berna, aparte de lo que los propios autores en los que nos hemos basado para establecer nuestra clasificación dicen acerca de lo que ocurre en cada una de las etapas, hemos tomado como referencia a la psicóloga Gisela Ulmann que en su obra *Creatividad* (1972), realiza un análisis pormenorizado de cada una de estas etapas.

Esta autora plantea que en el análisis de los procesos creadores del pensamiento ha habido una tendencia generalizada a distinguir los de tipo científico y los de tipo artístico, pero verificar esto no solo sería una tarea ardua y complicada, sino que no iba a aportar nada al esclarecimiento teórico-psicológico del pensamiento creador. También afirma que hay autores que, después de realizar experimentos científicos, entienden que no se puede hacer una ordenación temporal sucesiva de las diferentes etapas por las que pasa el pensamiento creador, sino que éste es un proceso unitario en el que las distintas fases se presentan de modo recursivo y sin interrupción. A pesar de ello, Ulmann piensa que para la caracterización de cada una de las etapas se pueden mantener los esquemas propuestos por los diferentes autores a los que hacemos referencia en la fundamentación teórica.

### **5.2.1. Fase de Preparación**

En la etapa de preparación, tanto Wallas como Ulmann hablan del encuentro con un problema. Ulmann es más explícita en el análisis de dicha etapa y se plantea qué entendemos por problema. En el proceso artístico se trata de que

un conjunto de hechos reales puedan organizarse de manera diferente, sobretodo simbólicamente (Arnheim, 1954, citado por Ulmann: 1972). L. J. Brueckner en 1932 (Ulmann: 1972) comenta que emergen en el individuo o en un grupo de ellos necesidades específicas que sugieren la solución de los problemas específicos para su satisfacción. Según Feibleman, 1945 y May, 1959 (Ulmann: 1972), en el caso de los artistas, se habla de un «encuentro» intenso, de acentuado matiz emocional, del individuo con su entorno. Encuentro que conduce a una especie de «absorción» de los objetos y su transformación. Al preguntarle a Berna acerca de cómo fue el encuentro con esa dificultad en las tres obras en cuestión, esto fue lo que nos dijo:

*Mudéjar.* Cuando se planteó crear esta obra lo hizo por una necesidad personal. Necesitaba contar su historia, sus orígenes. Se dio cuenta de que desconocía totalmente la historia de su tierra, de su cultura. En cada pueblo a los que había ido a bailar de pequeño había una iglesia mudéjar y él no había sido consciente de ello. Se puso a pensar el por qué de tanto arte mudéjar en Aragón y cuando ahondó un poco más en el tema tuvo la necesidad de crear el espectáculo. El hecho de haber estado en un sitio y no ser consciente de que había estado allí o de lo que se había encontrado allí le marcó. Más aún cuando todo lo que se había perdido era la historia de su país, de su cultura y de su gente. Según el artista hay que sentir, mirar, respirar los olores, ver qué hay y con qué te identificas. No se puede pasar de puntillas por este mundo. En *Mudéjar* fue esto, el necesitar hablar de un arte tan representativo de este país en general y de Aragón en particular al que no le había hecho caso anteriormente.

*Goya: el sueño de la razón produce monstruos.* Berna nos cuenta que en este espectáculo fue prácticamente lo mismo. Reflexionando sobre los orígenes vio cuadros de Goya en los que aparece con una castañuela y bailando. A partir de aquí lo que le interesó de Goya fue la parte dramática. Se planteó, junto con el director Luis Olmos, dar un mensaje no superficial de las pinturas menos conocidas del pintor. Comenzaron a ahondar en lo que más les llamó la atención de su obra que fue el cuadro *El sueño de la razón produce monstruos*. Comenta que la fantasía unida a la razón es la madre de las artes, pero cuando las disocias son monstruos, que es lo que se quiso contar en *Goya*. Es un sueño en el que se ven monstruos pero

que, en definitiva, es lo que tenemos aquí en el mundo. Según él, reflejaba una fantasía que no lo era tanto. Compara esos monstruos con lo que pasó en la antigua Yugoslavia y se puede también comparar con lo que está pasando en Serbia actualmente. Entonces para Berna era una necesidad interna contar esto a través de algo tan banal como es la Jota Aragonesa.

*Mediterráneo.* Con este espectáculo le ocurrió algo parecido a lo de los otros dos. Era una necesidad suya. Lo explica comentando que después de haber estado años pensando que tenía razón, se encuentra con una realidad muy diferente. Con esta realidad hace alusión a cómo entró la Jota en Aragón, y se encuentra con el mar y su inmensidad. Una inmensidad de la que todos somos partícipes pero que nos hace a la vez sentirnos muy pequeños. Con *Mediterráneo* pretendía redescubrir lo que hasta ahora pensaba que estaba ya descubierto, con lo que hay que enfrentarse de nuevo a los océanos gigantes sin saber cuanto tiempo estarás allí.

Todo a sido una necesidad interior de buscar algo que no existía y que él precisaba descubrirlo. Lo compara con un desierto en el que su espíritu necesitaba internamente beber y comer.

Según sus propias palabras: “Y entonces, en este caso, todos los espectáculos han sido por esta necesidad, por una urgencia interna, una urgencia interior y de conocimiento del cuerpo, también” (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, págs. 244-247).

En el análisis de esta fase Ulmann continúa afirmando que apenas se presenta el problema sigue el cuidadoso análisis del mismo. Para ello constituye condición previa un cierto saber acerca de las relaciones que aparecen como problemáticas, el dominio del ámbito de conocimientos que se investiga.

Aquí tenemos que hacer un breve apunte para concretar cuál es el ámbito de conocimiento en este caso. Dado que lo que estamos analizando es el proceso creativo de espectáculos de danza, tenemos que tener en cuenta que esto abarca muchos aspectos que van más allá del meramente dancístico. El propio Patrice Pavis, en la introducción de su obra *El análisis de los espectáculos* (2000, pág. 18) comenta lo siguiente:

“La puesta en escena se concibe como una producción escénica en la que un autor (el director de escena) ha dispuesto de toda la autoridad y de toda la autorización para dar forma y sentido al conjunto del espectáculo. Este autor –hay que insistir en ello- no es necesariamente una persona concreta (como un director de escena o un coreógrafo), es un «sujeto» incompleto y no ecuánime, reducido y con responsabilidades limitadas, y que se ramifica en todas las instancias que, durante la producción de la puesta en escena, han de tomar decisiones artísticas y técnicas, sin que estas decisiones se reduzcan a una serie de intenciones que, una vez desplegado y terminado el espectáculo, hubiera que reconstruir para someter a prueba su realización o su fidelidad”.

Señalamos este párrafo para aclarar que en muchas de sus obras Berna ha sido ese autor del que habla Pavis. No ha sido simplemente el coreógrafo de las piezas de Danza, sino que ha tenido que tomar decisiones acerca de muchos aspectos fuera del ámbito de la Danza. Pavis, entre otros componentes escénicos nombra al actor, a la música, la voz y el ritmo; al espacio, el tiempo y la acción; al vestuario, al maquillaje y a la iluminación. Demasiados componentes para que los domine una sola persona.

En este caso, al preguntarle si pensaba que tenía pleno dominio del campo esto fue lo que nos contó el artista (Berna: 2005, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, págs. 247-249).

De manera general, sin meternos de lleno en ninguna de las obras, Berna nos comenta, en referencia al tema del dominio del campo de conocimiento, que la Jota le ha dado mucha inseguridad desde pequeño. Esto es debido a que le corregían mucho y le coartaban en su desarrollo como jotero. Hecho que le ha marcado, sobretodo al pasarle siendo un niño, que es más difícil gestionarlo.

A partir de aquí, en cada espectáculo ha tenido claro que él controlaba a nivel dancístico, pero que no tenía nociones de iluminación, de sonido ni de dirección. Comenta que el cambio de pasar de bailar en festivales de pueblo a hacerlo en el Teatro Albéniz de Madrid es un cambio muy grande y se necesita

tiempo para asimilarlo. Partiendo además de que él no dominaba la puesta en escena.

*Mudéjar*. No nos habla específicamente de esta obra pero nos da a entender que el dominio que tiene sobre el ámbito de conocimiento es innegable. Aparte de los códigos dancísticos, que los dominaba a la perfección, la preparación que tuvo antes de comenzar con el montaje fue absoluta. Investigar profundamente en el arte mudéjar, pasarse horas y horas en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza o trabajar codo a codo con poetas y escritores aragoneses son un ejemplo de ello. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, págs. 264-265).

*Goya: el sueño de la razón produce monstruos*. Berna comenta que en este espectáculo se ensambló muy bien todo el entramado que compone la puesta en escena. El elenco de este espectáculo era de Ballet Nacional, Luis Olmos como director de escena, Juan Gómez Cornejo con la iluminación, y de los mejores profesionales en la escenografía y el audiovisual, según afirma el propio artista. Debido a esto el resultado fue espectacular. Él era el que tomaba decisiones junto con Luis Olmos, pero delegaba cuando tenía que hacerlo y eso le fue bien a la puesta en escena. Musicalmente comenta que tuvo mucha suerte, ya que siempre ha contado con los mejores músicos y estos han sabido plasmar lo que él quería en una partitura. Comenta que después de trabajar con profesionales de esa talla es muy difícil que no se te pegue nada. Él siempre ha intentado aprender de los expertos con los que ha trabajado y esto es importante para ampliar el ámbito de conocimiento, sobretodo en un espectáculo de Danza.

*Mediterráneo*. A esta obra no hace alusión cuando hablamos del tema del dominio del ámbito de conocimiento, pero nos da a entender que ocurre lo mismo que con el resto.

Otro aspecto importante que menciona Ulmann en esta etapa es la motivación del individuo. Patrick, 1949 (Ulmann: 1972) afirma que todo problema rompe el equilibrio del individuo, que ha de buscar una solución para que dicho equilibrio quede restablecido. Bruner, 1963 (Ulmann: 1972) piensa que el individuo ha de estar predispuesto a someterse al problema y disponer de libertad

para dejarse dominar de las ideas que aún han de llegar. En el caso de las tres obras a estudiar, Berna nos contó lo siguiente acerca de la motivación:

“Sí, siempre la ha habido, siempre. Ya sea por causas más justas o menos justas pero eso siempre lo he tenido claro, porque de pequeño siempre lo hice.

Piensa que de pequeño cuando yo iba a bailar a los pueblos, las rodillas me sangraban. Porque había un esfuerzo.

Me refiero a que esa motivación y ese sacrificio siempre han estado. Me decía que si salía al escenario, hubiera una persona o hubiera mil, me tenía que dejar la vida.

Entonces, la motivación siempre ha estado ahí. Pero ha sido por lo que yo he vivido de pequeño, porque yo tenía un ejemplo muy claro en casa, que era mi padre. Mi padre era el que me llevaba a todos los sitios. Se levantaba a las seis de la mañana, se iba a trabajar, volvía a las tres de la tarde, a las cuatro enganchaba en otro sitio y salía a las ocho, a las ocho me recogía y me llevaba a ensayar (había ensayos que terminaban a las once o a las doce de la noche), me dejaba a mi en casa y después iba a llevar a mi bailadora a Villa Mayor, que es otro barrio que estaba al lado. Había veces que se echaba a la una de la mañana y a las seis estaba como un clavo. Mi padre no ha tenido una baja nunca. Entonces con ese ejemplo tan fuerte que yo tenía en casa cómo voy a salir al escenario a engañar a la gente.

Entonces esas motivaciones que yo tenía en casa han sido las que me han hecho que en cada espectáculo me intentara superar, intentara buscar cosas (sonidos nuevos de castañuelas, músicas diferentes). Entonces la motivación siempre ha estado ahí, pero por esto que te digo de pequeño. De ver esta constancia, este sacrificio que yo veía en mi padre y que yo en el baile lo hacía también. Salía al escenario y me dejaba la vida bailando, pero inconscientemente, no lo pensaba, era como una cosa normal, que había que hacerlo y punto. Que ibas a un sitio y a lo mejor había ahí solo dos viejecicos en el público, y decías “¡bah, pues hoy voy a marcar!”. ¡Qué marcar! Allí a tope, rodilla y saco otra vez la rodilla.

Igual que me produjo el efecto contrario de cerrarme, de aislarme y hacerme más huraño, más oscuro en ese sentido, me proporcionó esto. Estos valores de intentar siempre ir a más.

También he tenido la suerte de que siempre se me han ido apareciendo en los momentos más bajos personas que me han ayudado. Pero la motivación fundamentalmente ha estado en la misma Jota, en la misma tradición. Sin eso, yo creo que no. Si a mi me toca ahora vivir lo que está viviendo mi hijo, por ejemplo, no hubiera hecho nada. Seguro, además, seguro. Porque a él no le cuesta ningún esfuerzo nada, nada. Culpa nuestra también. Pero yo se que si ahora fuera mi hijo y me encontrara la misma situación no haría nada, no lo haría. Me dedicaría a otra cosa, o ¡yo qué sé!”. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna, Anexo I, pág. 250*)

### 5.2.2. Fase de Incubación

La segunda fase, la de incubación, según Ulmann (1972, pág. 34) se halla limitada por el establecimiento de las primeras hipótesis y el encuentro de la solución definitiva. Aquí entra de lleno el inconsciente. Wallas, 1926 (Ulmann: 1972, pág. 34) afirma que la idea nueva se presenta de improviso mientras el creador está pensando en otras cosas o, incluso, durante el sueño. Algunos autores daban al inconsciente en esta fase un papel determinante ya que los procesos que en él tenían lugar conducían, por azar, a la solución.

Uno de estos autores es Wallas, para quien

“es vital dejar pasar un tiempo muerto en el cual la mente reorganiza la información, la sintetiza y ordena, la asocia a anteriores datos o la completa entre otras operaciones. Esta fase permite a la mente inconsciente trabajar sin restricciones en la información recibida. La creatividad está asociada vitalmente a la incubación. Saber incubar la información por el cerebro es un arte que dominan los creadores en todos los campos” (Wallas: 1924)

Cuando le preguntamos al artista si en estos tres espectáculos ha habido fase de incubación él nos responde que cree que está aun en la fase de incubación. Es interesante esta respuesta ya que nos está diciendo que aun está buscando la solución al problema, porque él vive en una búsqueda constante.

Al insistirle en si ha necesitado tiempo de desconexión antes de decidir cómo afrontar cada espectáculo nos responde que sí, lo que no sabe decirnos es que si ha sido inconscientemente o por necesidad. Comenta que antes de preparar cada espectáculo se refugiaba en el monasterio de Leyre y se encerraba durante un tiempo con los monjes de clausura. Hacía vida de monje, escuchando gregoriano, comiendo lo que ellos, acostándose a la misma hora que ellos o haciendo voto de silencio. No lo hacía por nada que tuviera que ver con la religión, sino porque necesitaba aislarse un tiempo. En este aspecto también ha jugado un papel importante la naturaleza. Ésta ha sido su refugio en numerosas ocasiones en las que ha necesitado ese aislamiento.

Nos comenta que, curiosamente, siempre que volvía del monasterio, al que acudía por una necesidad cada vez que iba a montar un espectáculo, se había encajado todo como por arte de magia. Con esta afirmación verificamos las afirmaciones de Wallas (1924), para el que esta fase es una de las más importantes dentro del proceso de creación.

Ulmann (1972, pág. 42) subraya otro aspecto importante dentro de esta etapa. Afirma que el que está intentando encontrar la solución definitiva debe centrarse en el problema y en el hallazgo de la solución sin esperar reconocimiento social a través de esto. Solo así puede dedicar todo el tiempo necesario a pensar en el problema y su solución y solo así se puede entusiasmar con este trabajo, que ha de afrontar sin distracciones de ningún tipo.

Le preguntamos a Berna si él cuando se planteaba crear un nuevo espectáculo pensaba en la repercusión mediática, en la respuesta de su público, o simplemente en que el espectáculo satisficiera las expectativas esperadas en un principio. A este respecto comenzó hablando del ego del artista, que siempre está pero que al final no sirve para nada. Afirmaba que el reconocimiento siempre se quiere, pero al final no sirve para nada (pone el ejemplo de Van Gogh o de Mozart, que terminaron sus vidas de una manera ominosa siendo verdaderos genios).

Berna vive en una lucha interna constante. Está educado en unos valores muy fuertes basados en el esfuerzo, en la constancia y en el respeto. Si para

conseguir el reconocimiento del público tiene que saltarse esos valores, nunca buscará tal reconocimiento. Volvíamos a lo que comentaba Ulmann. Si te apartas o te distraes de la búsqueda de la solución al problema, se perderá el entusiasmo. Berna es un ejemplo claro de esto. Sus espectáculos han sido un reto personal suyo con el que intentaba que los demás entendieran que él ve las cosas de una manera por mucho que le digan que esa no es la manera adecuada (a este respecto hace un paralelismo con *El Mito de la caverna*). Se refiere a la búsqueda existencial que cada ser humano explora para entender qué hacemos en este mundo.

Hay una reflexión suya que define de una manera sencilla cómo es. Refiriéndose al reconocimiento por parte del público afirma:

“Lo quieres y huyes de él, las dos cosas. Es como si, por ejemplo, me pones aquí delante una mujer guapísima para que haga lo que quiera con ella. Es guapísima, me gusta mucho y es muy tentador, pero yo estoy casado, tengo hijos y tengo unos valores, ¿qué hago? Lo quieres pero internamente sabes que no puedes, que no está bien y siendo como soy después me va a crear problemas. Pues esa es la lucha que te digo, la del horizontal con el vertical. La de saber lo que es justo y de hacia donde lo pasional o lo terrenal te lleva”. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 254).

### 5.2.3. Fase de Iluminación

Según Wallas (1926) esta es la fase del *insight*, del eureka, ya que la solución del problema se presenta de manera súbita. La solución más adecuada aparece bien de manera global, bien a través de diferentes iluminaciones. Para Mihály Csíkszentmihályi (1998) puede haber varias iluminaciones entremezcladas con periodos de incubación, evaluación y elaboración.

Esto podemos trasladarlo al mundo del montaje coreográfico preguntándole a nuestro artista si ha tenido claro el espectáculo entero desde el principio o bien primero tenía claro la música, después una de las escenas, después el vestuario..., o bien la música te venía por otra iluminación y eso le hacía cambiar todo lo demás.

Nos contó que a este respecto la reflexión tenía mucho que decir. Para él es todo mucho más productivo cuando dejas paso a otra vía u otro pensamiento. Cuando tenía clara una cosa pero aparecía una nueva reflexión de su mundo interior y le decía que tirara para otro lado, siempre le ha hecho caso. Aunque también afirma que ha tenido que pagar un precio muy alto por las equivocaciones cometidas. Equivocaciones que, por otro lado, le han permitido seguir hacia delante. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 255).

Analizando esto la conclusión a la que llegamos es que en los procesos de creación de todas sus obras ha pasado por varias iluminaciones, intercaladas con las otras fases como afirmaba Csíkszentmihályi.

#### **5.2.4. Fase de Verificación**

Para Wallas (1926), una vez encontrada la solución hay que ponerse manos a la obra para llevarla a cabo. Tanto la lógica como la intuición juegan un papel muy importante aquí ya que hay que realizar una evaluación de la solución y si se ve factible se realiza. Una vez hecho hay que comprobar que el resultado que se esperaba se corresponde con las expectativas. Si los resultados no son los esperados, bien se abandona, bien se vuelve a la etapa de incubación para buscar otra solución. Si son los esperados, nos damos por satisfechos y se termina el proceso creativo.

Al preguntarle a Berna si alguna vez ha tenido que abandonar o encontrarse con que el resultado no ha sido el esperado, el artista, en un principio, no sabe qué responder. Después de valorar la situación afirma que si ahora tuviera que volver a hacer cualquiera de sus espectáculos los cambiaría todos, absolutamente todos. También nos vuelve a hablar de que sus inseguridades han jugado un papel muy importante en esta etapa, al igual que a lo largo de toda su carrera. Nos habla de que en el momento de la verificación a lo mejor el resultado no era exactamente lo que pretendía en un principio, pero que como el trabajo ya estaba enfocado lo dejaba estar. Esto le pasaba sobretodo en los espectáculos en los que contaba con un director de escena, en momentos que a lo mejor no estaba muy de acuerdo con

alguna decisión pero como no tenía la capacidad interior de decir no, se dejaba llevar. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, págs. 256-257).

*Mudéjar*. De este espectáculo ha realizado una nueva versión nueve años después del estreno y según él mismo, no tiene nada que ver con la primera versión. Atribuye este cambio a la inconsciencia que tenía al principio de su carrera y no tanto a la inseguridad de la que nos hablaba.

*Goya: el sueño de la razón produce monstruos*. En este espectáculo, como acabamos de mencionar, se dejó llevar por las directrices de los distintos profesionales con los que contaba el montaje, aunque sí que hubiera dado marcha atrás en algunas cuestiones.

*Mediterráneo*. Analizándolo dos años después del estreno también piensa que se le podía dar una vuelta de tuerca. Pero afirma que al trabajar con una inercia que te lleva casi sin que puedas pararte a distanciarte de la situación y a analizarla de una manera más objetiva, sigues hacia delante. La inercia de la que habla es la manera de trabajar. Primero con los músicos, luego comienza con el montaje de las piezas (escenas), una detrás de otra; si es un solo, trabaja el solo; si es con el cuerpo de baile, lo hace con ellos. Y así siempre.

Habla de que esta inercia solo se rompió en *Goya* y en *Amares*, únicos espectáculos en los que ha contado con un director de escena, y en *Flamenco se escribe con Jota*, al trabajar con otros dos coreógrafos y bailarines (Úrsula López y Rafael Campallo).

Hasta ahora nos ha hablado de si las expectativas que tenía en un principio se correspondían con el resultado, pero nos interesaba también si alguna vez estando en esta fase de verificación pensó en abandonar. Berna nos cuenta que no, que en ese sentido ha tenido suerte ya que si en alguna ocasión ha habido un espectáculo que iba muy mal encaminado ha podido salir a delante con solvencia gracias a que detrás había muy buenos músicos, excelente iluminación o un gran sonido; y al tener una buena base es muy difícil que no se lleve a cabo. También afirma que nunca se ha metido en campos desconocidos para él que le hicieran desechar el trabajo realizado. Nunca ha tenido necesidad de experimentar cosas

nuevas, que no tuvieran que ver con la Jota, y eso ha hecho que lo que creara tuviera buenos cimientos sobre los que sustentarse. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 257).

Lo que sí nos cuenta es que alguna que otra vez sí que le han entrado ganas de abandonar, pero de abandonar su carrera como bailarín y coreógrafo. Pero el sentimiento no ha sido lo suficientemente fuerte como para llevarlo a cabo. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 262).

Dentro de esta etapa otro factor importante a tener en cuenta es cómo se afronta la preparación del espectáculo. Puede haber ilusión y optimismo, pero también pueden asaltar dudas que creen miedo a la hora de afrontar el trabajo. Dependiendo de todo esto, el trabajo se disfruta más o menos. Berna nos cuenta que nunca se ha planteado esto, que se ponía a trabajar porque era lo que tenía que hacer y ya está. Afirma que él es una persona poco “disfrutona” y se ha agarrado más a un cierto pesimismo un tanto extraño, a un sufrimiento absurdo. Ahora se encuentra en una etapa en la que se propone desprenderse de esto y disfrutar más de todo. Si echa la vista atrás para analizar todo su trabajo lo que realmente le llama la atención es la cantidad de material de que dispone. No sabe cómo ha sido capaz de hacer todo lo que ha hecho pero, por otro lado afirma que nunca le ha costado ningún esfuerzo. Necesitaba crear para sobrevivir y así lo hacía. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, págs. 257-258).

Continuando con la etapa de verificación vemos interesante analizar qué es lo más importante para el creador en esta fase: terminar lo que se ha empezado, que tenga una bonita estética, o que al público le llegue lo que se pretende transmitir. Para Berna es primordial que se entienda el trabajo, pero es consciente de que esto no ha pasado en muchos de sus espectáculos. Para que se entienda, ha de haber un trabajo detrás que según Wallas, 1926 (Ulmann: 1972) reúne material nuevo y pertinente. Con este material se estimulan posibilidades de solución pero no se llega aquí a una síntesis definitiva. A este respecto, el estudio para la creación de las obras ha sido exhaustivo en cada una de ellas.

*Mudéjar.* Hay mucho trabajo de mesa detrás de esta obra. Como comenta en la primera fase, este espectáculo surge de la necesidad de conocer sus raíces, sus orígenes. En cada pueblo de Aragón hay una iglesia mudéjar y sentía la necesidad de averiguar todo lo posible acerca de este arte para conectarlo con la Jota y saber de donde venía esta danza. Para ello estuvo mucho tiempo visitando el Palacio de la Aljafería de Zaragoza, donde este arte es el principal protagonista. Cuando explica la estructura del espectáculo comenta que está dividido en cuatro partes, aire, agua, fuego y tierra. Si analizamos los textos que apoyan la puesta en escena (Anexo III) podemos corroborar esto. Cada una de estas partes está dividida en dos, con lo que la simbología de la estrella mudéjar queda notablemente justificada. Según el artista la estrella mudéjar se compone de un doble cuadrado con ocho puntas. El cuadrado es el símbolo de Dios, creador del universo con sus cuatro elementos, anteriormente mencionados y el doble cuadrado el símbolo de la perfección. Todo lo que aparece en escena está justificado en torno a esto. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 264).

*Goya: el sueño de la razón produce monstruos.* En este espectáculo ocurre exactamente lo mismo. Hay un arduo trabajo de investigación detrás de la puesta en escena. Un año y medio antes del estreno Luis Olmos y él ya estaban manos a la obra preparando la base del espectáculo. Las obras escogidas se eligieron con sumo cuidado y según el propio artista absolutamente todo lo que aparece en escena está pensado para algo y puesto con un sentido. Hay un cuidadoso trabajo de mesa anterior al montaje del espectáculo en el que las visitas al Museo del Prado a ver las obras originales o a Fuendetodos eran habituales. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 264).

*Mediterráneo.* Para la preparación de este espectáculo Berna, entre otras cosas, consultó escritos de Marius Schneider, pero la que realmente llevó la batuta del trabajo de mesa fue su mujer, Manuela Adamo, que al ser italiana dominaba la danza de este país. *Mediterráneo*, según el propio artista, es un viaje por Grecia, Albania, Marruecos e Italia. En esta obra se ha intentado que toda la información esté cuidadosamente contrastada. El color de los pañuelos, la relación entre la tarántula y la Jota. Una reflexión muy interesante que el artista hace en referencia a

este tema es que para crear un espectáculo hay que sentar unas bases donde cimentarlo y aunque el público no descifre la mayoría de las referencias que aparecen en escena, para el bailarín es importante que estén en su cuerpo y en su cabeza. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 264).

Comparando el trabajo previo de los tres espectáculos Berna comenta que en los que más trabajó fue en *Mediterráneo* y en *Goya* ya que en *Mudéjar* todo era más evidente.

Al respecto de esta fase, Jackson y Messick (Ulmann: 1972, pág. 46) plantean que el resultado final ha de estar relacionado con el problema inicial y ha de satisfacer las exigencias planteadas. En este sentido Berna nos cuenta que siempre te llevas sorpresas, pero que esta no ha sido su principal preocupación. Lo que más le obsesionaba era el lenguaje coreográfico; cómo contar lo que quería contar a través de la Jota. En relación a que se cumplan las expectativas, no ha tenido problema ya que al partir de un estudio previo y de unas bases muy estudiadas era muy difícil descarriarse. Con el paso del tiempo afirma que sí se ha dado cuenta de que el resultado podría haberse planteado de otra manera, pero que en el momento en sí, las expectativas siempre han sido las esperadas. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 266).

Para terminar con la fase de Verificación consultamos a Berna acerca de la afirmación de Ulmann (1972, pág. 48) de que una idea que en un momento no se podía aplicar, puede ser útil en otro momento posterior. En este sentido Berna está totalmente de acuerdo con la psicóloga y lo justifica. Comenta que él está mucho más cerca de la Danza Contemporánea que de la Danza Española y que en la sala de ensayo ha habido movimientos que han salido, pero que no ha querido utilizar por miedo a que no fueran los adecuados, porque él lo que domina es el estilo de la Jota. Con el paso del tiempo necesita avanzar en este proceso de creación y tiene mucho material guardado que no utilizó en su momento pero que está ahí esperando su oportunidad para ser utilizado. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, págs. 267-268).

### **5.2.5. Fase de Comunicación y difusión.**

Según Rodríguez Estrada (1991) esta etapa consiste en el diálogo del científico con el medio, cuando es aceptada la nueva idea. En ese momento la creación se consolida y es un ente independiente de su creador. Aquí entra en juego, en el caso del artista en lugar del científico, la crítica y la aceptación de la obra por parte del público.

En cuanto la obra de arte está terminada deja de ser propiedad del creador y pasa a ser propiedad del público, que la juzgará en base a una serie de factores que muchas veces nada tienen que ver con el dominio del campo en cuestión.

El origen del discurso de la crítica de la expresión artística tal como la entendemos actualmente aparece con la Ilustración.

La burguesía, nuevo grupo social emergente, apoyándose en el discurso teórico de la Ilustración, va a ir elaborando una nueva sensibilidad que se impone en el curso histórico con el nombre de la modernidad.

La concreción de este proceso se fundamentará en el juicio individual y en el esfuerzo de crear un nuevo gusto más o menos consensuado que serán las piezas claves en la constitución de la nueva estética que va a definir la identidad de la nueva ideología dominante.

En este sentido, la aparición de la prensa será un elemento importante, utilizada por las fuerzas empeñadas en conseguir influencias en las decisiones del poder estatal apelando al público ilustrado.

La crítica artística no surge como un discurso especializado ni autónomo, es más bien un sector de un humanismo, indisociable de la reflexión moral, cultural y religiosa.

Partiendo de que todos estamos llamados a participar en la crítica, pues todo el mundo tiene una capacidad básica de juicio (aunque las circunstancias personales puedan hacer que cada persona desarrolle esa capacidad de distinta manera), el crítico aparece como un mero portavoz del público en general, que formula ideas que se le podría ocurrir a cualquiera y cuya tarea consiste en ordenar el debate general.

De alguna manera la crítica sirve para democratizar en su primer momento las expresiones artísticas y liberarlas del dominio de las academias que definían y determinaban el arte.

La crítica a partir de ahora va a participar en las tradiciones epistemológicas que informan la constitución del pensamiento contemporáneo: el Idealismo, el Positivismo, el pensamiento crítico informado por el Marxismo y, por último, el pensamiento Postmoderno. Este conjunto de teorías – paradigmas serán las que de una forma u otra configuren el sustrato de la literatura crítica.

La crítica de arte va a participar de todos estos movimientos. No son ajenos a los continuos debates teóricos que irán conformando el modelo de análisis de las expresiones artísticas.

También aparece un nuevo elemento que complica esta actividad crítica: (que aparece como mero portavoz del público en general, que formula ideas y cuya tarea consistía en ordenar el debate en general) “la expresión artística como negocio y fuente de riqueza”, no sólo para el creador sino también y a veces más importante por todo lo que genera, en la sociedad globalizada y de masas, cualquier espectáculo artístico. La obra de arte ya no tiene un valor en sí, tiene el valor que quiera darle el mercado. El crítico entra, consciente o inconscientemente, en esta lucha entre el poder (político, financiero) y la creación artística.

Partiendo de este panorama histórico analizaremos la crítica a la obra creativa del artista aragonés Miguel Ángel Berna en sus obras *Mudéjar* (2003), *Goya* (2009) y *Mediterráneo* (2013).

*Mudéjar*. Según el propio autor *Mudéjar* “es una mezcla de estilos, un espectáculo mestizo con raíces aragonesas. Es el resumen de mis cuatro anteriores espectáculos”. (Martínez: 2003, pág. 31)

Considera que al montarlo fue como hacer un puzle en el que, con un toque de magia, encuentras las piezas y todo encaja a la perfección.

En su estreno recogió una ovación de más de un cuarto de hora y la referencia que hace Ramón Ruipérez en el diario *El Periódico de Aragón*, el 2 de diciembre de 2003, señala que: “Berna definió el espectáculo como «poesía pura».

Y lo fue. Pero también sentimiento, mucho sentimiento. La mezcla de estilos musicales, como la jota o el folk, el eclecticismo en el baile, sereno, contemplado, se conjuntaron y tomaron forma en un Mudéjar al que sólo se le puede reprochar el que tenga un único pase, pues en sí, más que recomendarlo habría que obligar a verlo”.

Posteriormente, este mismo crítico, el día 27 de febrero de 2004 en el mismo medio añade a su anterior crítica lo siguiente: “ El espectáculo sintetiza sus anteriores montajes escénicos y reúne sus piezas más emblemáticas de la cultura aragonesa, dotándolas de un argumento estético unificado en torno a la idea, el significado y el sentimiento mudéjar”.

Con *Mudéjar*, Berna consigue un espectáculo de enorme fuerza y brillo escénico, que pone de manifiesto la evolución del bailarín hacia formas más completas ( y complejas) de danza, en cuya expresión se vuelca por completo. Tal y como afirma la autora de los textos, Magdalena Lasala, *Mudéjar* es “pasión de encuentro de la tierra con el cielo, del alma con la belleza, del ansia con la voluntad. El espectáculo de Berna nos conduce a través de la perfección de la estrella mudéjar, esencia que se capta en su danza y que sintetiza con la castañuela”.

El 1 de marzo de 2004, en el diario el *Heraldo de Aragón*, el crítico A. Castro hace el siguiente comentario:

“Mudéjar es el que sobrevive. Fuerza. Templanza, destino, locura. Mudéjar es el que perdonó el tiempo y al adiós. ¿ Quien puede someter al aire?. Eso ha escrito Magdalena Lasala en sus textos para el espectáculo *Mudéjar*, que ha presentado con enorme éxito la compañía de Miguel Ángel Berna en el Teatro Principal. Merecía la pena ver un montaje tan bellamente organizado en torno a los cuatro elementos (aire o idea; agua o emoción; fuego o encuentro y tierra o renacimiento), a la creación plural, mestiza, de poesía, música y danza, y a un concepto armonioso e intenso de belleza, memoria mítica y raíz.

Berna es un bailarín excepcional, con rasmia y fuerza, con un don peculiar de hondura y estremecimiento. Aquí raya de nuevo a gran altura, en sus

intensos solos o con su cuerpo de baile, cinco mujeres que se mueven con donosura y convicción. El trabajo poético de M. Lasala, al que ella pone la voz, en compañía de Paco Ortega, es limpio y evocador.

Y la propuesta musical va más allá del subrayado o del acompañamiento: no se entendería esta función sin las melodías que van desde los sonidos africanos o las reminiscencias árabes al fado, a la música tradicional aragonesa y las variaciones de jota”.

Desde otra perspectiva, Julia Martín en el diario *El Mundo*, el día 11 abril de 2004, afirmaba: “La castañuela de Berna es nerviosa luciérnaga, incitadora, misteriosa y transparente. Un acertado ascenso de categoría para infinitud e hilatura que pretende *Mudéjar*: ambicioso montaje de música, danza y canto que absorbe tradición y modernidad, luce la hermandad de jotas, fandangos, seguiriyas, poniéndole a los pasos una premisa de libertad formal y un virtuosismo candente”.

El 21 de octubre de 2004 en el teatro Falla de Cádiz, la obra *Mudéjar* inaugura el XIX Festival Iberoamericano de Teatro (FIT). Alejandro Luque, del *Diario de Cádiz*, reseña que: “ Sin coreografías pretenciosas, tanto Berna, en sus apariciones individuales, como su cuerpo de baile femenino logran momentos de una contenida belleza en los que la plástica del baile se pone al servicio del elemento percutido: la castañuela, verdadero protagonista del montaje. Mucho más que un instrumento acompañante, tal y como acostumbran a entenderlo los aficionados flamencos, la castañuela es, en este caso, voz solista con discurso propio e incluso soporte visual en importantes pasajes del repertorio”.

La crítica sobre esta obra (Anexo II), independientemente de sus valoraciones técnicas y estéticas muy positivas, destaca la intención del autor de la búsqueda de la interculturalidad, que es la esencia de la cultura actual como contraposición a la multiculturalidad. En su obra no son diferentes culturas las que conviven en un mismo espacio escénico y temporal superpuestas sino que se mezclan desde el respeto y se aportan para su enriquecimiento.

*Goya: el sueño de la razón produce monstruos*. El *Periódico de Aragón*, en Agosto de 2008, afirma en la crítica realizada al espectáculo por Esperanza Pamplona, que en éste Berna ha hecho un tremendo ejercicio de contención y humildad, cediendo su protagonismo al conjunto. A continuación declara que esto es lo mejor que ha hecho el artista hasta el momento. Esta crítica alaba al equipo técnico y artístico, denominándolos “de primera línea”.

En este mismo periódico Daniel Monserrat escribe que “en una puesta en escena soberbia, a través de la danza, el bailarín crea un drama psicológico en el que aparecen los fusilamientos y los desastres, escenas en las que llena el escenario de una tensión emocional que llega a poner los pelos de punta”.

En la entrevista realizada a Miguel Ángel Berna que aparece en *El Cultural* el día 25 de septiembre de 2009, el artista afirma que este espectáculo fue un encargo que le hizo la Expo y lo concibió como un trabajo arriesgado, visualmente muy impactante y con un fuerte mensaje. Para realizarlo partió de la Jota. Otro de los retos era buscar un punto medio entre el Folclore y la Danza Contemporánea, que se consiguió gracias a la colaboración de Chevi Muraday. Se demostró que es factible el matrimonio entre la tradición y lo moderno. En cuanto al espectáculo en sí, transcurre en el mundo de los sueños, curiosamente un mundo que los hombres no sabemos dominar, concluye el artista.

En cuanto a la música señala que parte de las raíces de la jota. Tanto Alberto Artigas y Joaquín Pardinilla conocen perfectamente el folclore aragonés, que es lo que ha permitido componer esta fantasía.

Cristina Marinero en el *elmundo.es* del 22 de septiembre de 2009, habla de “Expresionismo joto” y señala que el espectáculo:

“muestra su creatividad por terrenos narrativos y expresionistas más allá de sus orígenes jotosos.

Con la ayuda del director de escena Luis Olmo, se ha basado en los grabados del pintor de Fuendetodos para rendirle homenaje.

La jota está, pero necesariamente convive con otros estilos y técnicas de movimiento. De otra forma sería imposible hacer coreografía, como sucede

con el flamenco.

Miguel Ángel Berna se introduce por la oscuridad de los personajes de Goya con la ayuda de máscaras, un expresionismo escenográfico desasosegante y frases de movimiento rupturistas.”

En el diario *El País* de 25 de septiembre de 2009, Rafael Esteban escribe: “El aragonés Miguel Ángel Berna investiga en nuestro folclor en su último espectáculo, *Goya*. Junto a Berna, ha trabajado un director de teatro de toda la vida, Luis Olmos, para adentrarse en el alma de alguno de los cuadros más famosos del inmortal pintor. Comenzando por el grabado que da subtítulo a la obra, *El sueño de la razón produce monstruos*, vuelan por su tenebroso y onírico mundo para acabar reflexionando sobre sus pinturas negras *El aquelarre* o *A garrotazos*. Siendo muy aplaudida su versión de las jotas mañas”.

El día 28 de septiembre de 2009 aparece en *ABC.es* una crítica de la agencia EFE donde, partiendo de la reflexión de Miguel Ángel Berna, analiza la obra que está representando en el Teatro de la Zarzuela. Según recoge el artículo, Berna señala: “Nos hemos europeizado dejando de lado nuestra cultura folclórica”. A partir de esta afirmación el artista se aleja de los prejuicios que consideran el folclore tradicional, como las jotas, un arte “casposo y antiguo”. Este ballet es el primero en el que tocan las castañuelas con el dedo corazón, una “estilización” y una “forma de evolución” que “se acerca más al pueblo”, ha apuntado Berna. Hace diez años Berna ya utilizó unas castañuelas de metacrilato demostrando que los instrumentos pueden salirse de la norma. En esta ocasión ha recuperado unas castañuelas de hierro del bailarín Vicente Escudero que el artista José de Udaeta le dejó en herencia y que “tienen el mismo sonido que los palillos”, según palabras del propio artista.

En el mismo artículo se señala que: “En su constante afán de evolución y fusión, Berna se ha acercado a la obra del pintor aragonés a través de un sueño y de sus pensamientos oníricos, en un formato que no es ni una biografía ni la historia del artista, ha explicado el director de la Zarzuela y también director de esta obra, Luis Olmos”.

“La jota es de España”, ha sentenciado Berna, para quien esta forma de cultura tradicional puede tener dificultades de difusión por su “ritmo ternario” mientras que hoy en día “todas las canciones se hacen en cuatro tiempos”.

Siguiendo con este artículo, reproducimos las palabras del director de la obra, Luis Olmos, que apostilla que los temas de estas escenas son atemporales y siguen vigentes hoy en día: “Y es que, en *Goya*, Berna baila, acompañado de la música compuesta para la obra por Alberto Artigas y Joaquín Pardinillas, los “disparates, dibujos, desastres y la guerra” con un toque “ dramático, crítico, burlesco y surrealista”.

En cuanto al diseño del vestuario señala esta crítica que Berna ha querido que sea una recreación entre la concepción moderna y la pintura negra y que cada bailarín tenga un atuendo diferente para romper esa “ tendencia a unificar”.

En las referencias que hacen el día 29 de septiembre tanto el *Heraldo.es* como *elperiódicodearagón.com* se hace hincapié en la reivindicación de recuperar nuestra cultura, nuestra identidad y nuestros valores a través de la danza y el folclore español. A este respecto el artista afirma que, con la excepción de Andalucía, en el resto de España no ha existido un intento de estudio y renovación y se ha vivido de las rentas.

Ambas críticas reconoce el valor estético e innovador de la obra presentada.

Se debe señalar que la crítica de este espectáculo (Anexo IV) es muy buena y todas ellas son unánimes en el elogio y admiración no sólo del esfuerzo de innovación, manteniendo los orígenes, del folclore aragonés sino que este esfuerzo se ve compensado con una técnica y una estética impecable que hace que la obra consiga unos niveles artísticos ligados a la excelencia.

*Mediterráneo.* En este montaje acerca de los vínculos de Aragón con otras culturas, Berna mira hacia el mar. Según el propio artista, después de llevar muchos años mirando al desierto donde te encuentras muchas cosas, ha querido mirar hacia fuera.

Con motivo del estreno de dicho espectáculo, *El Heraldo de Aragón* publica

el 17 de octubre de 2013 un artículo en el que el propio Berna advierte de que “La investigación y la reflexión que hemos realizado tiene un riesgo, es una búsqueda de nosotros mismos, de quiénes somos y de dónde venimos, y el resultado puede gustar o no”. La autora de este artículo señala que

“A lo largo de 13 episodios, entre coreografías y números musicales, el espectáculo transita por el acervo musical, artístico y de danza de países como Albania, Grecia, Italia y Túnez, para terminar ‘en casa’. Berna pone algunos ejemplos concretos de esas similitudes entre la jota y las danzas tradicionales de otras culturas que muestra en su espectáculo. Así compara la tarantela italiana con «unas jotas aceleradas que originariamente tenían poder curativo» y los *stornelli* romanos con las jotas de picadillo”. (Campo: 2013, pág. 48).

En una entrevista que publica *El Periódico*, el día 17 de octubre de 2013, Miguel Ángel Berna afirma que su trabajo no es un trabajo de fusión sino que es de investigación. Esta se inicia en tiempos del Reino de Aragón y su expansión por el Mediterráneo con Jaime I durante el siglo XIII, el motivo que confiesa es : “Me he cansado e mirar hacia dentro y por eso, ahora, lo he hecho hacia el mar”.

El resultado de este trabajo ha sido tal como afirma en la entrevista que:

“Grecia, tal como yo he descubierto las cosas y sus danzas, es la madre de todas las danzas populares que hay en el Mediterráneo. Y, después, poco a poco hemos ido mirando en Albania, Italia, Sicilia, Nápoles , la parte sur de Italia.... A partir de ahí he descubierto infinidad de cosas y que son como nosotros prácticamente. En ese ir y venir y ese transmisor que es el agua, hemos creado este espectáculo inspirado en música tradicional”.

Al día siguiente del estreno, Pablo Ferrer en su crítica del *Heraldo de Aragón* titulada “... Y Miguel Ángel Berna cogió su bajel”, señalaba:

“El zaragozano ha dejado muy claro en infinidad de ocasiones su postura ante los inmovilistas que azotan su afán investigador. Los capones no le afectan. Ha elegido un camino y sigue fiel a su credo. “Mediterráneo” es otro eslabón de esa cadena. Su jota tiene muchos apellidos, parientes y pigmento, pero jota es y en jota aterriza cuando la música y el baile

deambulan libres por otros aires, sobre territorios diversos y con tradiciones afines pidiendo paso”.

También afirmaba que

“el escenario de grandes lonas negras fue el contrapunto a un arranque lleno de luz y sonidos marinos (...) La hermosa voz de María Mazzotta dio paso al primer bailarín de la compañía, ataviado de un blanco níveo, que eligió en esta apertura un dance pausado, casi ceremonial, acompañado de cuatro hermosas danzantes (Terpsícore estaría orgullosa) que seguían fielmente la línea suave y austera marcada por su líder escénico”.

En esta crítica se hace una mención especial a la calidad de los músicos y su perfecta integración en la obra. Ferrer añade la magnífica conjunción entre lo aragonés y las músicas y danzas de otras zonas del Mediterráneo. Y termina la crítica escribiendo: “De ahí al final, magia, elegancia y brillo. Brillo jotero, marino y universal”.

El 19 de octubre de 2013, Antón Castro publica la crítica del estreno de este espectáculo. En ella afirma que “los músicos en directo enriquecen un espectáculo lleno de riesgos y felicidad (...) Derraman compromiso, oficio y olfato en la aventura”. Finaliza diciendo que “este *Mediterráneo* es, entre otras cosas, un elogio de la pasión, del mito y de los destinos cruzados”.

José Catalán en *periodistadigital.com*, el 22 de enero de 2015 afirma que el espectáculo

“es un manifiesto institucional producido por el gobierno autónomo de Aragón en lícita promoción del recuerdo de aquella Corona que dominó el Mediterráneo y llegó a Grecia anclando en Cerdeña, Nápoles, Sicilia y los Balcanes. Pero las relaciones entre arte y política siempre han sido difíciles”.

Afirma también que

“*Mediterráneo* tiene buenos propósitos peor plasmados; es un flojo espectáculo de factura discreta, que solo coge vuelo cuando recurre a las esencias baturras (...) Se trata de encontrar las raíces y conexiones del folclore aragonés en los confines mediterráneos hasta donde llegaron sus

naves y sus comerciantes. Pero la tarea resulta en un cóctel que no funciona”.

Este mismo crítico comenta que la música es notablemente superior al baile, así como los cantantes, cuya irrupción en el escenario fue el momento álgido de la noche.

Es interesante la apreciación que hace acerca de que se necesitaría de mayor documentación para juzgar al detalle cada una de las piezas propuestas, sus diferentes vínculos y el lugar que ocupan en la obra las músicas originales. Apostilla diciendo que “no todos somos musicólogos ni tenemos una semana para investigar el ramillete propuesto”.

De manera más positiva, este mismo artículo finaliza comentando que el público llegó y se marchó entregado y fue muy cariñoso e indulgente con el protagonista de la noche.

En general, la crítica a este espectáculo (Anexo V) no es tan buena como en los otros dos. Lo tacha de tremendista por quejarse de la falta de interés por lo que dice y lo que plantea y con una danza acartonada de florituras repetitivas. Por otro lado, en todas ellas se reconoce que el público (que llenó las plateas pero no el anfiteatro) salió encantado de la representación.

Al analizar con el artista la repercusión que sus espectáculos han tenido tanto en el público como en la crítica este nos cuenta que depende de muchos factores. En Zaragoza siempre han funcionado muy bien los espectáculos, pero depende de quien los vea la crítica es más o menos favorable. El público siempre ha respondido en China, Japón, Londres, Lyon, Tel Aviv o New York, donde ha tenido gran afluencia de público. Su conexión con el público se debe a su honestidad, a su limpieza, como él mismo afirma. Siempre que ha salido a escena se ha dejado la piel y eso el público lo ha valorado. Se siente muy cercano a la gente e incluso afirma que hay que nutrirse de todo el mundo, de ahí esta cercanía.

La prensa no le ha tratado mal, en general. Como acabamos de ver la crítica se ha portado bien con él. Y cuando no ha sido así, el artista asume que ha sido con razón. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, págs. 268 -269).

Un aspecto que tiene mucho que ver con esta fase es la promoción, el *marketing*. A este respecto Berna comenta que no han trabajado mucho en este sentido, pero que últimamente están con un representante muy bueno que ha conseguido mover los espectáculos muy bien. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, págs. 269-270). Con lo que corrobora que una buena promoción es importante para un buen resultado.

#### **5.2.6. Cuestiones generales relacionadas con el proceso creativo**

Una vez analizadas todas las fases del proceso creativo hay una serie de cuestiones que no tienen que ver con cada etapa en sí sino con el proceso de creación en general. Según Patrick, 1937 (Ulmann: 1972, pág. 29) se distinguen perfectamente las distintas fases en el proceso de creación. Sin embargo, Vinacke, 1952 (Ulmann: 1972, pág. 29) afirma que estas fases se presentan continuamente, de un modo recursivo y sin interrupción, a lo largo de todo el proceso; no siendo defendible una ordenación temporal sucesiva de los mismos.

Al comentarle a Berna esta cuestión afirma que igual los dos tienen razón. Hay momentos en los que ha estado muy seguro de lo que estaba haciendo y los pasos a seguir estaban muy claros y otros en los que no.

Nos interesa el proceso de creación de Berna, ya no desde el punto de vista psicológico de las distintas etapas por las que se pasa, sino desde una perspectiva más práctica. ¿Cómo es el proceso de creación desde que se plantea crear un espectáculo o una pieza? ¿Qué es lo primero que hace, buscar información? ¿Cómo es el proceso de selección musical? ¿Cuando comienza a crear la coreografía realiza algún tipo de notación coreográfica? ¿Cómo selecciona al elenco?

En este sentido, el artista lo primero que hace es buscar toda información necesaria para ser lo más fiel posible al tema a tratar, como hemos podido comprobar en el apartado anterior.

La selección musical pasa por un proceso de trabajo codo a codo con los músicos en el que se intentan crear composiciones acorde a lo que se vaya a contar, siempre respetando la tradición.

La creación coreográfica es el aspecto que más evolución ha sufrido en la trayectoria de este artista, sobretodo en cuanto al cuerpo de baile se refiere. En el mundo de donde venía las figuras coreográficas eran filas, todo era simétrico y se realizaba en pareja. Pasar de esto a mover un elenco de ocho o diez bailarines necesita un proceso de asimilación importante. El tema coreográfico ha evolucionado acorde a su trayectoria. Pero afirma que ha de reconocer que lo que marca este aspecto es la música. Cuando los músicos están en el escenario, el elenco ha de adecuarse al espacio que dejan libre, pero por otro lado están ahí apoyando a los bailarines e interpretando junto a ellos las piezas. Berna se siente muy arropado por los músicos durante la función. Sin embargo, cuando no han estado, en *Goya* por ejemplo, ha podido disponer de más espacio para mover a los bailarines, se ha centrado más en el tema coreográfico. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, págs. 271-273).

La selección del elenco es un tema más complicado de explicar. El estilo de este artista es muy peculiar y hay que trabajar con él durante un tiempo para interiorizarlo. El tiene la sede en Zaragoza y la mayoría de los bailarines profesionales viven en Madrid, por lo que trabajar en Zaragoza con ellos es muy costoso. La elección de los bailarines ha sido un tema complicado para él, una cruz, según sus propia palabras. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 274).

## 6. Conclusiones

La realización de esta Tesis Doctoral responde a la necesidad existente en el mundo de la Danza de la equiparación con otras disciplinas artísticas donde el campo de la investigación comenzó mucho antes y, por tanto, está mucho más desarrollado.

La inclusión de esta disciplina en los Estudios Superiores ha abierto un campo de aplicación de las técnicas de investigación antes impensable para la Danza, esencialmente de carácter práctico.

El estudio de los procesos de creación, del análisis de piezas de Danza, de los mecanismos internos que se producen al bailar, de las relaciones con otras

disciplinas, entre otros, son algunos aspectos tratados de manera empírica que hace que la Danza vaya transcurriendo, cada vez más cómodamente, por los caminos de la investigación.

Los resultados obtenidos en la elaboración de este trabajo a través de un estudio de la creatividad, de las fases del proceso creativo, del análisis de tres piezas de Danza de Miguel Ángel Berna, de la entrevista realizada a este artista y en función de los objetivos y la hipótesis planteados, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

.- Los estudios sobre la creatividad han llamado la atención desde épocas antiguas. Las investigaciones realizadas al respecto, tanto empíricas como pertenecientes a la psicología implícita, han arrojado algo de luz para la comprensión de este aspecto de la personalidad no exento de controversia.

La creatividad es algo inherente al ser humano, y un fenómeno muy complejo cuyo desarrollo depende de numerosos factores. Dos de las vertientes más defendidas han sido la de que el creador era un ser poseído por la locura, la originalidad y el no cumplimiento de las reglas, frente a la que defendía la razón por encima de todas las cosas afirmando que el entendimiento era la fuente de toda actividad creativa.

.- En relación a los factores de los que depende su desarrollo, se pensaba que el genio (ser creativo) estaba condicionado por las circunstancias externas del individuo (ambiente, entorno, educación...). Este constructo multidimensional tiene que ver con la mente, la personalidad, los procesos cognitivos y el mundo afectivo y emocional del ser humano, así como su interacción con el entorno (ambiente e influencias sociales y culturales). Queda probado que esto es así en nuestro caso.

.- El término creatividad abarca una serie de conceptos que hace aun más difícil su delimitación: personalidad creativa, producto creativo, ambiente creativo y proceso creativo. Todos tienen su importancia pero el nivel de influencia de cada

uno de ellos varía dependiendo del caso. Nosotros nos hemos centrado en el proceso, pero hemos comprobado que tanto la personalidad como el ambiente contribuyen de manera clara en la creatividad.

Acercas de la personalidad creativa los estudios realizados al respecto afirman que existen rasgos de personalidad creativa tanto de tipo social como de tipo innato. Entre las de tipo social, la falta de amistosidad y una incapacidad a ser agradable en lo social son dos de las características que definen, según el propio artista, a nuestro objeto de estudio. En cuanto a las características heredadas, una marcada introversión que permite aislarse y mantenerse al margen de estímulos externos que puedan interferir en su profunda dedicación al trabajo, es otro de los rasgos que define a Miguel Ángel Berna. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, págs. 258-260).

Como hemos visto en la fundamentación teórica Carlos Ruiz afirma que las personas consideradas creativas

"se absorben completamente en sus proyectos... Establecen rígidas, cuando no desordenadas, rutinas y ritmos de vida. La comida, el sueño y el descanso se articulan siempre a favor del trabajo; un trabajo que les lleva a considerar los problemas desde una infinidad de ángulos, ensayando soluciones provisionales, y a redefinir el problema en incontables ocasiones cuando su planteamiento inicial fue erróneo" ( Ruiz: 2005, pág. 56-57).

Berna responde a estas características casi de manera literal, planteándose en numerosas ocasiones los errores cometidos y trabajando de nuevo sobre ellos para lograr redefinir el problema.

La persona creativa, aparte de tener una serie de características, tanto genéticas como adquiridas ha de dominar el campo específico donde desarrollar esa creatividad y ha de tener una dedicación exclusiva a dicho campo. Berna lleva bailando la Jota Aragonesa desde los ocho años y su dedicación a la Danza es innegable.

Muchos investigadores afirman que es el producto creativo lo que determina que una persona lo sea o no. Para que un producto sea creativo ha de tener una serie de características como novedad, originalidad, utilidad, cantidad, valor o verdad entre otras.

La novedad, al realizar una evolución o renovación de la Jota Aragonesa está más que probada, así como la originalidad. La cantidad, aunque es un aspecto que se puede confundir con productividad en vez de con creatividad, es algo que se cumple plenamente en nuestro caso. Casi un estreno por año en un periodo de más de quince años.

El ambiente creativo, todo aquello que rodea al individuo, abarca factores como historia de cada individuo, su familia, la escuela, los demás, las situaciones contextuales de cada momento de su vida..., además de la disciplina en la que se enmarque el producto creativo y el ámbito de profesionales de dicha disciplina. De todos estos factores, la familia es uno de los que más se ha hablado. Carlos Ruiz afirmaba que entre las prácticas familiares que consiguen efectos positivos para la creatividad está el desarrollo de una disposición al esfuerzo personal, a la autosuperación y al rendimiento. Berna nos ha hablado de su padre, de cómo le ha inculcado el valor del esfuerzo y la constancia y de cómo esto le ha servido para forjarse como lo que es. (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 250).

.- De entre las numerosas definiciones de creatividad expuestas en el apartado 3.1.4. la de Manuela Romo nos ha llamado la atención ya que define en su totalidad a Miguel Ángel Berna. Según esta autora “la creatividad es una forma de pensar que lleva implícita siempre una querencia por algo, sea la música, la poesía o las matemáticas. Que se nutre de un sólido e indeleble amor al trabajo: una motivación intrínseca que sustenta el trabajo extenuador, la perseverancia ante el fracaso, la independencia de juicio y hasta el desprecio a las tentaciones veleidosas del triunfo cuando llega”. Berna siente adoración por la Danza en general y por la Jota Aragonesa en particular, la motivación le viene dada por el ejemplo de su padre (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 250), no se ha

dejado abatir por el fracaso, y huye de la búsqueda del reconocimiento si eso no lleva implícito la búsqueda de la satisfacción personal (Berna: 2015, *Entrevista personal a Berna*, Anexo I, pág. 253).

.- Cuando un coreógrafo se plantea crear un espectáculo partiendo de una idea propia o a través de un encargo, se encuentra con un problema a resolver. Durante el proceso creativo se suceden una serie de etapas por las que el individuo va pasando hasta llegar al producto final, a la solución de dicho problema. Hay autores que no están de acuerdo con esta afirmación y definen dicho proceso como la interacción de diferentes procesos mentales. Pero incluso estos autores admiten que hay que pasar por una serie de fases para llegar al producto creativo.

Al consultar textos que nos hablan de las fases establecidas por distintos autores a lo largo de los siglos, hemos apreciado que se confunde proceso creativo con solución de problemas y no solo no son lo mismo sino que puede haber solución de problemas sin que haya creatividad. Sin embargo, en estas fases de solución de problemas se basan las establecidas para el proceso creativo, de ahí que hayamos considerado ambas opciones a la hora de realizar nuestra clasificación.

En dicha recopilación se han aunado los estudios de nueve autores que establecen una serie de etapas en el desarrollo del proceso de creación de un individuo considerado creativo. Hemos llegado a la conclusión de que es necesario establecer una serie de fases por las que se transita hasta llegar al resultado final. No son necesariamente sucesivas ni tienen un límite de tiempo establecido, pero todas tienen una serie de características muy similares y de una manera u otra se pasa por todas ellas para conseguir un producto considerado creativo.

Otra de las conclusiones a este respecto es la importancia de la etapa de incubación, que para algunos autores es la etapa que define claramente si el ser es creativo o no.

- Analizando los mecanismos que se suceden en cada una de estas fases y extrapolándolos al mundo de la creación coreográfica las conclusiones que sacamos son varias.

No siempre en la etapa de preparación o encuentro con un problema o dificultad, el problema es tal. Berna ha creado sus espectáculos por una necesidad interior de contar su historia, su pasado, sus raíces. Ha tenido claro que dominaba el campo de conocimiento referido a la Danza, pero se ha dejado llevar en ocasiones por las sugerencias de los expertos en otros ámbitos (dirección, iluminación, vestuario, etc.), de los que ha aprendido mucho. Igualmente, ha estado muy motivado para enfrentarse al reto de la creación de un nuevo espectáculo, siempre movido por los valores de trabajo, esfuerzo y constancia.

La etapa de incubación es una etapa que a Berna le ha sorprendido que esté fundamentada en la Psicología y le ha hecho darse cuenta de la importancia de esta. Antes de este trabajo nunca se había parado a pensar en ello. Pero siempre ha sentido la necesidad de aislarse durante un periodo antes de comenzar a crear un nuevo espectáculo.

Con la afirmación de Berna de que siempre después de ese periodo de reflexión el espectáculo se encajaba solo, verificamos las afirmaciones de Wallas (1924), para el que esta fase es una de las más importantes dentro del proceso de creación. Para Wallas “es vital dejar pasar un tiempo muerto en el cual la mente reorganiza la información, la sintetiza y ordena, la asocia a anteriores datos o la completa entre otras operaciones. Esta fase permite a la mente inconsciente trabajar sin restricciones en la información recibida. La creatividad está asociada vitalmente a la incubación”

El reconocimiento por parte del público lo ha buscado pero no de manera obsesiva, siempre ha primado el reto personal de hacer lo que necesitaba y quería en ese momento.

En la fase de iluminación Berna ha pasado, al menos en los tres espectáculos analizados, por distintas iluminaciones, hecho que han defendido autores como Csíkszentmihályi.

En la etapa de verificación, una de las opciones posibles es el abandono. Berna nunca ha tenido que llegar a esa situación, al menos en la preparación del espectáculo. Aquí juega un papel importante el conocimiento o dominio del campo y la capacidad para saber controlar bien todos los asuntos que rodean la creación de un espectáculo de Danza. Factores que Berna domina sobradamente. Aunque también es primordial la seguridad en sí mismo que tenga el artista. Este aspecto es una asignatura pendiente de Berna.

Esta etapa no la afronta ni con ilusión, ni con miedo, ni con optimismo. No se plantea disfrutar de ella. Hace su trabajo porque cree que es lo que tiene que hacer. Esta predisposición al trabajo, a la responsabilidad de crear algo que tenga una buena base es una característica de la personalidad de nuestro artista que está presente en todas las etapas del proceso creativo. Se preocupa mucho de que el espectáculo esté fundamentado, buscando ser fiel a sus principios y respetar sus orígenes.

Las expectativas que se planteaba en cada uno de sus espectáculos las ha alcanzado en su mayoría. Su preocupación siempre ha estado en el lenguaje coreográfico, en cómo contar lo que quería a través de la Jota.

Se ha hablado dentro de esta fase de que una idea inaplicable en una época determinada puede ser útil en un momento posterior. Premisa que comparte nuestro artista.

La última etapa que planteamos tiene que ver con el reconocimiento del público y la crítica. Este artista nunca busca de manera única dicho reconocimiento. Siempre se ha movido por necesidades personales de contar cosas, independientemente de que estas se entendieran o no. La aceptación depende de muchos factores aunque el público siempre lo ha tratado bien. A este respecto comentar que el propio Berna (2005, *Entrevista personal a Berna*, págs. 263-265) afirma que en alguna ocasión era consciente de que seguramente no todas las referencias mostradas en sus obras eran descifradas por el público. Pero esto no le importaba demasiado, ya que su interés estaba en que los bailarines sí las asumieran en su cuerpo y en su cabeza para desarrollar su trabajo de una manera mucho más completa.

En esta etapa juega un papel importante el *marketing* para que los espectáculos lleguen al público. Desde hace poco tiempo la compañía cuenta con un representante que les ha conseguido mover los espectáculos por medio mundo.

Todos sus espectáculos están tan elaborados y tan pensados que a veces al público le cuesta captar el mensaje, por la falta de documentación. En una de las críticas al espectáculo *Mediterráneo* el crítico hace alusión a esto. Pero el problema es del público y no del artista.

Considerando todas estas cuestiones podemos afirmar que las fases del proceso creativo establecidas por los diferentes autores a lo largo de los siglos son extrapolables a un coreógrafo como Miguel Ángel Berna.

.- Al analizar el proceso creativo de Miguel Ángel Berna hemos llegado a la conclusión de que hay muchos factores que influyen en el proceso de creación de un coreógrafo. Entre los factores a los que nos referimos está la personalidad del creador, el ambiente en el que se ha criado, la sociedad en la que vive, etc. Aspectos que hemos visto anteriormente y que en nuestro análisis del proceso de creación de Berna lo hemos comprobado fehacientemente.

También podemos afirmar que un espectáculo de Danza es algo que abarca muchos campos artísticos: la danza, la escenografía, la música, el vestuario, la iluminación... Cargar con el peso de controlar todo esto supone mucho más esfuerzo, preparación y capacidad de autosuficiencia que en cualquier otro arte. El dominio del campo es muy relativo en este caso. Podemos analizar el proceso creativo de un coreógrafo, pero ¿aquí entra también todo lo que no tiene que ver con la coreografía en sí? No es lo mismo el proceso de creación para una obra en la que se cuenta con un director de escena que para otra en la que el artista decide todo. Son aspectos que están tan relacionados, que a veces es difícil disociarlos. De ahí la importancia de la buena formación, como nos comentaba Berna. Cuanto más preparado esté un coreógrafo, más ricas serán sus coreografías.

A este respecto la conclusión que sacamos es que independientemente de los factores que influyen en el proceso creativo de una obra de Danza, la manera de afrontar este es diferente si se cuenta con el asesoramiento de especialistas en

cada uno de los ámbitos anteriormente mencionados. Berna afirma en su entrevista que el proceso de creación de *Goya* supuso un antes y un después en su manera de concebir la creación coreográfica. Aprendió mucho del director y le sirvió para reafirmarse en su condición de coreógrafo, venido de la Jota Aragonesa más tradicional, de que se puede contar una historia con esta danza. De todos los espectáculos ha sacado un aprendizaje, pues siempre ha estado en contacto con todo el personal del equipo técnico para nutrirse de ellos.

En sus espectáculos la influencia de los factores a los que hacíamos alusión ha sido notable, la mayoría han sido creados para satisfacer una necesidad personal (personalidad creativa). El lenguaje utilizado para su realización (la Jota Aragonesa) es un estilo que ha acompañado a este artista casi desde su nacimiento (ambiente creativo) y los componentes sociales asociados a su vida personal y profesional también lo han condicionado en gran medida (la lucha por valorar y conservar nuestras raíces en una sociedad que va muy deprisa y en la que priman los valores del éxito rápido, por ejemplo).

Íntimamente ligado al proceso creativo de un coreógrafo, está el hecho de que hay que tener en cuenta que la Danza es algo vivo pero, a la vez, efímero. Cuando se crea un espectáculo de Danza, el momento del estreno no se vuelve a repetir jamás; el siguiente pase no tiene porque ser exacto al primero, se puede modificar de un estreno a otro. De hecho, Berna ha modificado todos sus espectáculos una vez estrenados. Las causas de estas modificaciones están íntimamente ligadas a los aspectos a los que hacíamos referencia más arriba, demasiada exigencia con uno mismo, exceso de perfeccionismo, mayor dominio del campo, madurez artística, etc.

Otro aspecto que nos ha llamado la atención en relación al proceso creativo de estas tres obras es que no ha habido ningún espectáculo en el que una de las etapas fuera diferente de la de los otros dos. Durante nuestras conversaciones, había veces que el artista olvidaba que nos teníamos que centrar en tres de sus espectáculos y él pensaba en todos en general al responder. Pero no había ninguno en el que el proceso de creación fuera muy diferente al de los demás. Es por esto

que podemos manifestar que el proceso creativo no depende, en este caso, de la naturaleza del producto creativo, sino del creador.

.- Para establecer cuál ha sido el proceso creativo que ha seguido en tres de sus obras *Mudéjar* (2003), *Goya: el sueño de la razón produce monstruos* (2008) y *Mediterráneo* (2013) se ha realizado un análisis de cada una de ellas para verificar que lo que se pretendía transmitir realmente se conseguía.

En los espectáculos en los que existe un hilo argumental esto es mucho más fácil. Los que son más abstractos e intentan transmitir la idea utilizando la simbología y con numerosas referencias estudiadas previamente, cuesta más que lleguen al público; a no ser que tengan una estética digna de que lo que se quiere contar quede en un segundo plano.

Esto ha ocurrido en *Mudéjar* y *Mediterráneo*, que están cargadas de simbolismo. Este carácter alegórico ha dificultado el entendimiento de aspectos que estaban muy justificados por parte de la dirección de la obra.

Después de analizarlas podemos decir que ambas responden con claridad a la necesidad que se propuso satisfacer el artista. Con ellas se remonta al origen de la Jota y aunque no todas las referencias utilizadas en estas son fáciles de advertir para un público no erudito, la esencia que se buscaba queda plasmada de manera clara.

*Goya* ha sido mucho más fácil de descifrar que las otras dos pues estaba basada en la obra de un pintor reconocido a nivel mundial y de la que hay mucha documentación.

Tras su análisis llegamos a la conclusión de que esta obra es un espectáculo muy visual donde todos sus elementos (movimiento, música, iluminación, vestuario y escenografía), ensamblados en perfecta sintonía, actúan de vehículo conductor de emociones y sentimientos muy profundos.

La honestidad o la limpieza de la que este artista habla es también un factor muy importante dentro de la creación coreográfica o, en este caso, de la interpretación. Este artista nos ha comentado que siempre que ha salido a escena lo ha dado todo, siempre se ha preocupado mucho por el trabajo bien hecho, por

encima del reconocimiento. El trabajo bien hecho no necesita de nada más, al menos esto debería ser así. Para que una creación sea buena y la gente vaya a verla no es necesario que te conozcan por otros motivos, sino por lo que eres, por tu trabajo, por tu buen hacer. En estas tres obras Berna ha demostrado que la preparación de cada una de ellas ha sido exhaustiva, así como su posterior entrega en el escenario. El dominio del campo, la motivación o la capacidad intelectual son componentes muy ligados a este artista.

Este conjunto de características relativamente estables que posee Berna (honestidad, esfuerzo, respeto, afán de superación, intención de evolucionar, etc.) lo catalogan como un ser predispuesto a la creatividad. La mayoría de los autores que han estudiado el tema atribuyen el dominio del contenido teórico o conocimiento, los procesos cognitivos, el dominio y capacidad intelectual, la motivación y el ambiente al desarrollo de la creatividad.

Al analizar estas tres obras hemos observado que ha habido una evolución considerable en la trayectoria artística de este bailarín y coreógrafo, a nivel de creación coreográfica. Berna comenta que al principio de sus espectáculos todos los bailarines hacían todo a la vez, no había riqueza coreográfica. Con el paso del tiempo esto se ha solventado y en la actualidad realiza composiciones grupales más ricas en cuanto a entradas, salidas, velocidades, etc. Lo interesante de esta cuestión es que el artista insiste en poner de relieve que el mundo de la jota del que él procedía era muy cuadrulado, 'cachirulero', de cuadros rojos y negros, en definitiva muy conservador. La voluntad de cambiar, de evolucionar, de salir de un mundo tan hermético ha sido una constante en su carrera profesional.

.- Después de analizar todos estos datos la hipótesis que nos planteábamos en un principio –el proceso creativo de Miguel Ángel Berna es similar al que desarrollan la mayoría de los artistas, independientemente de la naturaleza del producto final; éste, aunque parte de una intuición o talento producto de su personalidad y formación, esta vinculado a lo que la psicología ha llamado indicadores de la creatividad– queda probada.

Los mecanismos que rigen las distintas etapas del proceso creativo, establecidas por los diferentes autores que han estudiado el tema, son aplicables a este coreógrafo.

Queda probado que aunque nuestro artista posee una predisposición genética que favorece el proceso de la creación, el factor ambiental es determinante para forjar este aspecto.

Al estudiar los indicadores de la creatividad (personalidad creativa, producto creativo, proceso creativo o ambiente creativo) se revela que sus categorías son aplicables al modus operandi de Berna en su evolución como creador, por lo que se pueden extrapolar al mundo de la Danza.

## **7. Futuras líneas de investigación**

Una vez realizado todo el trabajo e incluso durante la realización del mismo hemos visto la necesidad de realizar un apartado de futuras líneas de investigación para seguir profundizando en el trabajo de investigación dentro del mundo de la Danza, en el que aun queda mucho camino por andar.

En este sentido vemos dos líneas de trabajo claramente diferenciadas, una más genérica, que transcurre por el camino del proceso creativo, y otra que pretende ahondar en aspectos artísticos de Miguel Ángel Berna que por su complejidad/profundidad nos ha sido imposible estudiar o ahondar más profundamente en ellos en este trabajo.

En la primera línea de estudio proponemos:

.- Realizar este mismo análisis con diferentes coreógrafos o artistas.

Creemos firmemente que es necesario realizar este mismo trabajo con otros coreógrafos de reconocido prestigio en nuestro país para que sirva de referente en un futuro. Ya comentamos que trabajos de estas características son muy escasos en el mundo de la coreografía y resultan muy interesantes para entender los mecanismos que entrañan la creación coreográfica. Esta vía de trabajo conlleva un gran abanico de posibilidades. Se podrían seleccionar los artistas en función del estilo al que pertenecen (Flamenco, Danza Clásica, Danza Contemporánea, Danza

Española, etc.), para posteriormente establecer si existen diferencias ligadas a este hecho. Otra opción sería la de estudiar el proceso creativo de diferentes coreógrafos por épocas, para determinar si las diferencias, si es que las hubiera, están relacionadas con el contexto y la época a los que éstos pertenecen. La tercera opción sería realizar un estudio del proceso creativo de un artista que pertenezca a otra disciplina diferente a la Danza, para así comprobar si éste no varía en función de la materia que se trabaje. Una última propuesta sería la de realizar este mismo estudio en coreógrafos que vayan en la línea de Berna de evolución de la danza folclórica, por ejemplo Manuel Segovia, y establecer similitudes y diferencias entre ambos procesos.

La otra línea iría encaminada a ahondar más en la producción de nuestro artista:

- Realizar un estudio del proceso de creación de las músicas compuestas para los espectáculos de M. A. Berna a través del compositor Alberto Artigas y concluir con un estudio comparativo de ambos procesos.

- Realizar un análisis fisiológico y anatómico del movimiento de Berna, comparándolo con los de los jotos al uso.

- Analizar las letras de los espectáculos de M. A. Berna.

- Analizar la evolución del espectáculo *Mudéjar* desde su estreno en 2003 hasta la última versión realizada en la actualidad.

- Examinar desde el punto de vista de la técnica, el estilo de M. A. Berna como bailarín y la evolución que ha sufrido.

- Analizar el vestuario de *Goya: el sueño de la razón produce monstruos* realizando un estudio comparativo con la indumentaria de la época y con la que aparece en las pinturas a la que hace referencia.

Todas estas vías de investigación han ido apareciendo conforme íbamos avanzando en el trabajo. Al meternos de lleno en el proceso de creación de este artista, cuanto más ahondábamos, más interesante nos parecía lo que descubríamos y más opciones de estudio se abrían a nuestro paso. Opciones que era imposible atender debido a la profundidad de cada una de ellas.

## 8. Fuentes bibliográficas

Adshesad, J. Briginshaw, V.A. Hodgens, P. & Huxley, M. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Valencia: Federación Española de Profesionales de la Danza. Ministerio de Educación y Cultura.

Agencias (2009). “No ha existido un relevo generacional de la danza”. *elperiodicodearagon.com*, 29 de septiembre.

Aguilera, O. (1998) *El proceso creativo*. Madrid: Ed. Fragua.

Alonso Monreal, C. (2000). *Qué es la creatividad*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.

Alonso Monreal, C. Corbalán Berná, F. J. (1997). *Psicología diferencial. Guía de Estudio*. Murcia: DM (Diego Marín Librero Editor).

Amabile, T. M. (1983). “The social psychology of creativity: A componential conceptualization”. *Journal of Personality and Social Psychology*, 45, (págs. 357-376).

Amabile, T. M. (1996). *Creativity in context*. Boulder, CO. Westview Press

Amabile, T. M. (1996). *The social psychology of creativity*. New York: Springer-Verlag.

Appel, M. W. (1987). *Educación y Poder*. Barcelona: Paidós/MEC.

Barrios Peralbo, M.<sup>a</sup> J. (2010). *La Escuela Bolera: método y análisis*. Málaga: Ed. Autor-Editor.

Barrios Peralbo, M.<sup>a</sup> J. (2014). *La representación de la Danza Española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la Danza Estilizada, un*

*estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*. Málaga. Universidad de Málaga. Facultad de Ciencias de la Comunicación.

Berganza Conde, M.R, y Ruiz San Román, J. A. (2010). *Investigar en comunicación*. Madrid: McGraw Hill.

Berna, M. A. (2001) “Miguel Ángel Berna. Web oficial”, en [www.miguelangelberna.com](http://www.miguelangelberna.com)

Berna, M. A. (2009). “Nos estamos europeizando y perdiendo nuestra cultura e identidad”. *Heraldo.es*, 29 de septiembre.

Berna, M.A. (2015). *Entrevista personal*. Zaragoza (incluida en los anexos de esta Tesis Doctoral).

Busse, Th. V. y Mansfield, R. S. (1984). “Teorías del proceso creador: revisión y perspectiva”, *Estudios de Psicología n.º 18*. Creativity, Nueva York: Harper Collins.

Camarero, G. (2009). *Pintores en el cine*. Madrid: JC Ediciones.

Campo, S. (2013). Berna y su viaje por el “Mediterráneo”. *Heraldo de Aragón*, 17 de octubre, pág. 48.

Castiñeiras González, M. A. (1998). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Ariel.

Castro, A. (2013). El mar de todos los abrazos. *Heraldo de Aragón*, 19 de octubre, pág. 59.

Castro, A. (2004). “Mudéjar” de Miguel. A. Berna llenó el Principal de palpitante emoción. *Heraldo de Aragón*, 1 de marzo, pág. 44.

Catalán Deus, J. (2015). El Mediterráneo según Miguel Ángel Berna. *periodistadigital.com*, 22 de enero.

Cerrato, R (2009) *Cine y pintura*. Madrid: JC Ediciones.

Cerny Minton, S, (2011). *Coreografía. Método básico de creación de movimiento*. Badalona: Paidotribo.

Collingwood, R. G. (1972). *Idea de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Crivillé i Bargalló, J. (1983). *Historia de la música española: El Folclore musical*. Madrid: Alianza Música.

Csíkszentmihályi, M. (1988). "Society, culture, and person: a system view of creativity", en R. J. Sternberg, (Ed.). *The Nature of Creativity: Contemporary Psychological Perspectives* (págs. 325-339). Cambridge: University Press.

Csíkszentmihályi, M. (1998) *Creatividad: el fluir de la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Ed. Paidós.

Csíkszentmihályi, M. (1996). *Creativity*. Nueva York: Harper Collins.

Dewey, J. (1910). *How we think*. Boston, N.Y., Chicago: D. C. Heath & Co. Publishers.

Dewey, J. (1989). *Como pensamos*. Barcelona: Ed. Paidós.

EFE (2009). La jota aragonesa y la danza contemporánea se fusionan en Goya. *ABC.es*, 28 de septiembre.

Espejo Aubero, A y A (2001). *Glosario de términos de la Danza española*. Madrid: Ed. Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.

Esquivias Serrano, M. T. (2001). *Propuesta para el desarrollo de la 'Creatividad' en*

*Educación Superior: Estudio comparativo entre dos universidades mexicanas.* Universidad Anáhuac. Facultad de Educación. Tesis de Maestría.

Esquivias Serrano, M. T. (2008). *Pensamiento creativo en estudiantes de Educación Superior: evaluación de competencias en el aula.* Tesis Doctoral.

Esteban, R. (2009). "Lo único que sobrevive en España es el flamenco". *El Cultural*, 25 de septiembre.

Esteban, R. (2009). Miguel Ángel Berna. *El País*, 25 de septiembre.

Eysenck, H. J. (1995). *Genius. The natural history of creativity.* Cambridge: University Press.

Feldman, D. H. (1999) "The development of creativity", en Sternberg, R. J. (Ed.). *Handbook of creativity* (págs 169-186). New York: Cambridge University Press.

Fernández de Larrinoa, K. (1998). *Fronteras y puentes culturales. Danza Tradicional e identidad social.* San Sebastián: Pamiela.

Ferrer, P. (2013). ...y Miguel Ángel Berna cogió su bajel. *Heraldo de Aragón*, 18 de octubre, pág. 52.

Feyerabend, P. K. ( 1974). *Contra el método.* Barcelona: Ariel.

Fisher-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro* Madrid: Arco Libros.

Foucault, M. ( 1974). *Las palabras y las cosas.* Barcelona: Siglo XXI.

Franco Pérez, M. (2011). *Estudio de la Trayectoria artística del coreógrafo catalán Cesc Gelabert.* Tesis Doctoral. Extremadura. Universidad de Extremadura. Facultad de Filosofía y Letras.

García-Arista y Rivera, G. (1919). *La Jota Aragonesa*. Zaragoza: Ed. Certeza. Págs. 55-68.

García Matos, M.<sup>a</sup> C. (1980). “Prólogo”. *Magna Antología del Folclore Musical de España*. Madrid: Hispavox. pág. 22.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Gómez, A. (2013). “Retrato imaginario de Goya por Carlos Saura”, en Carmen Rodríguez (coord.). *Desmontando a Saura*. Málaga: Luces de Gálibo, (págs. 97-110).

Gramsci, A. (1972). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Guash, A. M.<sup>a</sup> (coor.) (2003). *La crítica del arte. Historia, teoría y praxis*. Madrid: Ediciones del Serbal.

Guilford, J. P. (1977) *La naturaleza de la inteligencia humana*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

Hadamard, J.(1945). *The psychology of invention in the mathematical field*. Princeton: University Press.

Hegel, F. (1980). *Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Alianza.

Hobsbawm, E. ( 1995). *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Huidobro, T. (2004). *Una definición de la creatividad a través del estudio de 24 autores seleccionados*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Psicología.

Humphrey, D. (1965). *El arte de crear danzas*. Buenos Aires: Eudeba Editorial.

Judt, T. (2008). *Sobre el olvidado siglo XX*. Madrid: Taurus.

Kleinbauer, W. E. (1971). *Modern Perspectives in Western Art History*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.

Luque, M. (2004). La compañía de Miguel Ángel Berna consigue levantar al público. *Diario de Cádiz*, 21 de octubre.

Mahon, N. (2010). *Dirección de arte publicidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Marinero, C. (2009). La Jota de Goya. *elmundo.es*, 22 de septiembre.

Marcuse, H. (1971). *Razón y Revolución*. Madrid: Alianza.

Marrero Suarez, V. (1952) *El acierto de la Danza Española*. Madrid: Ed. Cálamo.

Martín, J. (2004). Misteriosa y excitante castañuela. *El Mundo*, 11 de abril.

Martínez, V. (2003). Miguel Ángel Berna: “Mudéjar es una obra mestiza con raíz aragonesa”. *Heraldo de Aragón*, 1 de diciembre, pág. 31.

Monserrat, D. (2013). Miguel Ángel Berna: “Me he cansado de mirar hacia dentro y, por eso, ahora lo he hecho hacia el mar”. *El Periódico de Aragón*, 17 de octubre, pág. 40.

Monserrat, D. (2008). El Goya más trágico emociona a un público entregado. *El periódico de Aragón*, 15 de agosto.

Otero, E. (2010): “Una época convulsa de la sociedad española a través de la figura de Goya en el cine”. *Revista Latente*. Santiago de Compostela, págs. 211-220.

Pamplona, E. (2008). Berna baila a Goya. *El Periódico de Aragón*, 15 de agosto.

Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Ed.

Pavis, P. (2000) *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.

Poincaré, H. (1913). *The Foundations of Science: Science and Hypothesis, the Value of Science, Science and Method*. New York: The Science Press. New York and Garrison.

Rioja, A. (2010). *Berna se escribe con J*, Zaragoza: Luna Nueva Estudio S. Coop.

Rodríguez Estrada, M. (1991). *Creatividad en la investigación científica*. México: Ed. Trillas.

Rodríguez Estrada, M., (2005). *Manual de Creatividad*. Sevilla: Ed. Trillas.

Romo, M. (1997). *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidós.

Ruipérez, R. (2003). El “Mudéjar” de Berna arrasó en su único pase del Principal. *El Periódico de Aragón*, 2 de diciembre, pág. 52.

Ruipérez, R. (2004). “Mudéjar”, sentimiento e innovación. *El Periódico de Aragón*, 27 de febrero, pág. 13.

Ruiz Rodríguez, C. (2005) *Psicopedagogía de la creatividad*. Madrid: Dykinson S.L.

Sternberg, R. J. Y Lubart, T. I. (1997). *La creatividad en una cultura conformista. Un desafío a las masas*. Barcelona, Paidós. (Edición inglesa de 1995).

Stake, Robert E. (2007). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ed. Morata.

Soler, P. (1997). *La investigación cualitativa en marketing y publicidad: el grupo de discusión y el análisis de datos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Ulmann, G. (1972). *Creatividad*. Madrid: Ed. Rialp.

Vega, J. B. y Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Ed. Cinterco.

Wallas (2005): "Formación mental y crisis mundial. (El hombre y sus ideas)". *Cuadernos de Información y Comunicación*, pág. 10. Conferencia de 1924.

## 9. Anexos

- I. Entrevista personal a Miguel Ángel Berna.
- II. Dossier *Mudéjar*.
- III. Textos *Mudéjar*.
- IV. Dossier *Goya: el sueño de la razón produce monstruos*.
- V. Dossier *Mediterráneo*.
- VI. Glosario de términos.
- VII. DVD obras analizadas.

## I. ENTREVISTA PERSONAL A MIGUEL ÁNGEL BERNA

MIÉRCOLES, 22 DE JULIO DE 2015. ZARAGOZA. CASA DE MIGUEL ÁNGEL BERNA.

**Marina Lorenzo:** ¿Crees que la Danza Folklórica, en este caso la Jota Aragonesa, puede evolucionar sin perder su esencia?

**Miguel Ángel Berna:** Pero, si es que cuando no sabes cual es la esencia... es difícil. Mira, yo en mi caso, me he dado cuenta de que casi toda la Jota que yo he aprendido, la gente que la bailaba en la calle no la bailaba así. Es que no tiene nada que ver, es como una especie de Ballet Clásico....

**M.L.:** ¿La de los escenarios?

**M.A.B.:** La de los escenarios; pero es que no hay otra, es que nos hemos quedado solamente la de los escenarios. Pero es como en el Flamenco. Imagínate que estuviera solo el Flamenco de los escenarios y que después, en el día a día, no hubiera nada, no hubiera esta gente que tiene estos arrebatos, estas cosas que les salen espontáneamente. Yo voy a casa de mi percusionista que es gitano y su padre me recibe cantando, tocando y bailando. Y entonces tu lo ves y dices, mira... Y después de verlo te lo puedes aplicar, pero ¿el arte realmente quien lo tiene? pues él. Ellos lo tienen, pero al verlos te contagias. Entonces ¿se puede? pues claro. Si es que la esencia de la tradición son los valores, los valores humanos: la constancia, el sacrificio, el amor a lo que tienes que hacer. Pues esto, los valores humanos que hoy en día en esta sociedad han desaparecido. Entonces es complicado. Entonces, ¿se puede hacer? Sí que se puede hacer. Me refiero a que yo he bailado la Jota desde pequeño y la he mamado desde los ocho años, luego algo la conozco. La otra cuestión es que si es fácil o difícil hacerlo. Pues hacerlo bien es difícil. Tú te encuentras con alguien que te dice "Voy a innovar en el Flamenco. A ver, ¿y tú que has hecho en el Flamenco? No, pues yo he estado aquí, he visto alguna cosa de Flamenco". Como te he comentado, mi percusionista es gitano y baila Flamenco y yo lo veo, entonces, como me gusta lo que hace, lo intento hacer yo e innovar. Pero para hacer eso has de tener alguna vivencia. Hay gente que no ha tenido ninguna, pero ahora se pone a evolucionar y a innovar. ¿Qué innovación es esa? Es un poco lo que ha pasado aquí con la Jota también. ¿Tú sabes cuál ha sido el handicap fundamental? Que no ha habido música. La música de la jota es sota, caballo y rey. Es tónica dominante, cuatro acordes y mismas variaciones, siempre, pa'lante y pa'tras. Lo único que cambia es la velocidad, más despacio o más rápido. Y es un mundo que tampoco está profesionalizado. Pero es como si en el Flamenco existieran sólo las alegrías, es lo mismo, es el mismo ejemplo. Sí, pues están las cantiñas, están las romeras, están otros palos que se asemejan a las alegrías, pero que son lo mismo. Entonces con la Jota ha pasado eso, y entonces, claro, Jota para cinco minutos está bien, pero Jota veinticuatro horas llega un momento en que tu dices, "oye, ya me ha saturado". Y ¿qué es lo que ha pasado con la Jota también aquí? ¿qué nos ha pasado? Que nos hemos olvidado de las demás tradiciones. Entonces esto en vez de nutrirnos nos hace tirar por caminos erróneos. Que es justamente lo contrario, por ejemplo, que ha hecho el Flamenco. ¿El Flamenco qué ha hecho? Se ha nutrido de todo, hasta el cajón flamenco, el cajón, que es peruano y

le llaman cajón flamenco. ¡A ver hijos! ¿Pero vamos a ver, de dónde es este cajón? Pero, ¿por qué se llama cajón flamenco? Porque acompaña y está muy presente en el Flamenco. Y hace 30 años, a lo mejor, ninguna compañía de Flamenco llevaba cajón, y ahora es difícil que te encuentres con una compañía de Flamenco que no lo lleve. Y se llama cajón Flamenco. ¿Qué han hecho ellos? Sumar. Nosotros con este tema de la tradición, de la esencia, de querer guardar, ¿a que nos ha llevado? pues a embalsamar. Pero para embalsamar, las momias. Y ahora, ¿qué esencia tienen las momias? ¿Cómo captamos eso? Pero claro, las pirámides de Egipto hoy los arquitectos no las pueden hacer. ¿Qué significa? Tu ves lo momificado y te dicen que eso no lo toques, pero hay que saber que hay detrás de lo momificado porque esta gente estaba a unos niveles alucinantes. Con esto pasa igual, aquí estamos hablando de un país, de una tierra pobre, culturalmente también, que en un momento fue mucho y que después no ha sido nada y que yo he visto que nuestros abuelos y bisabuelos las han pasado canutas. Y que ahora los chavales jóvenes llegan a su casa y lo tienen todo en la mesa y no le dan valor a nada, y entonces ahí qué valores va a haber. ¡Cómo van a bailar la Jota! Esta gente no bailaran la Jota bien en su vida. La bailarían estos hombres [refiriéndose a los abuelos y bisabuelos a los que ha hecho antes referencia], pero ¿por qué? por necesidad, porque el cuerpo tiene necesidad de expresarse, nada más. Entonces en esa expresión es donde está la vida. Por lo tanto, ¿se puede hacer? Si, todo se puede hacer. Pero como hemos entendido que el folclore y las tradiciones son inamovibles y no hay que tocarlas... pues, entonces no hacemos nada.

**M.L.:** Pero, eso es un error.

**M.A.B.:** ¡Eso es un error! Vamos a ver, es que todo va cambiando. Es como la moda. ¿Qué nos vestimos, como los romanos? Sí, aquí han estado los romanos y Zaragoza lleva el nombre de Cesar Augusta de los romanos, pero ¿qué hacemos, nos vestimos como ellos? Jolín pues evoluciona todo pero la base sigue estando. Pues esto es igual. Yo en mi caso, por ejemplo, la castañuela, ¿por qué la he desarrollado en el dedo corazón? Pues porque yo tocaba la castañuela en el dedo corazón y es una parte de la tradición. Que se toque aquí [señalando el dedo corazón] la castañuela significa algo también. Es que no solamente se toca aquí [volviendo a señalar el mismo sitio] en Aragón, se tocan en todas partes.

Eso es otra, Jotas hay en todas partes. España está llena de jotas por todos lados. Pero está en el día a día, cuando las cosas no se viven es difícil... Y las generaciones que hay ahora, el progreso este lo han entendido mal también, porque no es solamente lo que te da, es lo que te quita y, claro, estar delante de las “maquinicas” estas todo el día “pin, pin, pin, pin” ¿qué me da? Nada. Y después ves los whatsapp que te mandan y dices ¡a ver! “Hola, que tal, no se que... estoy aquí, estoy allá...” pero ¿a quién le importa? Así te lo digo, porque después no te genera ninguna riqueza de ninguna clase, es perder el tiempo. Entonces ese es el problema también, que la gente al no bailar y no exteriorizar, evidentemente, se ha paralizado completamente todo. Si tú vienes aquí a las fiestas del Pilar no vas a ver más que a jotos bailar. ¿Cuáles son los jotos de representación de Aragón, por ejemplo, hablando de la Jota Aragonesa? pues será el 1% de los aragoneses. Si somos un millón, un millón doscientos, pues, el 1% como mucho. ¿Eso es

representativo de los aragoneses? No. ¿El resto de gente baila la Jota? No. ¿El resto de gente canta la Jota? No. ¡Al resto de gente no le importa un carajo la Jota! Claro, y después está el tópico de siempre [lo dice intentando imitar a un aragonés cualquiera] “Es que cuando estoy fuera escucho una jota y me pongo a llorar”. Claro, y yo cuando escucho Heidi y Marco pues también; cuando era pequeño, pues te recuerda a la infancia y dices “anda mira, la canción de Heidi y Marco” y te pones nostálgico.

Ahí se ha perdido mucha identidad. Y ahora dime tú, ¿qué es el aragonés, qué es el andaluz, qué es el vasco, qué es el catalán? No lo tenemos claro. Además estamos en un momento que en vez de unir lo que estamos haciendo es desunir todo.

**M.L.:** Es lo que pasa. Dentro de la Danza Española es verdad que una de las que peor está es el Folclore. Por lo menos es lo que notamos allí en Málaga. Porque la Danza Estilizada, quieras que no, como da más pie a que se fusione con distintas músicas ahí está sobreviviendo; el Flamenco, como tu dices sí, ha pasado lo suyo pero ahora está en un buen momento; pero es que el Folclore es una asignatura que las alumnas dicen “venga, hay que hacer esto y lo hago porque me toca” En Málaga, por ejemplo, con los verdiales pasa. ¿Verdiales quien baila? Baila poquísima gente. Baila quien su abuelo perteneció a una panda y los domingos se iban a comer al campo y el abuelo le enseñaba. Pero ya cada vez se va perdiendo más. Y es una pena, porque es verdad que en Málaga sigue bailándose el verdial como se hacía hace 50 años. Entonces es una pena, porque dentro de la Danza Española el Folclore está incluso peor que cualquiera de sus otras modalidades, creo yo.

**M.A.B.:** Pero fíjate, si hacemos la pregunta ¿Cuál es la base de la Danza Española, dónde está la base, realmente? Es que está en el Folclore, y el Folclore está obsoleto. Pero fíjate también, partiendo del Ballet Nacional, Antonio Najarro que haga lo que le de la gana, pero si lo único que estas haciendo es a la mona vestirla de seda, pues mona se queda. Puedes poner una Jota, audiovisuales, vestuario y todo lo que quieras pero si sigues haciendo el mismo baile que hacían hace 50 años, ¿qué ha cambiado? ¿No ha cambiado el Flamenco? Digo yo, ¿qué es lo bueno que tiene? Que cada intérprete le da su estilo y eso es lo que le da la riqueza. En este caso si alguien dice “vamos a bailar la Jota como Miguel Ángel Berna” pues ¡que carajo! Eso no tiene ningún sentido. Tendrás que bailarla como tú sientas. Pero para eso evidentemente tienes unos códigos. En Flamenco, por ejemplo, te enseño a zapatear, te enseño a mover las manos, te enseño a mover la cabeza y después tu le pones la personalidad... Es lo que ha pasado en Granada [donde ha estado trabajando con alumnas del C.P.D “Reina Sofía” para realizar un montaje para el FEX, dentro del Festival de Música y Danza de Granada]. Ya les he dicho “mira, yo aquí no vengo a poner un estilo, no quiero además estilos, ya he visto lo que quería de estilos”. Porque Pedro Azorín, a la larga lo que hizo fue esto, crear un estilo. Y en su momento estaría bien, pero hemos visto que después de pasar los años no ha servido para nada. Porque hoy ninguna compañía de Danza Española baila la Jota. ¿Qué significa? Que hay algo que no ha ido bien y ¿qué hacemos? aprender del error. Si ahora me pongo a poner mi estilo y voy a Madrid y voy a Málaga y voy a estos sitios e implanto mi estilo, ¿que sentido tiene si dentro de 30

o 40 años vuelta otra vez a lo mismo? Y ¿donde está la clave? está en ponerla en el cuerpo, que la gente lo sienta. Que es lo que pasa con el Flamenco, por ejemplo. Es el mundo al revés.

Si es que estamos hablando de Danza Española y de las tradiciones y es lo que más olvidado está. Y hay mucha confusión, además, entre lo que es tradición, lo que es folclore, lo que es folclorismo... Porque estos trajes típicos con los que hemos bailado siempre tu dices, “¡son disfraces!”. Si es que antes no iban así tampoco. Me refiero, el día a día era de otra forma. Y también depende de cómo lo quieras ver. Si tu quieres retratar a un campesino o a un pobre y decir, “mira, esta es la sociedad del siglo XXI” y retratas a un pobre y hay veinte mil por la calle. O retratas a uno que va muy bien vestido... Me refiero a que depende de lo que tu retrates. Pero claro esto del calzón corto, del cachirulo, de las faldas, de todas “recogidicas”... Eso para aquella época, pero hoy en día ha cambiado también un poco. ¿Cómo reconvertimos todo eso? Pues es largo el proceso, ese es el problema. El problema es que es largo. Y estamos en una sociedad que todo lo quiere rápido, todo ¡ya!, quiero esto ¡ya!, quiero un teléfono ¡ya!, quiero ir aquí ¡ya!, quiero todo ¡ya!, y después resulta que no tienes nada. No te ha costado trabajo conseguirlo y entonces no se valora. Y aquí fundamentalmente está una danza de ataque, una danza de esfuerzo, es una danza de sacrificio, una danza que no puedes estar quieto bailando, o sea, o estás, o no estás. Entonces a las nuevas generaciones esto les cuesta, les cuesta mucho. Y claro, si te regalan una carrera, ¿qué valor le das? Ninguno. Y esto es un poco lo que hay escondido detrás de todo esto. El problema es lo que genera, ¿no? La amargura y la cosa interna que crea, ¿no? El hecho de tener una potencialidad y ver que has perdido tu vida en tontadas.

En mi caso, volviendo a la pregunta, pues sí que se puede hacer, claro que se puede hacer. Si es que yo todo lo que he hecho está basado en eso, en una reelaboración, tampoco me he inventado nada. Lo que pasa es que yo me miraba y me decía “a ver, me voy a quedar anquilosado, me voy a quedar atrás”. Viendo como están las cosas te tienes que ir adaptando también a todo. Es que si no te quedas ahí atrás. Te quedas ahí. Fíjate, lo estábamos hablando, esto precisamente, que en el concepto de muchas cosas a veces estás ahí anclado y que ahora va todo muy rápido. En cinco años ha cambiado todo que no veas y entonces o te quedas ahí, o si quieres ir. Pero claro, en mi caso, por ejemplo, el hecho de haber venido de todo eso me puede ayudar, pero también se me puede volver en contra, ¿sabes? Devolverme todo aquello de lo que yo he renegado. Ponerme a decir ahora “esto va así porque lo digo yo y esto así, y esto así, y esto así, y esto está bien y esto está mal”. ¡Venga, a ver! Entonces estas haciendo tú lo mismo que lo que hacían antes, y es complicado eso, es complicado.

Y claro, dancísticamente hay otro problema también, que jugamos con el ego, ¿sabes? Y el ego de los bailarines es lo peor, lo peor. Somos lo peor, los más tontos del mundo entero, los más incultos, los que menos leemos, los que menos vamos a exposiciones, los que menos vemos arte, los que más criticamos de todos. Lo contrario de lo que tiene que ser un bailarín. Todo lo contrario, completamente. Entonces, claro, fíjate estamos hablando de una mezcla explosiva. ¿Esto como lo entiendes? Es imposible, es imposible. Bueno, pero en mi caso ha sido el ir haciendo y después lo que me ha motivado mucho también es saber el origen. Piensa también que el origen de la Jota no esta claro. Cuando tú no sabes quién es

tu padre y tu madre los vas buscando toda la vida y aunque se te pase y digas: “bueno, estoy muy bien ahora”, interiormente te preguntas “¿quien será mi padre? Y mi madre, ¿cómo era? ¿de qué color tenía los ojos? Y ¿qué carácter tenía? ¿era guapa? ¿cómo era? ¿qué oficio tenía?”. Y entonces estamos hablando de un género del que sabemos más bien poco. Cada uno dice una cosa, que si es árabe, que si es celta, que viene del carnaval de Venecia... y al final, pues la casa sin barrer. Y entonces, claro. Aquí, por ejemplo, el espectáculo *Mediterráneo*, que es el último, a mí me ha servido también para ir al mar. Piensa que Aragón, la corona de Aragón era, ¡fíjate lo que era! Y nos hemos quedado con el nombre, pero nos hemos quedado sin mar. ¿Qué significa? Que todo lo que entraba por Valencia... Yo siempre lo he escuchado “¡la jota ha entrado por Valencia!”, “La jota es valenciana”. Quiere decirse que este mar ha sido un transmisor de culturas. Y entonces, claro, luego en Italia, por ejemplo, pues ha sido muy fuerte. Todo el sur de Italia. Y claro, cuando hemos estado allí trabajando y ves lo que hay entonces empiezas a encajar piezas. Y dices, “esto por esto, y esto por esto” y empiezas a descubrir también textos, documentos, etc., que han escrito pero que como somos tan incultos, pues no ves, no profundizas, y entonces la cosa bonita es esa, que cuando empiezas a profundizar empiezan a salir las cosas, claro y te desborda. Te desborda porque no estas preparado mentalmente. Es como si tú te has pensado que tu padre y tu madre son de una forma y ahora les ves y dices: “es otra cosa; yo pensaba que erais de otra forma, completamente diferentes”. Y además a mejor también, no a peor, ¿sabes? Entonces, pues bueno, ha sido ese proceso de búsqueda también el que nos ha mantenido despiertos, nada más.

¿La castañuela? Pues ha sido por necesidad también. “Que le dê, que le dê, café” “tararân, tararân, tantân” , “que le dê, que le dê, café”, “que le dê, que le dê, café”. ¡Ya vale! Un año, dos años, quince, veinte con “que le dê, que le dê, café”. Entonces, la necesidad mismamente de decir: “A ver, voy a buscar”. ¿Sabes qué me decían aquí cuando me escuchaban tocar las castañuelas los jotos? Que las tenía desafinadas. ¿Sabes? ¡Qué estaban desafinadas! Tú imagínate la mentalidad. Pero ellos desafinar llaman a los contratiempos, a la síncopa, a todo esto. Imagínate, o sea, una cosa surrealista. Y entonces, claro, también yo me he aislado mucho y esto me ha marcado mucho en mi carácter. Yo era muy extrovertido y me he convertido en muy introvertido. Pero también por defensa, porque claro, cuando todo el mundo te critica y todo el mundo te dice “no se qué” y estas bailando y “¡cabrón!” y esto y no se qué y lo otro... es que es duro. Y además haciendo las cosas con mucho respeto, que esa es la otra. O sea porque, yo que sé, si me hubiera puesto un tanga rosa a bailar y hubiera salido bailando la jota, hubiera salido en bolas, yo que sé, ¿no? Dices “¡bueno, pues vale!”. Podría haber sido también pero, pero nooo. Me refiero..., muy correcto también, muy no sé. Pero en cambio han ido a degüello y claro, yo con diecisiete años tenía el primer premio del certamen oficial y dices, “a ver, ¿qué hacemos más?” Con diecisiete recién cumplidos. Entonces, dices “¡es que ya no puedo aprender más!” Es que no puedes, ¡con esto ya no! Y entonces, pues bueno...

**M.L.:** Por lo que me estas diciendo cuesta mucho evolucionar, se puede pero cuesta.

**M.A.B.:** Cuesta mucho, cuesta. Más te digo, si yo supiera ahora que tendría que ir atrás a preguntar, a hacer todo lo que he hecho, no lo haría. Te diría, mira, adiós, me voy, olvídate, quiero estar trabajando en una cadena de fábrica, poner la tiritita todos los días y olvidarme completamente. Pero es parte del juego también, claro, también ahí..., es cierto que cuanto más avanzamos, mira, yo no se porqué, pero te vas aislando más de todo, es curioso.

**M.L.:** ¡Pero bueno, ahí sigues!

**M.A.B.:** Sí, ¡no me queda otro remedio! ¡si es que no me queda otro remedio!

**M.L.:** Pero ¿por qué dices que si volvieras atrás te pondrías a trabajar en una cadena de producción? Porque por ahora no lo has hecho, estando como has estado. Y eso es porque llevas dentro lo que llevas y necesitas bailar y expresar lo que sientes. ¡Qué le den a los que no te entienden! ¡No se puede uno venir abajo!

**M.A.B.:** Lo que pasa es que te marca mucho el día a día, ¿sabes? Y empiezo a ver por ahí... que me gustaría que fuera también de otra forma, ¿sabes? Pero claro, las cosas en este mundo están como están. Ya sabemos a lo que venimos, me refiero yo, esto es así. Las personas justas están en la cárcel y los que tenían que estar en la cárcel están fuera. Si buscamos justicia en este mundo, pues tampoco hay que..., me refiero a que Van Gogh se murió sin vender un cuadro, ¿sabes? Imagínate ahora si abriera los ojos y viera lo que vale un cuadro suyo. Diría "¡ja ver, tonto de las narices. Pero chico. Me cago en la leche!". Es lo que hablábamos, ya lo sabemos, ¿no? a lo que venimos y a lo que estamos y el precio que se paga. La cosa es evolucionar como persona. El problema sería ese, que esto te hiciera peor persona.

**M.L.:** Y que lo único que te da pena es que las cosas estén como están porque podrían ser mucho más fáciles, ¿no?

**M.A.B.:** Sí, mucho más fáciles, sí.

**M.L.:** ¿A lo mejor ahí el hecho de habértelas puesto difícil ha hecho que tú también tires por otro camino por el que no hubieras tirado, a lo mejor, si hubieran sido más fáciles?.

**M.A.B.:** Sí, yo creo que el destino de este mundo, además, de cada persona lo tenemos escrito. Me refiero yo a que a veces te quieres escaquear y no puedes. No puedes, está marcado así y ya está. Sí, te puedes escaquear pero después te vuelves otra vez. Cuando has pasado una valla, después te vuelve otra vez; y vuelve más alta, o al menos tu la ves más alta. Entonces lo interesante es ir pasando. Pero bueno, y ahora lo preocupante son las nuevas generaciones. Claro, porque hay un parón tan grande que dices, "a ver, ¿y ahora cómo explicamos todo esto?" Si los abuelicos que bailaban un poco decente ya no están, ya no hay referentes. Sin referentes no hacemos nada.

**M.L.:** Nosotros allí en Andalucía tenemos a Dani Doña, que afirma que él se basa en la tradición y en eso hay que ser super respetuosos. Hay gente a la que no le gusta lo que hace pero está ahí, luchando e intentando meter en sus espectáculos todo lo que puede de tradición. Lo fusiona mucho con lo contemporáneo y entonces tiene un estilo un poco particular. Pero ahí está, y a ver si entre todos, entre tú, entre él, entre los que vais en la misma línea conseguimos algo y los alumnos (nuevas generaciones) se van dando cuenta de la importancia del respeto a la tradición, sin que esto signifique que haya que seguirla fielmente.

**M.A.B.:** Claro, si es que esa es un poco la fórmula también, sí. Con Dani además... Dani montó en la compañía un número. En 2004, en *Tierra de Dragón*, porque fue cuando trabajé con Amargo, Rafael, y entonces era cuando ellos estaban toda la tribu. Estaba Marcos Flores, estaba Olga Pericet, estaba Dani, estaba Liñán. Te hablo de 2003-2004. En 2003 hicimos *Tierra de Dragón* y yo los conocí allí. Dani montó una coreografía para ese espectáculo y yo lo traje aquí [a Zaragoza] para que hiciera una coreografía. Tu fíjate, ya de una forma u otra hemos estado conectados, Pero yo también he estado muy aislado del mundo de los bailarines, me he aislado mucho. Dani es muy buen bailarín y también tiene muy buena cabeza y lo que hace falta es eso también.

¿Sabes también que pienso? Que a la Danza Española este contemporáneo no le ha hecho mucha..., no le ha hecho mucho favor en el sentido de que yo creo que lo que tenemos que hacer es contemporaneizarla a través de nuestros códigos. No buscar movimientos de Danza Contemporánea y ponerlos con Danza Española. Porque a un bailarín de Danza Española le pones a hacer movimientos contemporáneos y es un bailarín de Danza Española, no es contemporáneo, no somos contemporáneos. Y a veces un poco el tópico este existe, ¿no? que el bailarín de Danza Española lo puede bailar todo. ¡Pues no! puede bailar la Danza Española y depende qué. Porque hay unos que te bailan muy bien el Flamenco, pero la Escuela Bolera no te la baila. ¡A ver si me entiendes! que son dos cosas bien diferentes. Entonces esta cosa de querer abarcar todo, querer hacer todo... pues yo creo que buscar lo contemporáneo en la Danza Española hay que hacerlo a través de los propios pasos que hemos... Si tu has bebido unas montañas [se refiere a interiorizar este paso] y las has hecho doscientas mil veces, llega un momento en el que si esas montañas tú las tienes asimiladas las puedes romper y las puedes contemporaneizar, pero no imitando a los contemporáneos que están en otra historia completamente diferente. Entonces, yo los trabajos que he visto a veces de la Danza Española con la Danza Contemporánea, pienso a lo mejor, que habría que disociar eso también, ¿sabes? Y sí, también hay cosas muy bonitas de contemporáneo que se pueden adaptar, pero yo soy más partidario de que hay que contemporaneizar a través de tu propia esencia. Si es un bailarín de Danza Española, vamos a contemporaneizarlo a través de eso.

**M.L.:** Sí, de dentro hacia fuera, no de fuera hacia dentro.

**M.A.B.:** Sí, sí, sí, claro, lo otro es más fácil, pura imitación y ya está. Para lo otro te tienes que sumergir mucho, tienes que hacer doscientas mil patadas y doscientas mil punta-tacón, y doscientas mil montañas. Porque de la otra forma no te sale, es

imposible, no, no, imposible. Y si lo haces, a los dos meses se te ha olvidado ya, ni te acuerdas. Que es lo que pasa con las jotas. Yo te enseño una jota ahora y dentro de un año ya se te ha olvidado. ¿Por qué? porque no es el día a día. Ahora, la que has aprendido y la que has bailado en la calle, esa no se te olvida nunca. Yo la Jota de Alcañiz, que es la jota que más he bailado, no se cuántas veces la habré bailado, doscientas miles de veces, ¡cómo se me va a olvidar! Ya es imposible que se me olvide. La tendré aquí [señalando su cabeza] grabada siempre, pero ¿por qué? por la repetición, repetición, repetición... y está grabada en el cuerpo sobretodo. El problema después es que como no bailamos cotidianamente. Llegan las fiestas, la Semana Santa, llega Carnaval, llegan las Navidades, y aquí nadie canta ni baila. Que en el sur, por ejemplo, es diferente, es diferente. En el sur de España y en el sur de Italia, por ejemplo. Aquí esto es más norte y aquí hemos perdido ese punto. “¡Qué bonita es la jota aragonesa y es la mejor de todas!” y después ¿qué? “¡Venga, báilame una Jota! No, es que... Como que no, ¡venga, báilame una Jota! ¡Cántame una Jota! No, es que no se. ¿No te sabes ninguna jota? No, no se me ninguna Jota. ¡Báilame algo! nada”. Esa es la situación real. Entonces, partiendo de eso es difícil. La construcción es muy difícil. Es que no se puede. Realmente yo ahora es lo que tengo más en la cabeza, será porque ya los escenarios con los años, precisamente por el ataque que tienen estas cosas, ¿no? te van cansando.

Cuando vas perdiendo facultades, el objetivo está más en ver de qué forma podemos recuperar algo, ¿sabes? pero desde abajo, ya no tanto desde el escenario, desde abajo. Lo del escenario está hecho ya, me refiero, yo ahora te digo en *Rasmia*, por ejemplo. Ahora el que quiera que se ponga unas castañuelas y se ponga a hacerlo. Es más, ahora lo que me apetece es otra cosa. Ahora, por ejemplo, en Granada [Berna ha estado durante el curso 2014/15 trabajando con las alumnas del C.P.D. Reina Sofía para montar una pieza para el FEX] fue lo que me gustó, que no lo había hecho nunca, sentarme en el patio de butacas y ver y decir “me gusta, no me gusta”. Porque yo soy el más crítico de todos conmigo mismo. Pero, sentarme y verlo y decir “¡Jolín!, pues merece la pena, no está tan mal; yo qué sé, pues tiene recorrido, puede, yo qué sé, puede nutrir”. Fíjate, aunque digas “es que no voy a bailar nunca una Jota Aragonesa” pero por lo menos lo que has hecho te ayuda a conocer tu cuerpo mejor y a poder desarrollarlo en otras danzas, la que sea. Y entonces eso lo he hecho ahora. Es la primera vez que lo he hecho; sentarme en un escenario y ver, verlo además decente, ¿sabes? No, me refiero, no un fin de curso de alguien que a lo mejor están a otro nivel, ¿no? son amateurs completamente. Entonces, la función también es ésta, el decir “bueno, a ver, después de todos los espectáculos ahora estoy en otra línea”, porque mira, del noventa y nueve hasta aquí, entre pitos y flautas, pues no se si habrán sido quince o dieciséis producciones mínimo.

Y después el otro handicap, lo que te decía, es la música. Es que no hay música. Toda la música que... es que cada espectáculo, es que yo no sé si estamos más dentro, yo estoy más dentro de la innovación de la Danza o de la música, ¿sabes?

**M.L.:** Pero, es que la Danza sin música...

**M.A.B.:** Claro, ese es el problema. Pero a mi como me han visto como un bailarín, pues el tema de música se ha quedado un poco atrás.

**M.L.:** Pero es que tú para poder bailar tienes que tener una música que se adapte a lo que tú quieres hacer, está todo muy relacionado.

**M.A.B.:** Es que tu piensas que cada espectáculo es música original, lo que yo he hecho.

**M.L.:** Sí, y tú trabajando codo a codo además con los músicos.

**M.A.B.:** Y entonces, pues bueno; y música hay ¡madre mía de mi vida! puffffff, la historia de la música... Claro, a mí me ha ayudado mucho porque la música es lo que te hace que el cuerpo busque otros movimientos, y buscar, y abrirte también, Entonces pues hay una labor importante. Y aquí es que músicos no hay. En fin, yo he tenido la suerte de tener a mi amigo, a Alberto, Alberto Artigas que es un virtuoso y después es tan humilde y tan...¿sabes? que..., no dice nada, no dice lo que sabe. Ha hecho, yo qué sé...; es como si Beethoven compone la novena y dice: "bueno, mira, una obra, me ha salido esto". ¡A ver, joder macho, que has hecho la novena de Beethoven!

**M.L.:** Sí, que no se vende. Es que hoy en día hay que saber venderse.

**M.A.B.:** Efectivamente. Entonces que es lo que pasa, por ejemplo, con Carmen París. En el caso de Carmen, por ejemplo, es muy curioso porque si escarbarais realmente os llevaríais una sorpresa. Porque a mí me ha pasado. Yo he trabajado con Carmen, pero Carmen es incapaz de cantarme al baile, no sabe. Pero ¿por qué?, porque no ha bebido este mundo. ¿Tú sabes que Carmen empezó a hacer todo este trabajo porque vio lo que hacíamos aquí? Y ella dijo, "bueno, pues Miguel está haciendo esto con la Danza, yo voy a hacerlo con la música". Pero esto después de haber estado en Madrid y de haber rodado ya ni te cuento. Pero yo le digo "venga vamos, cántame, voy a hacer la Jota de Calanda"

**M.L.:** ¿Y no sabe cantar para acompañarte?

**M.A.B.:** No. Es que ese es el error también, o sea, es el mismo ejemplo que te voy a decir ahora. Es como si en el Flamenco Alejandro Sanz fuera el innovador del Flamenco. ¿Tu qué dirías?

**M.L.:** Pues que no lo comparto.

**M.A.B.:** Exactamente. Y Alejandro Sanz conoce el Flamenco, pues claro que lo conoce y sabe. Pero, ¿es un innovador del Flamenco? ¿a vivido el Flamenco? ¿tiene una forma para ser, pues yo qué sé, como José Mercé, o Israel Galván o Morente? Vamos a hablar de Morente. Puedes ponerlos en la misma balanza, venga, pones ahí a todos y ¿a Enrique Morente?... Pues eso es lo que ha pasado con Carmen. Por otra parte está muy bien, pero es otra engañeta, porque llegará el día en el que me la cruzaré y le diré "venga Carmen, voy a bailar la Jota de Alcañiz, cantamela" y me dirá "ay, es que yo la canto a mi forma. No, no, cántame la Jota de Alcañiz, cántame

tres coplas, dime cuando se entra en el baile....” Entonces ¿ahí qué evolución hay, qué innovación? Porque atiéndeme, mira Marina yo con Carmen hice *Savia Nueva*. *Savia Nueva* era un espectáculo de *marketing*, más que otra cosa, pero podía haber funcionado por unir las fuerzas. Pero aquí somos muy individualistas, entonces en el momento en que cada uno va por su marcha, no hay “tu tía”. Yo evidentemente, claro, ¿yo que apporto en *Savia Nueva*? pues aportas tu vida con la Jota, claro. Es que ella no ha estado en ningún grupo, no ha estado en ningún concurso, no ha cantado una Jota de estilo en su vida, y es más, ella no tiene una voz de jotera.... Innovador sería una persona que tiene una voz de jotera, y ahora con esta voz tú la llevas a otro registro. Pero Carmen tiene una voz maravillosa, pero no es jotera. Ella canta las jotas como puede cantar lo que le de la gana, porque lo puede hacer. Si es que, además... esa es la otra, no es el hecho de desmerecer. Es como si yo ahora te dijera “voy a innovar en el Flamenco” y tu me dices “ a ver, Miguel vamos, cántame una letra de Alegrías, y cántame esto, y cántame...” y yo te dijera “es que no se, es que yo lo hago a mi forma” entonces ¿qué innovación has hecho? O te digo, “venga, vamos a cantar una Jota en alemán porque cantar una Jota en alemán es una innovación”... Mira, ha pasado lo que no ha pasado con el Flamenco, que es cantar Flamenco en inglés. Bueno, pues Carmen lo ha hecho, ha dicho “venga, ahora yo porque soy más chula que la mar voy a cantar una Jota en inglés”. Pero, ¿dónde nos lleva esa Jota en inglés? Innovar no es eso y en este aspecto estamos confundidos. En el Flamenco, por ejemplo, yo el polo más opuesto que he visto es con el Jazz, siempre. ¿Se puede hacer Flamenco fusionado con el Jazz? Sí, pero no me parece que sea con lo que más congenie de todo. Puede congeniar con cualquier música del mundo, con cualquier “cabarí” paquistaní, con cualquier moro, con cualquier árabe, yo qué sé, con cualquiera que toca unas tablas... pero con el Jazz, por ejemplo, es complicado. Entonces, ¿qué te digo con esto? que yo creo que para hablar de innovación tu tienes que saber de donde vienes y quien eres. Pero yo no me puedo poner a innovar por innovar. Entonces, ¿qué es lo bueno que tiene Carmen? Pues que de una forma u otra, pues la Jota está ahí. Pero hay que tener cuidado porque ella está hablando de internacionalizar la Jota y ahora yo te voy a poner mi currículum y te voy a poner el currículum de ella, y así ver donde hemos estado cada uno. A mi no me parece justo que todo el trabajo que han hecho mis músicos esté completamente al margen. No es justo, para nada, y ella lo sabe. Y esta es la otra... “porque yo, mi música y yo”. Vale, bien, tu música y tú, pero ¿de dónde has sacado todo esto?... Entonces ¿qué es lo que pasa? Pues lo comido por lo servido. Y de esto pasamos a los cachirulos, a los de la Jota tradicional. A esta gente yo me los conozco a todos, a Carmen no la conoce nadie, porque no ha estado dentro del mundo de los jotereros, pero yo es que he estado toda mi vida. Entonces, voy por la calle y me los encuentro a todos, porque hemos cantado y hemos bailado en las plazas de los pueblos, en la arena de las plazas de toros, en festivales, en bodas, en bautizos, en comuniones y, claro, te conocen. Punto y final. De Carmen no hablan los puristas porque no la conocen, de mi han hablado que ni te cuento; que tengo videos en los que me dicen “¡cabrón!” y en los que me dicen de todo. Pero haciendo cosas muy honestas, eh. Pero si tu eres jotero y te sientas aquí conmigo no me vas a levantar la voz, porque yo me he dejado las rodillas en los escenarios y hemos ido rodando grupo por grupo, concurso por concurso. Y me lo he recorrido todo: he bailado, he cantado, he tocado la bandurria, la guitarra. Cuando saqué las

castañuelas de metacrilato me ponían verde y ahora las llevan todos los jotos. Pero después el problema es que no trasciende, ¿sabes? Un poco lo que me da pena es esto, que no trasciende. Y lo que me da pena también es que se vaya por un lado que no es.

Y entonces, ¿quién hay más? Es que no hay nadie más. Dime quien hay más que esté haciendo algo del tema de jotas, es que no hay. Entonces, ¿ves? ya hay disociaciones, ya hay bifurcaciones que no van a ninguna parte, que no vienen bien. Pero, claro, si yo te digo que yo soy innovador del Paloteado de la Almolda, pues tú vas a decir que sí, vale, este es un innovador de la Almolda. Y ahora yo me hago famoso porque soy innovador del Paloteado de la Almolda. Y ahora un día vas a la Almolda y vas a ver el paloteado y dices “¡ostia, este que tiene que ver con el Paloteado de la Almolda si no ha estado allí nada más que de romería y nada más! Ni lo ha tocado ni lo ha bailado ni sabe nada”. Entonces, ese es un problema. Pero bueno, mira ¿sabes lo que te digo? Que realmente de lo que se trata es de unir fuerzas, nada más. Pero, claro, el agua con el aceite no lo puedes mezclar, por mucho que lo quieras mezclar. Y dos y dos son cuatro y no son tres con noventa y nueve. Son cuatro, y punto y final, y no hay más historias. Que a lo mejor un día descubrimos que son tres con noventa y nueve... lo dudo. Entonces, pues bueno, pocos brazos hay; ese es el problema que hay; y los pocos que hay estamos así, y después ya nos juntamos con los egos que tenemos cada uno y ya se ha acabado, se ha acabado.

**M.L.:** Bueno, vamos a meternos de lleno con el proceso de creación, que nos ponemos a hablar y no paramos. Me encanta escucharte, pero no podemos estar así toda la vida.

Fases del proceso creativo. Hay numerosos autores (psicólogos, matemáticos, artistas, etc.) que han escrito acerca de la creatividad y del proceso creativo de los artistas. Muchos de ellos han concluido este con una serie de fases (el número de estas depende del autor que las establece, pero están en torno a cuatro, cinco o seis) por las que pasa todo creador para llegar a culminar su obra de arte. La primera etapa con la que nos encontramos es la fase de Preparación o encuentro con un problema; una segunda a la que llaman Incubación, etapa en la que se fermentan los materiales; una tercera llamada Iluminación en la que la solución del problema se presenta de manera súbita; y una cuarta que es la llamada Verificación en la que hay que llevar a cabo la solución encontrada. Hay autores que han establecido una quinta etapa, que a nosotros nos parece interesante incluir, que es la de Comunicación o Difusión, momento en el que la idea se consolida y es un ente aparte del creador. Mi trabajo se basa en analizar esta serie de etapas en las tres obras tuyas, la primera (*Mudéjar*), una intermedia (*Goya, el sueño de la razón produce monstruos*) y la última estrenada a día de hoy (*Mediterráneo*). Se trata de ver como has vivido tu cada una de estas fases en cada uno de estos espectáculos. A lo mejor tu ni siquiera eres consciente de que estabas pasando por ellas porque el creador, cuando se mete en su mundo, no está para analizar qué está pasando por su cabeza en ese momento. Se dedica a crear y ya está.

**M.A.B.:** Qué interesante esto, muy interesante. Atiéndeme a una cosa, ¿tienen que ser espectáculos, espectáculos? Te lo digo porque yo te voy a dar material para que tú veas también el proceso. Yo te voy a dar el *Mudéjar*, después está el *Goya* y después *Mediterráneo*. Yo el *Mudéjar* que te doy es el *Mudéjar* que tenemos ahora que es el *Mudéjar* de los últimos que hicimos, que evidentemente ya lleva también un repaso importante; me refiero, por ejemplo, hay un par de cosas que hice en el noventa y tres y en el noventa y cuatro que tú las ves y dices “¡ostias Miguel, cómo hiciste eso! Ahí sí vas a ver mucho más ese proceso. Después en el *Goya* vas a ver otra cosa completamente diferente ya que ahí hay una historia, ahí sí que hay una historia y, además, fíjate, precisamente en el *Goya* lo que la gente echaba en falta era más baile, en cambio es el espectáculo en el que yo más cansado salía de todos. Porque tenía que contar una historia y tenía que estar allí, apretar el puño e interpretar a Goya; que la gente no ve el esfuerzo, pero estaba ahí. Una historia completamente diferente. Yo te lo pondré también para que tú lo analices eso porque, probablemente, en este *Entre dos* que hicimos que era la primera fusión del Flamenco y la Jota evidentemente me vas a ver muy descolocado. Yo no había hecho una clase de Ballet en mi vida, pero, sin embargo, hacía mis cinco piruetas, sin pensarlo, algo completamente espontáneo, natural. Entonces lo puedes ver más a través de ese número y después pasar a los otros... No lo se..., o incluso verme cuando bailaba la Jota. Bueno mira, yo lo que voy a hacer es pasarte *Mudéjar*, *Goya* y *Mediterráneo*, pero a parte te voy a dar cosas más antiguas para que tú también tengas una visión más amplia.

**M.L.:** Sí lo suyo es analizar todas tus producciones, para así tener una visión más objetiva de este proceso, pero materialmente es muy complicado ya que tienes alrededor de quince o dieciséis obras estrenadas, con lo que sería una locura. De ahí, el seleccionar la primera, una intermedia y la última.

**M.A.B.:** ¿Tienen que ser espectáculos o pueden ser números? Me refiero, por ejemplo, este que te digo, el *Entre dos* es un número de un cuarto de hora.

**M.L.:** Sí, puede ser también. Porque, además, si tú crees que en ese número el proceso creativo fue diferente por cualquier cosa...

**M.A.B.:** Es que tu lo vas a ver. Es que es cuando yo llegué a Madrid y no tenía ni idea ni de Danza Española ni de nada. Y que estaba en el Teatro Albéniz y que estaban de público Gades, Pilar López, Marienma y los primeros bailarines del Ballet Nacional; los que yo veía en la televisión bailando eran los que estaban ahí de público. Y yo, de repente, pues lo mismo que cuando uno va del pueblo a la ciudad; estar en tu pueblecico y verte ahí y decir “¡ay va!”. Mira, cuando pasamos a la final, mi madre me acuerdo que me llamó y me dijo “qué, ¿tenéis alguna oportunidad?” y yo le dije “¡Qué va!, pero si es que yo estoy en un sueño. Yo aquí veo a la gente y es como....¡”. Es lo mismo que, yo qué sé, me sentía como la primera vez que ves la catedral de... ¡el Pilar! Tú estas acostumbrado a ver tu iglesia, la de tu pueblo. Y entonces, a lo mejor, lo ves más claro. Y ese es un número de unos quince o diecisiete minutos más o menos. Es del noventa y tres. Piensa que *Mudéjar* yo lo estrené aquí en Zaragoza en el 2003 me parece.

**M.L.:** Además es lo que te decía. Si tú dices que ese *Mudéjar* ha evolucionado habría que ver por qué. En la fase de Verificación que es una de las últimas fases, el creador ha de ver si lo que pensaba cuando estaba en pleno proceso es lo que realmente consiguió. Pero vamos a ir fase por fase y así no te lío, ¿ok?

Primera fase: Preparación. Según Feibleman, 1945 y May, 1959 (Ulmann: 1972, pág. 32) “en el caso de los artistas, se habla de un «encuentro» intenso, de acentuado matiz emocional, del sujeto con su entorno, encuentro que conduce a una especie de «absorción» de los objetos y su transformación”. Según Brueckner, 1932 (Ulmann: 1972, pág. 32) “emergen en un individuo o en un grupo de individuos necesidades específicas que sugieren la solución de los problemas específicos para su satisfacción”.

Pregunta: ¿Cómo ha sido ese encuentro con el problema tanto en *Mudéjar*, como en *Goya*, y en *Mediterráneo*? ¿A ti te plantean “tienes que hacer este espectáculo”, o tú, de repente dices “tengo que hacer un espectáculo de esto” o te contratan y te dicen “esto y esto es lo que tienes que hacer”? Esta es la fase de Preparación, ¿cómo te enfrentas tú a crear esos tres espectáculos? Que seguramente esta etapa se planteará diferente en los tres espectáculos, o no, no lo sé. Tú me cuentas.

**M.A.B.:** Mira, te explico, por ejemplo, a mi una de las cosas que me hizo decir “a ver, yo quiero contar algo, montar una obra. ¿Y cómo la cuento con un cachirulo en la cabeza, con un pantalón corto y con mis paseos, las montañas y los desplantes y el punta-tacón? ¿Con eso qué cuento? Con eso no puedo contar nada”. Me pasa una cosa. Yo, desde pequeñito ya, en el tema este de las jotas, tenía referentes. Por ejemplo, Antonio Gades ha sido un referente para mí. Y toda esa sobriedad, a lo mejor, y todo ese bailar de hombre que a él le venía de Vicente Escudero, probablemente de manera inconsciente, también me ha marcado mucho. Con la única persona que he tomado clases de Flamenco ha sido con Rafael de Córdoba, que Rafael era también increíble; este hombre era una cosa alucinante. Pero vi aquí en Zaragoza un espectáculo de Cristina Hoyos, (además yo con ella tengo muy buena relación) y dije “¡buah, pues si con el Flamenco hacen esto, con la Jota, con lo que nosotros tenemos, esto es fácil!”. Claro, la ignorancia es muy atrevida. Y entonces fue cuando me di cuenta de que no. Evidentemente había que hacer un desarrollo del lenguaje para poder contar un Calderón de la Barca. Yo quiero hacer *La Vida es Sueño* ¿cómo lo hago? ¿Con los pasos de Jota que tengo y “tran, tran, tran, tan, tirique tuqui tiqui tan”? Con eso no puedo hacer un Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Hubo otra cosa que me movió mucho también desde pequeñito, y es que empecé a ver muchos espectáculos. Bajaba mucho a Madrid. Esto cuando no había buenas comunicaciones; tardaba cinco y seis horas en llegar a Madrid, costaba mucho hacerlo, no había internet, no había videos... Me acuerdo que encontrar videos de mis referentes, Antonio el Bailarín y Antonio Gades, era complicadísimo en aquel momento. Entonces lo que hacía era buscar referentes.

Entonces el proceso [se refiere a la primera etapa del proceso creativo de *Mudéjar*] fue una necesidad de contar mi historia. Y después la otra; que yo me di cuenta en un momento dado que desconocía completamente la historia de mi tierra, de mi cultura. En cada pueblo a los que yo había ido a bailar de pequeñito, que prácticamente son casi todos los de Aragón, había una iglesia mudéjar y yo no

había sido consciente de que cada vez que yo iba a ese pueblo había allí una iglesia mudéjar. Y ¿qué significaba este arte? Que era un arte diferente, un arte muy sencillo basado en el ladrillo y basado en materiales nobles que buscaba la verticalidad, el buscar hacia arriba. Y, después, todo el trasfondo que había en los árabes que, evidentemente, estuvieron ocho siglos aquí en España. ¡Es que estuvieron mucho tiempo! Entonces, el haberme perdido esto, el ir a un sitio y no saber donde estoy es como ir de turista a los sitios con la cámara de fotos, hacer fotos y no saber donde has estado. Es casi mejor, en vez de hacer fotos, sentir, mirar, respirar los olores, ver qué hay, con qué me identifico, etc. Entonces, claro, después vuelves atrás y dices “ya no puedo ir otra vez a China, o a Japón, o a Siria, ya no puedo ir, ya me lo he perdido. Me he estado haciendo fotos, he estado en el sitio y me lo he perdido”. Entonces, en mi caso con el tema de *Mudéjar* fue esto, decir “a ver, el mudéjar es un arte representativo que, además, aquí en Aragón hay muchísimo, y además muy fuerte todo lo que hay, y no le he hecho ni puñetero caso”. Y entonces fue esta la historia un poco de hacer este *Mudéjar*.

Con *Goya* pasó un poco lo mismo, exactamente lo mismo.

En *Entre dos* fue más la cosa de ¿dónde me apoyo? Y en este caso era en la Danza Española y en el Flamenco. ¿Cómo hago para saber dónde estoy? Entonces ¿cuál fue mi refugio? el mundo del Flamenco; los espectáculos que yo veía, las cosas que se hacían y que, en contrapunto con lo que yo hacía, los festivales de Jota, en comparación o enfrentándose a espectáculos de una magnitud... donde las luces, el sonido, etc. eran parte importante del espectáculo. Exactamente fue un reto. Y después, también, un poco ver el desierto que yo tenía alrededor, que miraba para todos los lados y no había nadie, estaba más solo que la una. Entonces aquí es donde entró la parte musical, y cogí, que tuve mucha suerte porque cogí a virtuosos. La verdad que musicalmente hay un trabajo alucinante. Y entonces tuve esa suerte; pero dancísticamente no. Es más, fíjate, el baile de la jota es en pareja y yo lo he tenido que desarrollar solo. Y solo en esta vida pues no haces nada, no creas nada. Me refiero a que venimos a este mundo por acto de dos personas, por acto de uno no. Entonces eso me marcó mucho también, pero no tuve otra opción.

**M.L.:** Entonces, ¿casi todos los espectáculos han surgido por necesidad tuya, no han sido por encargo? El *Goya*, por ejemplo, que fue para la Expo 2008 ¿cómo te lo pidieron, te dijeron que hicieras lo que quisieras?

**M.A.B.:** Sí, “haz lo que quieras, lo que quieras”. Hay unos cuantos dibujos de Goya en los que él se pinta a sí mismo, bailando la jota con las castañuelas en el dedo corazón y hay un montón de cosas que son alucinantes. Entonces, algo habría todavía en el sentido de buscar orígenes. Y después, lo que me interesaba de Goya era la parte dramática, porque, claro, en el momento en el que te metes en el universo de Goya, es un flipe, eso sí que es un flipe. Y este estaba atormentado, más que disfrutar en este mundo, sufrió lo suyo. Y, claro, después para pintar todo lo que pintó lo tuvo que ver; y, claro, ver los *Desastres de la guerra* y ver lo que pintó...; uno dice “¡madre mía, cómo estábamos en aquella época!”. Y ves los *Caprichos* y lo mismo, ¿no? Cómo nos pinta de burros, cómo pinta las cabezas a los médicos..., ¡una barbaridad! Entonces fue más el decir, bueno, vamos a dar un mensaje no superficial. La *Pradera de San Isidro* o la *Maja desnuda* es lo que se

conoce, pues vamos a ahondar en lo que realmente más nos interesa, ¿no? que es el cuadro de *El sueño de la razón produce monstruos*. Es que la fantasía unida a la razón dicen que es la madre de las artes, pero cuando las disocias... Tú fíjate, hablamos de la fantasía y de la razón, cuando las disocias son monstruos, que es precisamente lo que se creó en el *Goya*, y lo hicimos a través del Capricho 43, que es *El sueño de la razón produce monstruos*. Entonces es un sueño en el que ves monstruos que, en definitiva es lo que vemos aquí, en este mundo. Es que es así. Si nos vamos a mil quinientos kilómetros, dos mil, y vas a lo que era la antigua Yugoslavia, lo que allí pasó, ¡vamos! Y es reciente, hemos sido contemporáneos de lo que ha pasado allí, de esos actos. Entonces, han sido necesidades internas ¿sabes? de algo que es tan banal como la Jota [tararea una copla], de bailar, y de cantar, y de sonreír... A mi me dicen, “pero ¿por qué sonríes cuando bailas la jota?”, pero, ¿por qué sonríes, además, forzosamente?”. Cuando, realmente, sabes que ellos sonreían pero por ese drama del día a día, que no tenían que comer, que eran pobres, o que se les morían los hijos, me refiero a que el día era muy duro. Imagínate lo que sería sin comunicaciones, las mujeres, los hombres. Imagínate una mujer en aquella época. Que mi madre lo ha hecho, por ejemplo, el lavarse cuando les venía la regla, cuando se ponían de parto, que tenían que lavarse toda la sangre con los paños de algodón; y dónde tenían que ir al servicio, al corral, con las gallinas... Entonces es que cambia todo completamente, es que hay que meterse en otro universo. Nada es comparable.

Entonces era eso, la necesidad, la que siempre me ha llevado a esos espectáculos y ya cuando entramos en el tema de *Mediterráneo*, tiene que ver con que después de haber estado tantos años pensando que tienes una razón, te vuelve de frente algo que es una realidad, que es por dónde entró la Jota. Y te enfrentas al mar. Bueno, tú lo sabes bien. Cuando ves el mar dices “¡madre mía, qué pequeños somos, que no somos nada!”. Pero tú eres partícipe de esa inmensidad. Entonces este *Mediterráneo* lo que me ha hecho es entrar en otra dinámica de redescubrir, o sea, es como si no hubiera valido nada lo de antes y te vuelves otra vez a enfrentar a los océanos gigantes en los que te sumerges y no sabes el tiempo que puedes estar allí, sin agua, sin alimento, y tienes que sobrevivir. Es más eso, sobrevivir, más de supervivencia. Ha sido un acto más de eso, y más en esta tierra que tenemos el desierto más grande de Europa que es Los Monegros. Y en los espectáculos está muy representado y la Sabina también es un elemento muy importante de mi baile, que es una Sabina que está aquí cerquita, que es un árbol que está solo. Es un árbol milenario; esta que tenemos aquí casi tiene dos mil años. Entonces cuando tú la ves dices “¡madre mía, dos mil años. Lo ha visto todo!”. A visto nacer a Jesucristo, prácticamente, y ahí está. Yo he ido mucho allí a bailar a la Sabina, en mi soledad, he ido mucho a hablar con ella. Podrán pensar “¡hablar con un árbol!”; pues sí, en el silencio hablan, y te dicen “¡venga!” y te dan fuerza y te dan ánimo. Todo ha sido lo mismo, todo ha sido esa necesidad interior de algo que no existía y que, probablemente, si hubiera sido a través del Flamenco, por ejemplo, no sé si hubiera sido igual.

Tengo una anécdota con Pedro [Azorín] que es estupenda. Porque yo con él tuve buena relación pero cuando fui a Madrid quedé con él. Se enteró que me dieron el premio [Premio al Bailarín sobresaliente en el II certamen de Danza Española y Flamenco en 1990] y yo le comenté que me gustaría enseñarle lo que estaba

haciendo. Entonces, en los estudios de Amor de Dios donde él tenía la sala, quedé con él y le dije que me apetecía enseñarle lo que yo hacía. Y terminamos la clase, ¡qué gracioso, fue tremendo!, y me dice “Miguel, ¿tú sabes el compás que tienes? ¿tú sabes que bailarías muy bien? Bailarías muy bien el Flamenco” ¡La madre que lo parió! Claro, entendí todo, lo entendí todo, él tenía allí su historia... Que lo correcto hubiera sido decir, “mira Miguel, vente aquí. Mira, te voy a llevar aquí, te voy a llevar allá, te voy a presentar a mis músicos...” . Porque no hay nadie más, es que la cosa es esa, que no hay veinte mil, no hay veinte mil. Entonces yo lo que pienso es que si hubiera hecho Flamenco, hubiera sido de otra forma completamente diferente. A lo mejor hasta más duro, o más difícil. Porque también es verdad que en este caso estas solo y compartes la soledad y es difícil desde esa soledad, pero también cuando hay un abanico enorme tienes que luchar con tanta competencia y es igualmente difícil, o más. Pero en este caso era la necesidad de que no había nada, de que era un desierto y que necesitaba internamente mi espíritu beber y comer. No cosas exóticas, ni cosas raras. Tampoco lo he pretendido mucho porque, es verdad, que en el momento que lo he visto no me ha gustado; y cuando llegas ahí arriba y aparece este mundo de, de ... Es un mundo superfluo, es un mundo que no es real para nada. Es un mundo de fantasía ¿sabes? Aparece la gente famosa y cuando ves lo que hay detrás dices “yo esto no lo quiero, yo no quiero esto”

Yo lo que quiero es cada día comerme mi tomate con un poquito de sal y un poquito de aceite en el huerto y déjame a mi de caviar y de historias raras que el trasfondo que hay detrás es feo. Drogas, historias, que fue lo que me encontré cuando llegué a Madrid, pues con Canales, con Antonio, o con Rafael Amargo. De ir a una discoteca y decir “¡pero esto qué narices es!”... Me di cuenta de que por ahí el alimento no me venía, tenía que ser de otra forma. Y entonces, en este caso, todos los espectáculos han sido por esta necesidad, por una urgencia interna, una urgencia interior y de conocimiento del cuerpo, también.

**M.L.:** Dentro de esta misma etapa, los expertos dicen que una vez que te enfrentas con el problema, en tu caso, voy a contar esto porque tengo una necesidad de hacerlo, sigue el cuidadoso análisis del mismo. Lo importante debe separarse de lo no importante. Para ello, constituye condición previa un cierto saber y dominio del ámbito de conocimientos donde se va a trabajar.

Pregunta: ¿Siempre has tenido claro que dominabas todos los aspectos a trabajar o has tenido que pedir ayuda (historiadores, músicos, directores de escena, etc.)?

**M.A.B.:** Yo he tenido una cosa que no se si es buena o mala... Mira, te digo una cosa, el baile y la Jota a mi lo que me ha dado es mucha inseguridad desde pequeño. He pasado de hacer una cosa espontáneamente a hacer una cosa... Por ejemplo, mira, en el baile, yo cuando empecé a bailar con ocho, nueve o diez años, yo miraba a mi pareja de cara y cuando gané el certamen oficial, en el video que yo tengo bailando con mi pareja, la posición de la cabeza es esta [la coloca hacia abajo, con la mirada hacia el suelo]. Hubo un proceso en el que durante el tiempo en el que yo bailaba y cantaba de pequeño se me decía mucho “no, eso no lo puedes hacer; no, eso no; ese brazo está mal” y entonces el hecho de decirme tantas veces que no, de mayor tú lo puedes gestionar, pero de pequeño te deja marcado completamente. Entonces,

¿qué es lo que pasa? Que yo en cada espectáculo he tenido muy claro lo que yo soy y yo a nivel dancístico, en códigos, podía aportar, pero no era director de escena, no era técnico de luces ni de sonido. Entonces es cierto, si tú ves por ejemplo el elenco del Goya, pues es un elenco de Ballet Nacional. Luis Olmos dirigiendo, Cornejo haciendo las luces, de escenografía una persona que hacía cine, en el audiovisual, claro, de los mejores que hay. Entonces delegas, empiezas a delegar. Musicalmente igual, musicalmente es verdad que he tenido la suerte de tener la capacidad de decir “quiero esto, quiero esto y quiero esto”. O sea, musicalmente nunca ha venido un músico a decirme “toma, Miguel, te he hecho un tema para que lo bailes, nunca, nunca”. Ha sido sobre una música tradicional, una música popular, algo que yo hubiese escuchado y entonces, automáticamente, empiezas a caminar y empiezas a buscar la coreografía. El *Goya*, por ejemplo, fue eso también. La música era grabada, que creo que es el único espectáculo en el que la música era grabada, pero porque también había cosas orquestadas y porque también lo enfocamos más en las coreografías y en los bailarines. Pero en el resto siempre he intentado delegar. Claro, he trabajado con José Carlos Plaza, en *La Dolores*, que es un montaje del Teatro Real; y ves cómo trabajan y aunque seas muy zoquete, algo se te queda. Cómo manejan a la gente, como trabajan las luces; eso es una cosa que me ha gustado siempre mucho, ver cómo trabajaban los técnicos; “¿a cuánto está? está a un veinte está a un cincuenta, está a un cien; ¿qué tipo de focos? es un pal es un móvil; qué tipo de móvil es, cómo funciona, los contras...” En ese sentido, malamente o buenamente. He intentado aprender. Pero piensa también que yo me estaba enfrentando a un mundo totalmente desconocido para mí. Yo soy una persona inculta completamente, es que partes de un zoquete, pero así como te lo digo... Para mí lo traumático es que yo pasé de los festivales de las plazas a bailar en el Teatro Albéniz de Madrid, así tal cual. Pero ya no es bailar, es con todo lo que está detrás. “¿Ah, qué se pagan dietas? Es que como yo siempre me he pagado los bocadillos... ¡A ver, pero que te estoy contratando! Que no le puedes decir a una persona que se pague el hotel y las dietas. ¡Qué la estas contratando tú!”. ¿Tú sabes lo que es eso interiormente? Y como eso, todo. Entonces, es que era de una ignorancia... Y mira que, bueno, yo los estudios más o menos, yo hice hasta C.O.U. Entré en una carrera, pero después la tuve que dejar porque evidentemente no era compatible. Pero con todo, culturalmente, era un cero a la izquierda, o sea, nada de nada.

**M.L.:** Pero con una mente muy abierta, Miguel. Porque cualquier otra persona gana el premio que tú ganaste con diecisiete años y se encuentra con un director de escena... ¡que los hay todavía, eh! A lo mejor no a nivel profesional, como tú. Pero a nivel de Conservatorios te encuentras con personas de mente muy cerrada que te dicen que un director de escena ¿para qué? Que el director de escena hace falta al final, cuando ya está el espectáculo montado para que le de los últimos retoques. Y una piensa ¿pero cómo puede estar diciendo esto? ¿Cómo se puede ser tan cerrado de mente? O pensar que el director de escena está a tu servicio. Esto es un espectáculo y estamos todos implicados. El espectáculo es de Danza y obviamente la Danza será lo primordial, pero hay que escuchar al director de escena que te dice que hay unos códigos de composición coreográfica que no se deben variar. Pero hay personas muy cerradas que no entienden esto. Así que tú no puedes decir que

eras inculto porque, como tú bien has comentado, estabas trabajando con los técnicos de luces y estabas con los ojos abiertos como platos para poder aprender todo lo posible. Entonces eso es muy importante. No tenías dominio de ese ámbito pero tu cuerpo y tus códigos dancísticos los controlabas como el que más.

**M.A.B.:** En ese sentido sí. Pero, mira, te digo una cosa que también se ha notado mucho en mi danza. Esta misma inseguridad no te deja hablar claro ¿sabes? Crea mucha duda en el sentido que le digo primero que sí a algo y luego digo que no; con lo que vuelvo loco a cualquiera. Pero no es porque tú lo quieras hacer o no. Pero claro, esto lo que te va creando es una carga detrás que como no te la vayas quitando después no hay “tu tía”. Entonces, por ejemplo, el hablar claro ¿sabes? de lo que tú quieres exactamente, precisamente a mi me ha costado la vida. Porque siempre han intentado “llevarme” a veces sin yo querer, y eso se te queda dentro. Entonces, sí que es cierto también que después lo veo ¡jolín! para mover... la compañía, como la he movido, tanta gente a tu alrededor... ¡jolín! es que en el 2004 estaba en el Sadler Wells bailando; pero no en la sala pequeña, en el teatro grande. Y no un día. En la Maison de la Danse he estado tres veces. Y pienso que así, por la nada, tampoco estas en un sitio como la Maison de la Danse, donde van las mejores compañías de Europa. Algo habrá detrás. Pero internamente, pues yo no podía remediar el sentirme inseguro. Y entonces eso, esos aprendizajes son duros. Porque te castigas mucho.

**M.L.:** Además eso lo vives tú solo, porque la impresión que da no es esa en absoluto. Yo que llevo tiempo siguiéndote la pista, siempre pensaba que tenías muy claro lo que hacías y que lo hacías con plena convicción. Porque para hacer lo que tú haces hay que tener mucha cabeza y estar muy convencido de ello. Nunca imaginé esas inseguridades de las que ahora me estas hablando. Y a colación de esto, muchos de los autores que han escrito sobre la creatividad han afirmado que el ser creativo es un ser atormentado. Eso está ahí.

**M.A.B.:** Eso está claro. Mira, yo no me expondría ahora a ti tampoco así. Sería mucho más fácil haber hablado de mi, de mi danza, de mi trayectoria, de mis espectáculos y de que todo es maravilloso. Pero si no eres honesto contigo mismo te estas engañando. Y la gente tiene que ver que somos normales y corrientes, nada especial. Cada uno está en un punto diferente de evolución, pero no somos más unos que otros. Nos pensamos que sí por este proceso ¿no? A lo mejor es porque es verdad que el artista, quizá, toca una sensibilidad que no es palpable, que no es tangible. Entonces, ¿eso cómo lo cuentas? Es como si ves un fantasma y tienes que hacérselo ver también a los demás. Entonces este proceso de enfrentarme a ti en este momento e intentar ser lo más claro posible a mi me cuesta. Me refiero... que está sangrando, ¿sabes? Empieza a sangrar. Pero es justo que sea así porque es una redención. Es que si no pasas por este proceso ¿cómo te vas a pulir? o sea, ¿cómo vas a trascender? ¿cómo vas a pasar de curso? Me estaría engañando y he comprobado gracias a la experiencia que engañándome lo que pasa es que me produzco después más dolor. Pasas en el momento y dices “venga, vale, ya nos veremos”. Pero después de quince años me voy a juntar contigo otra vez y me vas a

hundir en la miseria [esto lo dice entre risas] por no haber sido todo lo honesto que debiera haber sido. Entonces, eso es parte también del juego.

**M.L.:** Para terminar con este primer periodo vamos a hablar de otro aspecto muy importante dentro de este, que es la motivación. Según Patrick, 1949 (Ulmann 1972, pág. 34), “todo problema rompe el equilibrio del individuo y lo impulsa por sí mismo en busca de una solución, con la que el equilibrio queda nuevamente restablecido”. Bruner, 1963 (Ulmann 1972, pág. 34) afirma que “el individuo ha de hallarse en situación de poder someterse al problema y disponer de libertad para dejarse dominar de las ideas todavía por crear”.

Pregunta: ¿Qué nivel de motivación tenías antes de afrontar cada uno de estos tres espectáculos? ¿Siempre has estado muy motivado o ha habido veces en las que no lo estabas tanto?

**M.A.B.:** Sí, siempre la ha habido, siempre. Ya sea por causas más justas o menos justas pero eso siempre lo he tenido claro, porque de pequeño siempre lo hice. Piensa que de pequeño cuando yo iba a bailar a los pueblos, las rodillas me sangraban. Porque había un esfuerzo. Con la fila de San Lorenzo, por ejemplo, me acuerdo que éramos, a lo mejor, dieciocho parejas. ¿Tú sabes, si te tocaba en la última pareja, hasta que llegaras otra vez al sitio la de veces que tenías que hacer el “rodao”? Me refiero a que esa motivación y ese sacrificio siempre han estado. Me decía que si salía al escenario, hubiera una persona o hubiera mil, me tenía que dejar la vida. Me da igual lo que sea, pero por mí mismo también. Entonces, la motivación siempre ha estado ahí. Pero ha sido por lo que yo he vivido de pequeño, porque yo tenía un ejemplo muy claro en casa, que era mi padre. Mi padre era el que me llevaba a todos los sitios. Se levantaba a las seis de la mañana, se iba a trabajar, volvía a las tres de la tarde, a las cuatro enganchaba en otro sitio y salía a las ocho, a las ocho me recogía y me llevaba a ensayar (había ensayos que terminaban a las once o a las doce de la noche), me dejaba a mi en casa y después iba a llevar a mi bailadora a Villa Mayor, que es otro barrio que estaba al lado. Había veces que se echaba a la una de la mañana y a las seis estaba como un clavo. Mi padre no ha tenido una baja nunca. Entonces con ese ejemplo tan fuerte que yo tenía en casa cómo voy a salir al escenario a engañar a la gente. Entonces esas motivaciones que yo tenía en casa han sido las que me han hecho que en cada espectáculo me intentara superar, intentara buscar cosas (sonidos nuevos de castañuelas, músicas diferentes). Entonces la motivación siempre ha estado ahí, pero por esto que te digo de pequeño. De ver esta constancia, este sacrificio que yo veía en mi padre y que yo en el baile lo hacía también. Salía al escenario y me dejaba la vida bailando, pero inconscientemente, no lo pensaba, era como una cosa normal, que había que hacerlo y punto. Que ibas a un sitio y a lo mejor había ahí solo dos viejecicos en el público, y decías “¡bah, pues hoy voy a marcar!”. ¡Qué marcar! Allí a tope, rodilla y saco otra vez la rodilla. Igual que me produjo el efecto contrario de cerrarme, de aislarme y hacerme más huraño, más oscuro en ese sentido, me proporcionó esto. Estos valores de intentar siempre ir a más. También he tenido la suerte de que siempre se me han ido apareciendo en los momentos más bajos personas que me han ayudado. Pero la motivación fundamentalmente ha estado en la misma Jota, en la misma tradición. Sin eso, yo creo que no. Si a mi

me toca ahora vivir lo que está viviendo mi hijo, por ejemplo, no hubiera hecho nada. Seguro, además, seguro. Porque a él no le cuesta ningún esfuerzo nada, nada. Culpa nuestra también. Pero yo sé que si ahora fuera mi hijo y me encontrara la misma situación no haría nada, no lo haría. Me dedicaría a otra cosa, o ¡yo qué sé!

**M.L.:** Pasamos a la siguiente etapa, la Incubación. Esta fase la podemos definir como el periodo que pasa desde que nos encontramos con el problema hasta que hallamos la solución definitiva. Hay autores que afirman que puede durar desde dos segundos hasta años. Es una fase en la que el creador se aísla de ese problema o de esa dificultad con la que se ha encontrado y las ideas se van sucediendo en el inconsciente hasta que encuentra la solución (el “ajá”, el eureka). Según Wallas, esta es una de las fases más importantes del proceso. En esta fase es cuando realmente se determina quién es la persona creativa y quién no. De todas las soluciones planteadas de manera consciente en la etapa anterior se ponen en manos del inconsciente, que va jugando con ellas. Puede parecer una etapa en la que no se hace nada, pero a pesar de que no se exteriorice hay un gran esfuerzo interno. Es una etapa muy interesante de la que dependerá el éxito de la resolución del problema. Puede durar desde horas hasta años. Hay que desconectar de alguna manera del problema para que aflore el inconsciente mientras el cuerpo y la mente están distendidos.

Pregunta: ¿Ha habido fase de incubación en estos tres espectáculos?

**M.A.B.:** Yo creo que estoy en incubación todavía.

**M.L.:** Puede ser, puede ser. Pero ¿has necesitado alguna vez plantearte no pensar en el espectáculo que tenías que montar o aislarte para poder decidir cómo afrontarlo? O, por el contrario, ha sido decidir que tienes que montar y ponerte a trabajar de inmediato.

**M.A.B.:** Lo he hecho inconscientemente y por necesidad. Pues mira, yo me hacía mis refugios en el monasterio. Me he ido mucho al monasterio de Leyre, y me iba con los monjes de clausura. Y me encerraba con ellos. Escuchaba gregoriano a las seis de la mañana, comía lo que comían ellos. Sin hablar, en silencio completamente. Comida sencilla, a las ocho a dormir... Sin ninguna cosa religiosa, eh. Me refiero, podía ser eso como podría haberme ido a cualquier otro lado, o sea no es por un concepto religioso. Pero siempre me he ido aislando. Yo creo que la clave ha estado un poco en el monasterio, que yo no sé si tengo alguna reminiscencia de vidas pasadas de estas cosas, pero me he encontrado muy feliz. Ahora, después del tercer día me volvía loco. Porque esto de estar sin hablar..., pero a la vez estaba rodeado de naturaleza, que era el otro aspecto que te quería decir que me ayudaba en esta etapa. Yo creo que eso me ha marcado mucho también. El estar mucho en contacto con la naturaleza. En el campo, por familia; que mis abuelos tenían campo. Con mi abuelo, por ejemplo, que era muy silencioso he pasado mucho tiempo. Con mi abuelo Dionisio estaba mucho en el campo. Pero mi abuelo no hablaba nada. Estaba en el campo callado, trabajando. Y tenía los mejores palos, los mejores tomates de Montañana, los tenía él. Pero era silencioso y era “majadas” [derivado de Majada, expresión con la que Berna hace referencia a

las personas que se dedicaban a recoger al ganado de noche y a pastorear], era silencioso qué no sabes cómo era. Entonces yo creo que en la naturaleza, por obligación de estar allí, porque iba a la torre, a estar, a recoger tomates, a plantar, a sembrar, a recoger alfalfa, a ver cómo lo hacían, y en el monasterio, han estado mis refugios.

Por otra parte está el tema de la sabina, el tema del desierto. Piensa que el desierto también me viene por necesidad, por obligación. Porque estuve casi nueve o diez años yendo a dar clases a pueblos de Los Monegros: Almolda, Bujaraloz, Farlete, Negrillos, que son pueblos de secano, de desierto, donde no hay nada. Y piensa que yo iba los sábados a dar clases, en pleno mes de agosto, a las tres y a las cuatro de la tarde; con cuarenta y cinco y cincuenta grados. Entonces ese nivel del inconsciente de pasar por la sabina, inconscientemente estar, pasar por ese Monegros, que es un paisaje desierto, me ha llevado a la soledad de la que te hablo. Y, por otra parte, mi necesidad de refugiarme cada vez esos tres o cuatro días que me iba al monasterio, pero no más de tres, cuatro días, porque sino te vuelves loco allí.

**M.L.:** ¿Pero te ibas allí siempre que tenías que crear un espectáculo?

**M.A.B.:** Era por necesidad, sí. Además, ¿sabes lo que me pasaba? Me pasaba una cosa curiosa, que cuando iba a este sitio, cuando venía se había encajado todo. Y yo decía, a ver, ¿cómo es posible? Ahora, allí tenía muchas luchas internas, muchas.

**M.L.:** ¿Pero que tenían que ver con el espectáculo con el que estabas trabajando en ese momento?

**M.A.B.:** No, no, no, luchas conmigo mismo. Piensa que *Amares* es la primera obra que hacemos con argumento y aquí hubo una persona que me ayudó mucho, que fue Candy, Candy Román [en *Amares* interpretaba el papel de padre], que es uno de los bailarines legendarios que iba con Antonio Gades, que sale en *Bodas de Sangre* y en todas estas películas. El mundo de *Bodas de Sangre* a mi me marcó mucho también. Cómo a través de esa sencillez aparente, hacer semejante obra. Que a lo mejor hoy, por ejemplo, esta obra no tendría ninguna repercusión, seguramente. Me refiero a que lo que hicieron fue una osadía, llamada a bien, en aquel tiempo. Aquello, fíjate, ha marcado un antes y un después y, evidentemente, hay un ejemplo a seguir, porque ahí detrás hay valores que son increíbles. Pero, por ejemplo, en *Amares* Candy me ayudó mucho ya que contaba con toda la experiencia del mundo. Trabajar con Saura en *Iberia* también fue otra experiencia. Tuve la suerte de hacer el viaje con él a Toronto [viaje que realizaron para presentar esta película en el festival de cine de la ciudad] y tuve la ocasión de estar mucho con él y hablé mucho con él, y me contaba muchas cosas, cosas muy sorprendentes.

Entonces estos apoyos a la hora de contar historias me han servido de mucho. Ya te digo, en el 2007 fue la primera vez que me atreví a contar una historia; antes no había contado historias. Con Amargo, Rafael, por ejemplo, hicimos un número muy bonito que era *San Jorge y el dragón*. Él hacía de dragón, evidentemente, por lo pasional que es, y yo hacía de San Jorge, la rectitud; y la pieza funcionó muy bien. Yo me iba un poco apoyando en lo que aprendía de los grandes, pero las dos únicas

argumentaciones que he trabajado han sido estas, *Amares y Goya: el sueño de la razón produce monstruos*. Los demás espectáculos han sido más bien temáticas y más cosas personales.

Ahora estoy en un momento que necesito un cambio, porque de la forma que voy me voy a convertir en un viejo carcamal. Tengo cuarenta y siete años y creo que me quedan un par de años o tres más de poder bailar de manera decente porque el cuerpo cada vez ves que te cuesta más. Pero, por otra parte, tienes de manera paralela la sabiduría de la vida que es lo que te ayuda: la familia, los hijos, lo que pasa, las coincidencias, encontrarte con personas que te aportan, que te dan, y así poder enfrentarte de otra forma a las situaciones.

Entonces, bueno, esto de los refugios y todas estas cosas, lo que te digo, son estas tres las que más me han marcado. Mi abuelo de pequeño en el campo, la sabina y el tema del monasterio, pero por necesidad; no ha sido una cosa de decir “me voy para crear”, pues no. Lo veía que existía, veía grupos de música que alquilaban un estudio en no sé donde y se iban a crear. Yo esto no lo he hecho nunca.

**M.L.:** Otro de los autores, Henle, afirma que se subraya con mucha frecuencia que el que está pensando para llegar a la solución definitiva debe dirigir su atención al problema y hallarse interesado en su solución sin esperar reconocimiento social o cosas semejantes a través de la solución del problema planteado. Solo así puede dedicar todo el tiempo que se requiere para pensar y volver a pensar sobre el problema (Ulmann: 1972, pág. 42).

Pregunta: ¿Pensabas en esto mientras buscabas la solución o simplemente en cómo ibas a desarrollar tu idea? Si tenías que crear un proyecto nuevo, ¿lo hacías de manera que llegara a más público, para que pudieras moverlo más fácilmente? ¿En alguno de los espectáculos has pensado en eso?

**M.A.B.:** Bueno, sinceramente el ego siempre está ahí. Pero te acabas dando cuenta de que al final no te lleva a nada. Siempre se busca el reconocimiento, siempre. Y esa es una de las luchas que tengo, porque realmente ¿para qué sirve? Porque cuando te vas de este mundo el reconocimiento no te sirve de nada. Pero es una lucha, porque estamos en este mundo, estamos en la verticalidad. Mira, yo siempre he estado luchando... La cruz ha sido un símbolo para mí muy importante y uno de los dibujos más importantes para mí y en el que me he inspirado mucho, de hecho lo tengo abajo [donde tiene su estudio] y lo tengo siempre muy presente es el *Hombre de Vitrubio* de Leonardo Da Vinci. Después, como símbolo, ya no religioso, simplemente como símbolo, la cruz ha estado muy presente en mi vida. Yo he trabajado siempre inconscientemente buscando la cruz, buscando el punto central, y las cuatro líneas que parten de él. Es más, esto me ha dado mucha rapidez en todos los movimientos que hago. Es un símbolo muy importante, yo no sé por qué, pero toda mi danza y todo mi baile está desarrollado en este símbolo, en la cruz.

El reconocimiento, como te decía, siempre se quiere, pero te das cuenta de que al final no sirve para nada y no tiene ningún sentido. Lo que hablábamos antes, Van Gogh se murió sin vender un cuadro y al pobre Mozart lo enterraron en una fosa común, ahí tirado como un perro.

Entonces es esta lucha que te contaba de la cruz, de lo que es el plano horizontal, que es lo pasional, lo animal... con el otro plano, con el vertical, que es lo espiritual.

Se trata de eso, de equilibrar un poco esa lucha. Y en ese equilibrio está el ego. El ego de querer que te reconozcan que has innovado, que eres el más maravilloso del mundo entero y que eres un genio, vamos. Poner esto en el análisis de las obras, que lo he comentado.

**M.L.:** Pero, ¿piensas en crear tus espectáculos buscando ese reconocimiento o no?

**M.A.B.:** No, no, menos mal.

**M.L.:** Una cosa es que tu quieras ese reconocimiento y otra cosa es que tu digas “el espectáculo lo voy a hacer para que me reconozcan”. Porque si esto es así el proceso es diferente, seguro.

**M.A.B.:** Lo quieres y huyes de él. Las dos cosas. Es como si, por ejemplo, me pones aquí delante una mujer guapísima para que haga lo que quiera con ella. Es guapísima y me gusta mucho y es muy tentador, pero yo estoy casado, tengo hijos y tengo unos valores, ¿qué hago? Lo quieres pero internamente sabes que no puedes, que no está bien y siendo como soy después me va a crear problemas. Pues esa es la lucha que te digo, la del horizontal con el vertical. La de saber lo que es justo y de hacia donde lo pasional o lo terrenal te lleva.

Los espectáculos han sido fundamentalmente un reto personal mío. De decir internamente, “no, vamos a buscar más”. Hay un libro con el que yo me identifico mucho que es *Juan Salvador Gaviota*. Me identifico mucho con este libro. Me lo regaló una amiga que veía en mi ese punto que tiene el libro de superación, de volar.

Después traspasas a otro nivel en el que no hace falta ni que hables. Simplemente compartes, disfrutas y eres feliz mientras que aquí abajo te van a juzgar cuando tú lo que internamente quieres es que entiendan que tú ves el mundo en colores, no en blanco y negro, por mucho que te intenten hacer ver que no es así. Entonces aquí me remito a otra cosa importante, a otro factor importante que me ayuda mucho en mi carrera que espero un día, antes de que me muera, poder hacerlo, que es el *Mito de la Caverna* de Platón. Este prisionero que se escapa y ve la luz y después va a contarle a los demás lo que ha visto y se lo cargan con la excusa de que está loco, que no dice la verdad y que necesitaban que los dejara en paz.

Entonces, ¿ves? vamos siempre al mismo punto, a esta búsqueda existencial que cada uno tenemos de ser conscientes de qué hacemos en este mundo de para qué venimos aquí. Si venimos solo para comer y para beber, pues apaga y vámonos.

**M.L.:** Pero esto, Miguel, tiene mucho que ver con los valores de los que me has hablado antes. Si te educan en unos valores, es muy difícil que te apartes de ellos. Me explico. En este mundo de la Danza hay mucha gente que lo único que quiere es ganar mucho dinero, que se le reconozca mundialmente y triunfar y que todo el mundo lo adore. Si no hay valores detrás de esa persona, no va a pretender nada más a parte de eso. Tú estas en el lado contrario. A ti te han inculcado unos valores que no te puedes saltar por mucho que ello conlleve triunfar en tu profesión y esa es tu lucha, al menos así lo veo yo.

**M.A.B.:** Efectivamente, esa es mi lucha y está siempre ahí. No puedes decir nunca esto lo he vencido. Me pasa mucho últimamente que justo antes de abrirse el telón estoy en el escenario preparado para bailar y me quiero ir, pero no por tener que enfrentarme al público, sino por tener que enfrentarme a mí mismo. Ahí es donde realmente te ves y, claro, ¡tú sabes todos los rincones que tenemos escondidos dentro! Que si nos abren en canal, Marina, y sale todo lo que tiene que salir dices “¡madre mía!”.

Lo importante en estos casos no es destruirte, sino ser fuerte y valiente para enfrentarte a todo lo que te asusta. Porque en definitiva lo has hecho tú, nadie te ha obligado a hacer lo que haces. Por lo que sea, tu has ido creando un mundo, a veces lleno de monstruos, que no sabes como quitarte de encima. La solución está en nosotros mismos si es que queremos ser felices.

**M.L.:** También los artistas estáis demasiado expuestos. Me explico. Si solo tú y tu entorno conoce tus miedos o tus carencias o tus monstruos, como tú los llamas, se lleva mejor, pero saber que el mundo entero está pendiente de ti es una carga muy grande. Entonces es demasiada exposición para que internamente se pueda controlar.

**M.A.B.:** Exacto, sí. Lo curioso de todo esto, Marina, es que es todo a través de la Jota. Entiéndeme, que podría haber sido a través de la Filosofía, a través de un mundo como es la Pintura, pues no. Yo llego a esto curiosamente a través de la patada, punta y tacón, o sea de la nada. ¿Pero cómo es posible? [Risas]

**M.L.:** Vamos a la siguiente fase, la Iluminación. Según los expertos, esta es la fase del *insight*, del eureka, ya que la solución del problema se presenta de manera súbita. La solución más adecuada aparece bien de manera global, bien a través de diferentes iluminaciones. Podemos trasladarlo al mundo del montaje coreográfico preguntándote que si has tenido claro el espectáculo entero desde el principio o bien primero tenías claro la música, después una de las escenas, después el vestuario..., después la música te venía por otra iluminación y la cambiabas...

Pregunta: ¿Cómo te ha venido la solución a ti, de manera global o a través de distintas iluminaciones?

**M.A.B.:** Aquí tiene mucho que ver la reflexión. Cuando reflexionas y dejas que entre otra vía u otro pensamiento, es todo mucho más productivo. Me pasa muchas veces en el escenario también. Últimamente cuando estoy bailando en el escenario me pasa a veces que me dejo llevar; estoy tan cansado, sin apenas fuerzas para seguir que me dejo llevar. No se lo que será, qué fuerza habrá que nos lleva, pero la hay, porque yo por mi mismo no he podido y me ha llevado algo. Entonces a mi me ha pasado esto y no se si ha sido a través de la meditación, a través de esta reflexión de mi mundo interior, a través de buscar la conciencia, este Pepito Grillo de *Pinocho* ¿sabes? Entonces este Pepito Grillo se te va apareciendo y si tienes pensado hacer una cosa, te dice que tires por otro lado.

Por otra parte, he pagado un precio muy alto por las equivocaciones, porque yo cada vez que he estrenado un espectáculo no lo he hecho a puerta cerrada o en un teatro pequeño, lo he hecho por todo lo alto, en el Teatro Albéniz, en el Principal de

Zaragoza o en el Teatro de la Zarzuela, en los que si algo fallaba tenía una repercusión tremenda por la gran exposición que suponía. Pero han sido equivocaciones que me han permitido seguir hacia delante, no han sido de esas de las que no levantas cabeza nunca más en la vida. Aunque he de reconocerte que he estado en ese límite de cometer fallos muy gordos cruciales para mi carrera y no hacerlo a última hora gracias a ese ángel de la guarda o ese Pepito Grillo del que te hablaba.

Los errores me han marcado mucho. Tanto para bien como para mal, porque aprendes de ellos pero te van dejando una huella de inseguridad importante. Aunque podía haber sido peor, pero no lo ha sido por el hecho de que yo he estado solo en este mundo. No he tenido competencia para lo que yo hago; si la hubiera tenido, la cosa hubiera sido diferente. A lo mejor aparecerá ese contrincante que aun no lo ha hecho y será una faceta que probablemente tendré que superar. Y sabré digerirlo y no hacer lo que me hizo a mi el otro [refiriéndose a Azorín]. Cuando llegue esa persona sabré apartarme para dejarlo entrar. Es justo que sea así; es un reciclaje. Me gustará o no lo que vea, pero tendré que pasar por ahí.

**M.L.:** Siguiete fase: Verificación. Una vez encontrada la solución, hay que ponerse manos a la obra para llevarla a cabo. Una vez llevada a cabo hay que comprobar que el resultado que se esperaba se corresponde con las expectativas. Si los resultados no son los esperados, bien se abandona, bien se vuelve a la etapa de incubación para buscar otra solución.

Pregunta: ¿Alguna vez has tenido que abandonar o encontrarte con que el resultado no ha sido el esperado? Y si es así, ¿qué cambiarías del proceso? ¿por qué pensaste que el resultado no salió como esperabas?

**M.A.B.:** Bueno, no sé que decirte, la verdad, en ese sentido. Es que ¿sabes lo que pasa? Que si ahora los tuviera que volver a hacer todos, los cambiaría.

**M.L.:** Ahora probablemente sí, pero ¿en el momento del proceso también?

**M.A.B.:** Tienes que tener en cuenta que mis inseguridades han sido siempre un factor importante. Entonces, a lo mejor no era lo que quería pero como ya estaba enfocado lo dejaba estar. Sobretudo en estos espectáculos como *Amares* o *Goya* en los que te dirigen. Entonces a lo mejor no estas de acuerdo con alguna cosa pero como no tienes la capacidad interior de decir no, te dejas llevar. Pero cada espectáculo ha tenido sus cosas buenas y sus cosas malas. En *Mudéjar*, por ejemplo, no tiene nada que ver el primer espectáculo que monté con este último. Pero es por la experiencia de la vida, por lo que vas avanzando, por lo que vas conociendo, por lo que vas viajando.

**M.L.:** Pero *Mudéjar* es diferente ¿por qué? Porque en el momento de la verificación tenías esa inseguridad de la que hablas y ahora en *Mediterráneo* no.

**M.A.B.:** No, a lo mejor era más inconsciente. Mira, *Mediterráneo* está bien pero si me pongo a pensar en él a lo mejor habría que darle vuelta y media también ¿sabes? Porque es lo que hablamos, que a veces tú llevas una inercia: trabajo

siempre con los músicos, trabajo así, ahora un número, ahora otro número, ahora tú, ahora el cuerpo de baile, y así siempre. Y como trabajo siempre solo, como bailo solo, pues entras en una inercia que a lo mejor se rompió en *Goya* o en *Amares*, donde trabajamos de otra manera. También en *Flamenco se escribe con J* puede que pasara esto. Ahí éramos tres, éramos Úrsula [López], era Campallo [Rafael] y era yo, y entonces te distribuyes y delegas. Pero por otra parte tienes la cosa esta de que estas con dos bichos, por lo que no te puedes relajar. Pero era otra forma, ya no eras tú solo, ya eran tres nombres. Estos espectáculos conseguían aliviarme un poco. *Berna se escribe con J*, por ejemplo, si lo tuviera que volver a hacer ahora no lo haría igual. Contaría otra cosa diferente, pero en ese momento [hace cinco años] era lo que quería hacer.

**M.L.:** ¿Y en algún momento te ha pasado darte cuenta de que lo que estabas haciendo no era lo que planeaste en un principio y tener que abandonar? Abandonar no en el sentido de dejar el espectáculo, si no de tener que volver de nuevo a la etapa de incubación y dejar a un lado todo lo que llevabas hecho porque no estaba yendo por el camino pretendido.

**M.A.B.:** No, en ese sentido ha pasado un poco lo que hemos hablado antes. Siempre que ha habido un espectáculo que iba muy mal encaminado, por C o por B, ha tenido solvencia gracias a los buenos músicos, a la buena iluminación o a un fantástico sonido. Al tener una buena base es muy difícil que salga mal. Tampoco nunca me he metido en campos raros. Nunca me he planteado experimentar con cosas que nunca había hecho. Ahora noto que tengo más la necesidad de experimentar y de buscar más en el cuerpo. Porque el cuerpo, al no darme para más, me lo está pidiendo. Tengo que buscar otro tipo de movimientos y otro tipo de expresión.

Pero no se que decirte ¿no? De todos los espectáculos que ha habido no te podría decir uno que en su momento haya dicho por aquí no va la cosa. Por ejemplo, en *Amares* sí que tuve mucho miedo y el primer *Amares* fue, pufff . Es que hubo dos, uno que presentamos aquí en Zaragoza y otro que lo hicimos en Madrid. Y el de Madrid ya estaba visible, pero el de aquí de Zaragoza tuvo cosas que cuando las vi me quería morir. En *Goya*, por ejemplo, la gente me decía que no bailaba. Y me pegaba una paliza... Pero ahora lo veo y pienso que la gente tenía razón.

**M.L.:** Pero hay que entender que es otro concepto de espectáculo.

**M.A.B.:** Sí, además visualmente y coreográficamente había un trabajo muy potente. Lo que pasa es que el vestuario tapó mucho también, tapó muchísimo.

**M.L.:** Siguiendo con esta etapa, ¿disfrutas durante esta etapa o hay algún factor que no te deja hacerlo? ¿Cómo la afrontas, con ilusión, con miedo, con dudas, con optimismo?

**M.A.B.:** No me he planteado nunca eso. Es ponerme a trabajar y ya está. Te pones y va saliendo todo poco a poco.

**M.L.:** Pero ¿la disfrutas? ¿Disfrutas de ese momento?

**M.A.B.:** Sí, pero ¿sabes lo que pasa? Que yo tengo un problema y es que soy una persona muy poco disfrutona de las cosas. Me he agarrado más a este pesimismo extraño, a este sufrimiento absurdo. Ahora estoy en el intento de desprenderme de esto y disfrutar más. Hay mucha gente que me dice “Miguel, ahora sonrías cuando bailas y antes no lo hacías”. Y es verdad; me sonrío porque me apetece sonreír, no por poner esa sonrisa forzada de pose de bailarín.

Entonces pues bueno, la verdad es que no me he parado nunca a pensar en si disfruto o no cuando estoy en esta etapa. Lo que pienso ahora cuando veo todos los espectáculos es que es impresionante la cantidad de material que hay. No se cómo he sido capaz de hacer todo eso. Pero, por otra parte, nunca me ha costado ningún esfuerzo hacerlo. Yo no se la cantidad de pasos que habré hecho, que se me vienen a la cabeza en cualquier momento y se los tengo que enseñar a quien tenga delante en ese momento. Mi mujer me dice que los deje en paz ya, que ya están hartos de mi [esto lo dice entre risas]. Porque además, después no me acuerdo de ninguno, eso es lo malo.

VIERNES, 24 DE JULIO DE 2015. ZARAGOZA. RESTAURANTE CERCANO A LA SEDE DE LA COMPAÑÍA DE MIGUEL ÁNGEL BERNA.

**M.L.:** ¿Notas una evolución de tu estilo desde que empezaste?

**M.A.B.:** Sí, claro. Hay una evolución en todos los sentidos. A partir del año noventa y cuatro me doy cuenta de la importancia de la técnica y al introducirla en mi danza pierdo mucha espontaneidad. En el noventa y tres era más espontáneo, pero yo en el noventa y cuatro, ya la coreografía cuando la veas te darás cuenta, estaba más bailarín. Quiere decirse que ya ha perdido la cosa esta, la espontaneidad. Pero esto es porque al sumergirme en el mundo de los bailarines vi que la técnica era importante y la siguiente coreografía que es *La Jota por evolución* la creo ya inconscientemente. Desde esa ignorancia total y absoluta de la que te he hablado en otras ocasiones. Pero sí es verdad que musicalmente, coreográficamente y artísticamente ya empieza a viajar. Ya no es la típica jota [comienza a tararear una jota al uso] que empieza y termina igual, no. Ya hay un estilo, la música sube y baja, hay violín, hay percusión. Porque el violín en la Jota se tocaba antiguamente pero se perdió, yo nunca lo he conocido. Entonces teníamos un amigo que tocaba en un grupo moderno, en El Bosque, un grupo de folk pero moderno y le propuse que se viniera a tocar con nosotros. Al principio se echó las manos a la cabeza pero después cuando vio por donde iba la idea aceptó y empezamos a trabajar con el violín. Entonces teníamos el violín y la percusión, que también había desaparecido por completo de la Jota. Yo de pequeño no he escuchado nada de percusión. Antes había un poco de triángulos, panderetas y las cucharas, pero muy poco también. Y hoy en día los grupos no llevan nada de percusión. Entonces eso es un handicap porque a la hora de arrancarte si no tienes un ritmo, ¿qué haces? ¿cómo bailas? No

hay pitos, no hay palmas, entonces es complicado. En este aspecto se nota muy bien el cambio, la evolución.

Lo que vas a ver en *Mudéjar* es muy parecido a esto. Del primer *Mudéjar* al último hay un abismo, porque yo no tenía ni idea de nada. Es que yo me encuentro en un teatro con luces, con no se qué y con no se cuanto y dices “¿aquí que hago yo?”. Sin saber mover a un cuerpo de baile. Porque yo hacía coreografías, pero las coreografías en la Jota son filas y círculos, no hay más; bueno, y algún cruce. Filas y corros, no hay más. Todo simétrico, todo a la izquierda, todo a la derecha y todo en espejo. Entonces, claro, coreográficamente eso te limita mucho, te limita que ni te cuento. Y, claro, en esa época empezaba a ver yo a Jiri Kilyán, veía muchas cosas en Madrid, todo tipo de espectáculos, que me alimentaban de una manera brutal.

**M.L.:** Entonces Miguel, ¿tú has sido autodidacta completamente, no?

**M.A.B.:** Totalmente, totalmente. Yo de quien más he aprendido fue de mi maestro, de Rafael de Córdoba, con el que estuve dos años. Piensa que bajaba un día a la semana solo, o sea que me pegaba una paliza que ni te cuento. Y hacía una hora por la mañana y una hora por la tarde, solamente. Yo iba con él y no sabía zapatear, ni tenía técnica ni tenía de nada.

**M.L.:** ¿Con cuantos años era eso, Miguel?

**M.A.B.:** Pues con veintipocos. Fue un hombre con el que conecté muy bien también porque yo iba buscando otra cosa y él era un hombre muy sobrio, muy serio, pero que te hacía el paso y al momento te lo había cambiado, y al momento te lo cambiaba otra vez. Y parecía que no hacía nada y lo hacía todo. ¿Sabes quién estaba en la clase? Estaba Alfonso Losa, que era muy pequeño. Los compañeros se ponían a girar y hacían siete u ocho piruetas. Tenían una velocidad con los pies alucinante. Pero en cuanto aparecía por la puerta Rafael y levantaba la ceja, se cuadraba todo el mundo. Yo no entendía como podíamos estar dos minutos antes todos como locos girando y zapateando y entrara este hombre seriamente, sin ninguna pretensión, se plantara, sonara la guitarra, empezara a abrir sus brazos y se callara todo el mundo. Ahí entendí todo: no era el hecho de hacer, si no que era lo que este hombre llevaba vivido; cómo al levantar esos brazos te impresionaba no el solo hecho de levantarlos sino la experiencia vital que había detrás. Y eso me pareció increíble. Yo no recuerdo ningún paso de los que hacía con él, solo recuerdo que los cambiaba. Y eso se me ha quedado. Yo cada paso que hago te lo hago la primera vez y al momento ya te lo he cambiado. Entonces la gente está trabajando conmigo el mismo paso pero a la vez un paso diferente. Esto es por el código corporal, porque él lo que buscaba no era estandarizarlo, si no que el alumno buscara y le diera salida al paso. Cuando hay alegría el paso es de una forma y cuando hay tristeza u odio es de otra diferente, siendo el mismo paso. Y esto me parece superinteresante porque ya no te estandarizas si no que emocionalmente lo sacas el paso como tú lo necesitas. Y este hombre a mi me dió en ese sentido la vida. Fueron dos años escasos, pero si de maestro, maestro tengo que nombrar a alguien, mi referente es él.

Buscaba a Gades, eh; yo estaba buscando a Gades lo que pasa es que Gades no daba clases y al único que encontré fue a Rafael, que era prácticamente igual que Antonio Gades, pero se había quedado más en la oscuridad. Tenía su academia en la calle Ferraz, al lado de la Plaza de España, academia que estaba homologada por el Ministerio de Cultura. Iban muchos bailarines allí y él tenía su estilo personal, personalísimo. Él además es de Córdoba, de Córdoba, Argentina; que no es español. Era guapísimo, como un espagueti. Tu lo veías bailar y era alucinante. Hay una anécdota con Fellini muy curiosa. Lo llamó Fellini para hacer una película, cuando quedaron Rafael llegó primero y al pasar cinco minutos se fue. A los cinco minutos llegó Fellini. Perdió la película. Tú fíjate como era este hombre, le daba igual que fuera Fellini o que fuera otro cualquiera. ¡Lo dejó plantado a Fellini!. En Japón hay fotos de las japonesas rasgándose la ropa viéndolo a él. Tiene una película con Antonio Gades, *El Amor Brujo* que rodó con Rovira Veleta. En esta, Rafael hacía de espectro. Hizo también la *Tocata y fuga* de Bach. Ojo, ¡eh!, que en aquella época y en Flamenco era muy arriesgado. Porque no todo el mundo puede meterse con Bach.

Lo que más lamento es no haber tenido maestros de Jota, pero no maestros que te dicen “ahora pon la cabeza así, ahora ponla asao”, no. Maestros de vida, de bailar la Jota espontáneamente, que los ves y dices “¡ole, qué arte tienes!”. Eso yo no lo he vivido y eso te marca mucho, porque te quita la esponténeidad y tú haces todo mecánico.

**M.L.:** Pero, ¿ha habido maestros así?

**M.A.B.:** Sí, pero estaban en los pueblos, han estado ocultos. Piensa que el drama de la Jota hoy en día es este. Que somos los de la ciudad los que vamos a enseñar a los pueblos. Esto es un drama, porque debería ser al revés. Tendríamos que ir los de la ciudad a aprender allí porque es ahí donde está realmente el núcleo, donde existe todavía la vida rural, donde existe el ganado, donde existe el día a día duro. Es que te vas a un pueblo de Aragón y es el lejano oeste, eh. No van con pistolas pero casi. Es otro mundo en el que aun quedan valores y quedan cosas. Después son unos bestias, unos matracos que ya no existen.

Esto en Flamenco también ocurre. La Farruca de Antonio Gades no era de él, la farruca era del “Pelao”, lo que pasa es tu ves al “Pelao” y no tiene nada que ver con Antonio. Gades lo que hizo fue hacerla suya y darle una dimensión increíble pero tú se la ves al “Pelao” y es esencia pura, es salvaje. Quizá la función del artista también sea esa, observar lo esencial, lo salvaje de la vida y transformarlo. En cambio, Gades a pasado a la historia como el máximo representante de la farruca, con todos los honores, eh, que nadie le quita el mérito, pero hay que mirar también lo que había detrás. En ese caso nosotros [refiriéndose a los jotos] no lo hemos tenido. Porque piensa que cuando yo bajaba a Madrid no sabía quien era Pedro Azorín, era un icono de la Jota y yo no sabía ni que existía. Tu imagínate la desconexión Zaragoza o Aragón con Madrid. Yo cuando veía en la televisión, en las zarzuelas, bailar a los bailarines una Jota me quedaba asombrado y decía “pero estos ¿qué hacen?” Desde mi ignorancia, porque yo no sabía que existía ese mundo.

Yo creo que esa es una de las cosas, esa búsqueda, lo que me ha marcado siempre. Ahora sigo con esa búsqueda, buscando más esencia, porque dancísticamente

podemos hacer muchas cosas, podemos tener muchas ideas, lo que hace falta es que estas tengan sentido. Hay que dar los pasos necesarios hasta llegar a lo que quieres mostrar. A mi lo que me daba miedo era enfrentarme a una obra como *Amares* con un paso básico que era “tirirín, tirirín tin tín/ tirirín, tirirín tin tín”. Y como explicaba yo con esto que me estaba muriendo, por ejemplo. Tenía que buscar otros recursos. Y el proceso para ello es largo, no es rápido. Es un proceso de búsqueda.

**M.L.:** Es como el proceso que tú has llevado a cabo con las castañuelas, Miguel. Lo que tú llegas a hacer con la castañuela, colocándotela en el dedo corazón, es impresionante. Del “que le dê, que le dê, café”, que era lo único que se hacía con las castañuelas en la Jota, a llegar a realizar los toques que tú haces con ellas hay un abismo. Meterla en compás de bulerías, con esa velocidad, con esos matices, eso es un trabajo que hay que valorar mucho. Y lo has conseguido tú a fuerza de meterte en el estudio y trabajar duro. La pena es que tiene poca repercusión.

**M.A.B.:** Sí, esa es la pena. Porque además las posibilidades que tiene son infinitas. Pero, mira, al igual que te comenté que con el cuerpo yo trabajaba mucho en cruz, con la castañuela me ha pasado lo mismo. También la he trabajado en cruz. La he trabajado así [muestra el movimiento de la muñeca de flexión-extensión] para coger la velocidad y coger el tono pequeño, y de esta manera [muestra el movimiento de abducción de la muñeca] para darle matices y que suene como la carretilla de la castañuela de la Danza Española. De la primera manera estoy encontrando la verticalidad y de la otra la horizontalidad. Pero este desarrollo no ha sido buscado, no ha sido consciente. No te puedo explicar como ha sido ese proceso, lo único que puedo decirte es que vino por que yo estaba harto del “que le dê, que le dê, café”. Yo dije “¡estoy harto ya del “café”, quiero otra cosa!”. Pero fue así, baturro ¿sabes? El ir probando y probando hasta que salían cosas.

Por ejemplo, el tema del contrapeso también era importante. Porque nosotros al tocar la castañuela no tenemos contrapeso. El contrapeso lo que me daba era extensión. Si yo me apoyo en ti, me puedo estirar, pero en el momento que no tengo tu apoyo no me puedo estirar porque me caigo. Entonces era buscar ese contrapeso; y el contrapeso fue el que me dio la clave. Fíjate además que símbolo [realiza con su mano el símbolo de la mano cornuta], es el de los heavies, pero símbolo también del Egipto antiguo, que probablemente venga por ahí también la conexión. O sea, que inventar no inventamos nada.

Yo intenté tocar las castañuelas colocándomelas en el dedo pulgar, pero fue imposible. Piensa una cosa, Marina, que yo cuando empecé a bailar ensayábamos en el pabellón de Santa Isabel y los horarios eran de nueve de la noche a tres o cuatro de la mañana. O sea, la policía municipal venía a tocarme las puertas a las dos de la mañana para preguntarme qué hacía allí. Y yo estaba tocando las castañuelas con unos espejos portátiles que me había hecho mi padre, que yo me los colocaba donde quería con unos caballetes, en un suelo de cemento. Y así me pasé años. Yo tenía las llaves del salón porque tenía amistad con el alcalde de Santa Isabel, y me dejaron ensayar allí. Los abuelicos terminaban a las ocho, a las ocho y media yo me colocaba mis espejos y allí me ponía. Y entonces el aprendizaje era dar una vuelta, cuando lo conseguía intentaba dar dos y me salía, “¡pues ahora

tres!", y así sucesivamente. Con el desconocimiento total de la técnica me hacía diez piruetas en dedans, así de sopetón, a fuerza de trabajar nada más. Después veía *Paso decisivo* de Baryshnicov, lo veía que volaba y yo quería hacer lo mismo. Y a base de esfuerzo lo iba consiguiendo.

El valor del esfuerzo es muy importante en esta profesión. Yo estuve bailando mes y medio con el abductor roto. Las rodillas las tenía destrozadas, que tardé tiempo en bailar con rodilleras de portero, eh. Pero todo era a base de esfuerzo, de la necesidad de la que te he hablado tanto, de querer hacerlo todo e intentarlo sin pensar en las consecuencias. Yo te puedo enseñar cosas de las primeras que hice que son escandalosas, pero porque no tenía ni idea. Para mí cualquier cosa era válida, probando y probando. Hasta que te das cuenta de que todo no vale.

**M.L.:** La pasada sesión nos quedamos en la fase de Verificación, en el tema de si en algún momento pensaste abandonar, ¿recuerdas?

**M.A.B.:** Precisamente hoy he tenido ese pensamiento, el de abandonar. Hoy lo he tenido, pero fuerte, además, muy fuerte.

Me han venido alguna vez, pero no me han venido lo suficientemente fuertes para hacerlo. Sí que es verdad que una vez abandoné, que fue cuando me fui a Roma en el noventa y siete. En el noventa y tres fue el premio al bailarín sobresaliente, en el noventa y cinco hicimos *Entre dos*, después estuve en Madrid en el noventa y seis, noventa y siete con unos proyectos con Canales que al final no salieron, con lo que me llevé muchos desengaños. Entonces decidí irme. Me fui de Zaragoza con idea de no volver nunca más. En Roma conocí a mi mujer y después de un año allí y ver que no hacíamos nada productivo volvimos. En el noventa y nueve hicimos *Rasmia* con Carmen París. Era un espectáculo de cuarenta minutos que compartíamos con Marienma. En este espectáculo hubo cosas que me desencantaron. En el espectáculo bailaba Maite Bajo, alumna de Marienma, y en la presentación en vez de dejar sus egos a un lado y hablar de su alumna, se dedicó a hablar de si misma. Para mí eso no era un maestro. Un maestro es el que deja sus egos a un lado y habla del relevo generacional que suponen sus alumnos de una manera honesta, pero no así. Sé que hubo gente cercana a ella que se ofendió por estos comentarios míos [hace alusión a este episodio de su vida en el libro *Berna se escriba con J* ], pero yo no los hice para ofender, simplemente es que no me pareció justo. Porque esa transición el maestro la tiene que hacer también. Tiene que dejar su ego a un lado y tiene que dar relevo a los demás. Entonces, si yo hago una presentación de mis alumnos no es justo que yo hable de mi todo el rato. Puedo hablar algo, porque tengo algo de ego y puedo decir algo de mi, pero no acaparar toda la atención.

Este espectáculo lo hicimos en la Sala Fernando de Rojas, en el Bellas Artes de Madrid y ahí fue la primera vez que vino Roger Salas. Tengo una crítica de él maravillosa, maravillosa. Maite hacía la primera parte, que eran todo bailes de Marienma con un piano, que estaba muy bien. Y yo los cuarenta minutos de la segunda.

Raul Cárdenes que era el que dirigía todo aquello me ayudó mucho, pero luego cada uno cogió un camino diferente. Yo le tengo en muy buena estima porque a mi me ayudó mucho cuando yo llegué a Madrid. Él fue el que me ofreció esto. Pensó que como yo aun no tenía espectáculo completo, podría hacer uno de Danza

Española compartido con Maite. Ahí fue donde estrené las castañuelas de metacrilato, que me las hizo mi padre para conseguir un efecto visual; pero luego descubrimos que sonaban muy bien Roger Salas comentó en la crítica que me había atrevido hasta a confeccionar unas castañuelas de metacrilato.

Bueno, y la cosa de abandonar. Abandonar, abandonar, no. Las cosas estas de las decadencias que tenemos todos, pero no fuerte. Abandoné en el noventa y siete porque quería olvidarme de todo esto de aquí. Vivía muy bien, ganaba mucho dinero dando clases, estaba soltero, tenía mi coche, vivía con mis padres, o sea como un marajá. Pero no me llenaba. Dejé clases, dejé a mi novia con la que llevaba doce años, dejé absolutamente todo y me fui. Ahí sí que hubo un corte. Pero cuando volví empezó a construirse nuevamente todo. Y no hay momentos así de querer dejarlo; fue siempre bien porque yo nunca me imaginé que pudiera bailar en el Albéniz, estar en la Maison de la Danse, en el Sadler's Wells de Londres, en el Teatro Real, etc., sin ser compañía residente. Estaba en Madrid muy motivado porque había bailarines con los que trabajaba y con los que me sentía muy motivado como Dani Doña, Olga Pericet, Rafael Amargo, etc. Porque aquí en Zaragoza estaba muy solo. Y siempre con la espada de Damocles de los puristas. Sin embargo, en *Berna se escribe con J* conté con gente no profesional, todo joteritos que se ganaban la vida fuera de esto y que como afición están metidos en el mundo de la Jota. Mi técnico de luces vino a ver un ensayo al principio y salió diciéndome que cómo me atrevía a hacer algo con esta panda de mantas. O sea, no había por donde cogerlos. Y el trabajo que hay en *Berna se escribe con J* te puede o no gustar, pero es de altar, porque no sabías lo que había Marina. Para ellos esto [hace con los pies el paso de punta, tacón y tararea por compás de seguiriyas] era imposible; meter un punta, tacón por seguiriyas era un mundo. En un ternario, en un ternario. ¿Qué haces con ellos, que no tienen ninguna base? pues trabajar, y trabajar y trabajar. Pero todos tenían el campeonato. Yo el campeonato no lo tengo, yo tengo el ordinario, pero el campeonato no lo tengo. Me presenté tres veces, con diecisiete, con dieciocho y con diecinueve, y no me lo dieron. El primero me caí, el segundo perdía las montañas de la velocidad que llevaban y en el tercero quedamos empatados con otra pareja, pero como eran más mayores que nosotros se lo dieron a ellos. Nos dijeron que nos esperáramos y yo ya dije que no me presentaba más al campeonato. Pero todos los que bailaban conmigo tenían el campeonato. Quiere decirse que de rango yo estoy hablando de sargento a capitán y, claro, el sargento decirle al capitán que haga una cosa y no saber hacerla resultaba violento. Entonces fue un trabajo muy laborioso en ese sentido, pero profesionales como los que más.

Luego cometí un error muy grande, que cuando éramos compañía residente a los bailarines que tenía becados los mantenía con el palillo aquí [señalando el dedo pulgar], en vez de haber trabajado colocándolo en el dedo corazón. Con esto te quiero decir la cantidad de errores que he cometido. Pero de esto también se aprende, aunque hay algunos de los que ya no puedes salvarte. Ha habido algunas heridas de guerra que han sido importantes.

Pero bueno, lo del abandono, en general no. Mira, esta mañana, como te he dicho antes, me he levantado con ganas de dejarlo todo. Me quería ir al monasterio o al campo a sembrar patatas con mis hijos y mi mujer y no quería saber nada de nadie,

ni de mí mismo. Porque yo creo que ni me aguanto, Marina. Yo creo que es eso también.

**M.L.:** Siguiendo con esta fase de Verificación, tengo otra pregunta. ¿Para ti en esta fase qué es lo más importante, terminar la creación, que estéticamente sea bonito lo que has hecho o bien que se entienda lo que quieres transmitir?

**M.A.B.:** Mira, yo creo que entender, entender ha costado. En todos los espectáculos que hemos hecho ha estado todo muy estudiado. Todo, desde el color de las zapatillas y el vestuario hasta la simbología y las letras y ritmos de las músicas, siempre ha estado todo muy pensado. Lo que pasa es que luego es difícil que la gente lo entienda. Este es el problema. Si yo te hablo en un idioma que no entiendes el problema no es tanto tuyo como mío. Pero yo no tengo la posibilidad de meterme en un teatro antes del espectáculo y explicar al público lo que quiero contar. Por ejemplo, esta mañana he hecho aquí en la sede [para unos cursos que está impartiendo a alumnas de danza chinas] *La Templanza*, que es un número basado en una carta del tarot. Se trata de la transmutación de las aguas. Las zapatillas rojas son las pasiones, el negro es el cuerpo y significa la transmutación de una cosa con la otra. Voy en un caballo y de vez en cuando me descabalgo, o sea, me caigo del caballo porque no puedo controlarlo. Te enfrentas a algo que es lo pasional, que está en los pies. Todo el trabajo de pies simboliza el control que tú tienes que hacer sobre eso para que al final termines con un giro *suff* en el que te unes con el mundo. Que dejas tu ego. Realmente el objetivo era ese, matar el ego. Pero matarlo en el sentido positivo. A través de la rotación del giro “*suff*” compartirlo con los demás y olvidarte de ti mismo. Pero cuando tu ves el número, es muy difícil entender todo esto. La letra, por ejemplo, de M<sup>a</sup> José está hecha a conciencia. Y lo entendemos los que estamos en el montaje, el resto es muy difícil.

**M.L.:** Entonces sí que te preocupas de que se entienda, otra cosa es que lo consigas, ¿no?

**M.A.B.:** En *Goya* trabajamos mucho también. Desde un año o un año y medio antes del estreno ya estábamos manos a la obra. Se eligieron muy cuidadosamente los *Caprichos*, los *Disparates*, el *Bobalicón*, etc. Todo, absolutamente todo lo que está en escena está pensado para algo y puesto con un sentido. Más atinado o menos atinado, pero pensado. Hay un estudio de libros, de autores, de pinturas, de ir mucho al Museo del Prado; iba a verlos allí, no en fotos, a ver a las piezas verdaderas de los *Caprichos*, de los *Disparates*, de las *Pinturas Negras*. Me hacía escapadas a Fuendetodos, donde nació, me fui un par de noches allí.

En *Mudéjar*, por ejemplo, lo tenía más fácil porque en cada pueblo de Aragón hay una o varias iglesias de arte mudéjar. En este sentido, igual que en *Goya*. Estuve en el Museo de la Aljafería, que es como la Alhambra pero en miniatura, no con esas dimensiones evidentemente. Es sobria por fuera y por dentro es alucinante. Es una obra universal lo que hay allí dentro. La obra se compone de cuatro partes (Aire, Agua, Fuego y Tierra) cada una de las cuales está dividida en dos. La estrella mudéjar es un doble cuadrado de ocho puntas, con lo que la conexión está clara.

En *Mediterráneo* igual. Ha sido tirar, tirar, tirar y tirar. En esta ocasión me he encontrado con escritos del Marius Schneider, con escritos que ni sabía que existían. En este caso ha sido mi mujer la que ha llevado la batuta del trabajo de mesa, porque ella es italiana. Después de llevar muchos años aquí, empezó a ver algo que no le cuadraba. Pensaba que si estos bailan aquí, estos bailan allí y es igual lo que están haciendo unos que otros, aquí había que tirar del hilo. En *Mediterráneo* hacemos un viaje, ya que hay cosas de Grecia, de Albania, todo el tema árabe está también tocado. Pero es verdad que nos metemos más en Italia, en Sicilia, por ejemplo, en toda la parte del Salento del sur de Italia, donde ahora está tan de moda el tema este de la Pizzica [danza popular italiana]. Piensa que en el festival este de “La Notte della Taranta” estuve hace dos años montando toda la coreografía. Sales al escenario y hay ciento cincuenta mil personas viéndote. Tú imagínate lo que ha movido la música popular, la música tradicional. Todos cantando y todos jóvenes, y además en un festival del música popular. Porque en un concierto de Queen o de U2 encontrarte cien mil personas es lo normal, pero que te encuentres ciento cincuenta mil personas en torno a la música popular, no lo encuentras en ningún sitio. Entonces ahí fue cuando pensamos que se podía hacer aquí también. Pero la diferencia es que en Italia ha habido unos musicólogos y unos antropólogos muy importantes que han profundizado en las raíces de su música y su folclore de una manera exhaustiva. Aquí eso no lo tenemos, ha sido todo por encima, que si los orígenes de la jota son árabes, que si son celtas, que si vino de un árabe que cantaba algo parecido a una jota que se llamaba Aben Jot, pues igual viene del *saltarello*, pues igual viene de Bretón, o igual viene de los egipcios... Hay que pararse a analizar bien de dónde viene y por qué. Si vas a Italia ellos han conseguido encontrar el hilo conductor, saben de donde viene, porque hay libros y una información increíble. Todos los libros que hay de Jota los tengo yo en casa y no hay ni uno en el que puedas resolver algo. Te cuentan historias de lo que era el campo, experiencias, etc. , pero todo muy encasillado y todo muy fijo. Entonces esto es una gran diferencia saber quien es tu padre y tu madre o no saberlo. Esto cambia todo completamente. Y eso es lo que no hemos tenido en la Jota. Entonces en el caso de *Mediterráneo* se ha intentado que toda la información esté contrastada. Porque no veía ético inventarme algo, por ejemplo, que bailaban con un pañuelo rojo, y ya está. No, había que averiguar por qué bailaban con un pañuelo rojo. Y es porque les picaba una tarántula; la tarántula tenía unos colores y depende del color de la tarántula que les picaba al enfermo le movían con paños y le ponían rojo, azul, amarillo, etc. Con el color que reaccionaba era con el que empezaban ellos a entrar en ese trance o empezaba a curarse, por la sudoración. Bailaban porque necesitaban expulsar el veneno que les había picado. Ahí hay un sentido, pero si te digo que llevan un pañuelo o una cinta roja en la pandereta porque a mi me da la gana, no me sirve, a mi no me sirve. En este sentido todo está estudiado. “Ta ra rân ta ra rân tantân /Tara rân tararân tan tân”, desde los ocho años escuchando “que le dèn que le dèn café” y “Tara rân tararân tan tân”, tarántula [hace una repetición de estas dos locuciones hasta que llega a la palabra tarántula]. En mi casa desde pequeño diciéndome que no me pique la tarántula hasta que de repente uno dice “¡ahí va! con todo el simbolismo que tiene la araña”. Piensa que uno de los superhéroes más conocidos mundialmente es el hombre araña. Será por algo. Como va tejiendo la vida, y fíjate como nos estamos quedando

atrapados. Me refiero a que hay un trasfondo detrás que te lo puedes llevar hacia donde quieras. Entonces eso es importante porque con esas bases se crea un espectáculo más redondo, aunque a la gente no le llegue pero tu lo tienes en tu cuerpo y en tu cabeza.

Yo creo que en *Goya y en Mediterráneo* en los que más he currado esto. En *Mudéjar* trabajé con una poeta, que escribió unas poesías maravillosas de supervivencias, que en algunas de ellas está un poco descrita también mi vida. *Mudéjar* lo profundicé menos porque era más evidente. En *Goya* muchísimo y en *Mediterráneo* muchísimo también. Es más, es lo que nos ha dado para seguir tirando del hilo para seguir por el mismo camino en el próximo espectáculo que vamos a hacer que es *La Jota y la taranta*. Además, fíjate, solamente con la Taranta ya hay mucho que hacer. La Taranta tiene mucho poder. En el Flamenco hay un palo que es la Taranta y el Taranto. Por algo será también; habrá una historia detrás que si ahondamos en ella nos asombraríamos. *Mediterráneo* ahí está también. Conexiones habrá; Jota, Cádiz, la Guerra de la Independencia, arriba, abajo; fueron los dos puestos donde ofrecieron resistencia.

**M.L.:** Siguiendo con esta fase de Verificación, una de las premisas para que se cumpla esta fase es que la idea final ha de estar relacionada con el problema inicial y ha de satisfacer las exigencias planteadas (Ulmann, 1972, pág. 46).

Pregunta: ¿Lo que pensaste al principio de cada uno de estos tres espectáculos era lo que realmente conseguiste al final del proceso? Al menos con las expectativas que tú te planteaste al principio.

**M.A.B.:** Hombre, siempre te llevas sorpresas, pero mi preocupación siempre ha estado en el lenguaje coreográfico. En cómo contar un *Goya* con la Jota, por ejemplo. Pero cuando eso ya lo transmuté y me di cuenta de que a ese respecto no iba a tener problema me relajé; incluso podría haber hecho dos *Goyas*, porque no sabes el material que tenía. Y realmente aquí, en este montaje, podía delegar, en este caso en Luis Olmos. Luis fue haciendo el guión pero siempre marcado por mí. Había aspectos en los que no estaba de acuerdo conmigo y me tenía que convencer, pero yo siempre he sido una persona que he dejado hacer. Las luces, por ejemplo, ¿quién mejor que el técnico de luces para saber de iluminación? Otra cosa es que tú le digas que aquí quiero un foco y quiero que lo tengas al 30%. Él te lo discute y te dice que al 50% pero tú te mantienes en tus trece y le dices que no, que al 30% y que quieres que se abra en el momento en el que se hace “tacetân”, y que ahí te ponga el efecto. Pero para el resto yo no soy iluminador. Entonces ¿qué me ha pasado? que me he fiado mucho de los profesionales. Entonces a la hora de conseguir lo que yo quería o lo que yo me planteaba al principio, como la idea ya partía con un estudio y con unas bases muy claras, es más difícil que te descarriles, ¿sabes?.

Con Rafael Amargo me pasó algo de este tipo. Con él empezamos a trabajar con unas ideas y luego me di cuenta de que eso no era lo que yo quería, pero porque yo no tenía las cosas claras. Entonces a las personas que yo tenía a mi alrededor, bailando, las estaba volviendo locas. No se si fue que no lo tenía claro o que no lo supe transmitir.

Entonces a tu pregunta tengo que contestarte que sí he conseguido que el resultado final sea el que planteé en un principio, salvo este caso que te acabo de contar. Sí que me ha pasado con el paso del tiempo es querer cambiarlo todo. Te explico; yo ahora tengo que volver a montar el *Goya* y lo monto de otra manera totalmente diferente, pero en el momento no. También he tenido la suerte de trabajar con gente competente, con un equipo de músicos y de técnicos que siempre han estado ahí, que han sido grandes profesionales. Tú sabes lo que es, Marina, que te des la vuelta y el músico en vez de estar mirando la partitura te esté mirando a ti. Estas cosas te dan mucha seguridad y mucha confianza a la hora de decir que esto es lo que tú querías.

**M.L.:** Pero eso también es mérito tuyo, porque tú has sabido elegir a ese equipo.

**M.A.B.:** Sí, eso es importante también. Es cierto que a veces hay que saber elegir a la gente, pero hay un porcentaje de suerte importante. La gente que yo he elegido ha sido muy fiel, hay muchos de ellos que llevan veinticinco años conmigo. El percusionista Josué, con el que empecé, sigue conmigo. No ha hecho falta buscar otro, ha habido una simbiosis con él desde el principio muy importante. Josué toca el cajón de maravilla. Él es gitano, un gitano que vive en Zaragoza con su familia y que si lo llama cualquiera no va. Ese está aquí, tiene su mundo afincado aquí y no hay quien lo mueva. Y está a la altura de Los Pirañas, no sabes cómo toca. Y entonces con él ha pasado que ha habido una simbiosis con el tema de la castañuela; yo no era flamenco, pero el Flamenco lo aportaba él, yo aportaba mis cosas, pero el Flamenco era él. Y eso a mi me daba mucha seguridad, porque no se trataba de que te diera solo la base y ya está. Cuando yo escucho su cajón, lo reconozco entre veinte, aunque solo den un golpe. Porque ya lo tengo captado, es más ya trasciende. O lo hago llorar o me hace él llorar a mí. Cada golpe va directo a mi movimiento.

**M.L.:** Eso no hace falta que lo jures. Hay numerosas escenas de tus obras que eso se nota. Las ves y piensas que cómo podéis estar tan conectados. Eso tiene que llevar horas y horas de ensayo. Me entristece que estés tan quemado. Aportas muchísimo al mundo de la Danza, pero ahora que te escucho, te noto cansado. Entiendo que es porque te ves muy solo aquí. Eres como *El Quijote*, luchando solo contra tantos molinos de viento. El próximo espectáculo tiene que ser *El Quijote*. En cuanto acabes *La Taranta y la Jota* y te quites la espinita de *El Mito de la Caverna* tienes que hacer *El Quijote*.

**M.A.B.:** Sí, [entre risas] además por la fisionomía vendría muy bien.

**M.L.:** Seguimos con el proceso de creación. En esta fase de Verificación también puede pasar que una idea sea inaplicable dentro de una época determinada pero puede relevarse como útil en otro momento posterior.

Pregunta: ¿Te ha ocurrido esto con alguno de estos tres espectáculos?

**M.A.B.:** Sí, sí, sí, ha pasado en espectáculos. Piensa una cosa, la Danza que yo hago está más cerca de la Danza Contemporánea que de la Danza Española. Entonces,

mis prejuicios han hecho que yo no sacara algunos de los movimientos que sentía míos en el escenario. Como anécdota te puedo contar que la primera vez que yo bailé sin castañuelas fue en el dos mil cinco y para mí fue como una mariposa a la que le quitan las alas, no podía volar. Hasta que me di cuenta de que la castañuela lo que había hecho era anularme el resto del cuerpo. Y gracias a esto descubrí el movimiento contemporáneo, que lo tenía limitado a causa de la castañuela. Fíjate que desde dos mil cinco hasta ahora quizá ha sido el proceso a nivel de creación y de interpretación más *heavy*. Esto lo que hizo fue liberarme.

En la sala de ensayo la gente con la que trabajo me han propuesto hacer muchas cosas, pero no lo hago porque luego en el escenario soy sota, caballo y rey. Soy bastante cerrado. Tengo una lucha constante conmigo mismo de que tengo que seguir con mi línea y no puedo variar. Pero tengo que cambiar ese chip y liberarme aun más, convencerme que ya he pasado por la experiencia de la castañuela, que tengo que quitármela y enfrentarme a otra cosa diferente.

Entonces, a la pregunta que me hacías, sí. Yo tengo mucho material grabado que está mucho más cerca de la Danza Contemporánea que de la Danza Española y aun no lo he utilizado.

Por ejemplo, en *Savia Nueva* trabajó con nosotros una bailarina clásica y le monté movimientos de mi estilo a ella, que era de Danza Clásica. Pero funcionó muy bien, encajó todo perfectamente. Era una bailarina muy buena y quise probar con ella. Al compositor le propuse componer una cosa clásica, para una bailarina clásica, pero con los códigos de la Jota. Y entonces la fuimos llevando y ella entró en el proceso y todo funcionó de maravilla.

Por eso ahora, que veo que necesito un cambio, a lo mejor me viene bien. Me da un poco de miedo por el cuerpo, porque ya no responde igual que hace veinte años. Pero la cosa está en compensar lo técnico con la experiencia.

**M.L.:** Eso es una búsqueda y un camino que te toca andar ahora.

**M.A.B.:** Sí, está claro que sí.

**M.L.:** Vamos a por la última fase, la de Comunicación y Difusión. Esta fase consiste en la aceptación de la idea por parte del medio, en nuestro caso el público y la crítica. En este momento, según Rodríguez Estrada (1991, pág. 26), la creación se consolida y es un ente independiente de su creador.

Pregunta: ¿Cómo te ha tratado la crítica en general, y en estos tres espectáculos en particular? ¿Y el público? A nivel de público es más fácil que tú me cuentes si han tenido la aceptación esperada, porque a nivel de crítica ya sabemos que esta está muy contaminada.

**M.A.B.:** La prensa da su opinión de diferentes formas, depende de quien vea el espectáculo.

Aquí en Zaragoza siempre han funcionado muy bien los espectáculos. Me he metido diez días en el Teatro Principal y se ha llenado al completo. Con *Goya* estuve dos semanas y llenamos al completo, y llenar un teatro durante tantos días no es nada fácil. En el Auditorio de aquí estuve diez días y vinieron catorce mil personas. Catorce mil personas a veinticinco euros la entrada, no gratis. No es fácil,

pero la respuesta de la gente siempre ha estado ahí. Hemos ido a China, ha funcionado. Hemos ido a Japón, ha funcionado. He estado en el City Center de Nueva York y ha funcionado. En el Sadler's Wells de Londres y en la Maison de la Danse de Lyon, ha funcionado. Siempre con limitaciones; por ejemplo en la Maison de la Danse estuve con *Solombra* en dos mil tres, pero llevaba una puesta en escena, unas luces y una escenografía que eran para matarnos. De novatos total. Después yo lo he analizado y he dicho “¡vaya tela, en la Maison de la Danse!”. Pero por la ignorancia, eh. Porque salías tú y entraba el Cullberg Ballet. Y analizas una puesta en escena y la otra y te quedas bobo. Cosas de estas, pero todo debido a la ignorancia.

Pero, en general, todas las cosas que hay de prensa han sido buenas. Aquí, como te he comentado, *Goya* funcionó muy bien. Estuvimos en la Ópera de Tel Aviv y funcionó también muy bien. Sin embargo, estuvimos en Madrid y allí me dieron unos hachazos que ni te cuento. El primero, Roger Salas, debido a que estaba muy rebotado con la Expo, y me cogió a mi y se cebó conmigo. Después estuvimos en Madrid en el Teatro de la Zarzuela y Carmen Linares vino loca al camerino después de ver el espectáculo de *Goya*. En cambio la crítica que hubo aquí del Heraldo de Aragón era buenísima. Ni una cosa ni la otra.

El *Goya* era un espectáculo visualmente muy potente, de sonido, de luces, de música, de coreografía, etc. Era verdaderamente alucinante. Los bailarines vomitaban entre cajas, o sea de esfuerzo ni te cuento. La pena es que aparentemente no se veía y coreográficamente tenía una gran dificultad. Que a mi me valió que los tuve becados dos años y fui montando poquito a poco. Entonces cuando vino Luis Olmos le iba enseñando las piezas coreografiadas y así el trabajo fue más fluido. Si no llega a ser así, no hubiera podido. Ahora me pongo a hacer *Goya* y no puedo.

Entonces, con la crítica en general, la verdad es que he tenido siempre bastante suerte y cuando me han dado caña, a veces ha sido con razón evidentemente. También es verdad que siempre he estado muy cercano al público pero porque inconscientemente he intentado estar limpio, dentro de lo que uno puede entender por limpio; he sido honesto. He salido al escenario y me he partido siempre la camisa. El cuerpo me lo he dejado allí. Y me daba igual que hubiera diez funciones o que hubiera veinte seguidas. El hecho de dejarme la vida en el escenario la gente lo ha visto. Para esto siempre media hora antes de salir a escena suelo encerrarme, suelo meditar para concentrarme y estar al cien por cien en escena. Nunca he entendido que el bailarín salga a bailar sin ese previo. Aunque lo he respetado. En la compañía he respetado que cada uno hiciera lo que quisiera, mientras luego respondieran en el escenario.

Me siento muy cerca de la gente. Me gusta hablar con la gente por la calle. No me verás en ninguna fiesta, inauguración o evento de ningún tipo, porque esas cosas no me gustan; respeto a quien lo hace, pero yo no soy así. Entonces eso me hace reafirmarme en que no lo hago del todo mal ya que sin estar tan expuesto la gente sigue viniendo a verme. Alguna conexión habrá. Yo soy muy tímido y quien no me conozca puede tener una imagen errónea de mi, pero no porque yo no me quiera abrir, sino porque me cuesta abrirme. Pero poco a poco intentas superarlo y conectar más con la gente y eso es importante porque el artista se nutre mucho de la gente. De lo más insignificante que te puedas imaginar. Hace poco estuvimos en

un pueblo, en Alcaine, buscando información y conocimos a un señor llamado Cipriano más bruto que un arado, pero me ha dejado muchas cosas que me han servido para el espectáculo. Ahora me subo al escenario y Cipriano está presente. Lo he transmutado un poco para que no sea tan tosco, pero me ha dado muchas cosas. No sería justo que Cipriano no hubiera estado ya que me ha aportado muchas cosas. Si no lo hubiera conocido algún movimiento o algún otro aspecto no habrían salido.

Por otro lado también tengo que decirte que ahora se abre el telón y me quiero ir. Ahora me da mucho miedo porque ya se a lo que me enfrento. Antes, a lo mejor, era menos consciente.

**M.L.:** En la última fase de la que hemos hablado, la de Comunicación y difusión, tienen mucho que ver la promoción del espectáculo. ¿Cómo lleváis este tema en la compañía?

**M.A.B.:** Sinceramente nosotros nunca hemos tenido una buena estrategia de *marketing*. Hemos sido muy dejados en este aspecto, nada más tienes que ver la página web de la compañía. Que la tenemos que cambiar cuanto antes porque está muy anticuada. Trabajamos un poco con *facebook*, donde puedes informar de los próximos estrenos y de todo lo que tiene que ver con la compañía en tiempo real. Es un poco para que la gente se pueda enterar de las cosas que le van pasando a la compañía. Yo no soy mucho de estas cosas, pero tampoco puedes desertar de las nuevas tecnologías porque si no estás perdido y desapareces del mapa en cuestión de días. Yo no hago mucho uso de estas cosas, la verdad, pero en cuestión de *marketing* no hemos estado muy atinados. Siempre hemos hecho dossiers de los espectáculos y poco más. En esta última etapa hemos tenido mucha suerte porque hemos estado dos semanas en Milán, dos semanas en Roma, dos semanas en Madrid, hemos estado en Verona, hemos hecho prácticamente toda Italia. Pero todo esto ha sido porque teníamos a un representante muy potente, Julio Álvarez. Julio llevaba a Lindsay Kemp, que llegaron a hacer trescientas funciones al año, llevaba al Cullberg Ballet, llevaba a Jiri Kylian, al Netherlands, a lo mejor del mundo de la Danza lo ha llevado él. Nosotros estuvimos detrás de él mucho tiempo pero no nos hacía mucho caso y, curiosamente, nos llamaron un día y nos dijeron que habían estado viendo trabajos nuestros, a raíz de la Expo, y que estaban interesados. Y para que veas como son las cosas, quedamos a comer con él y cuando llegamos veo la cara de mi mujer desencajada porque el hombre era el vivo retrato de su padre. El padre de Manuela estaba recién fallecido, además muy joven, con sesenta y dos años. Y a partir de ahí todo muy bien. Con él ha habido muy buena conexión, todo muy bien, muy honesto, con las cosas muy claras, con trabajos muy buenos y todo en grandes formatos. Me refiero a que trabajar en el Teatro de Cremona, te aseguro yo que trabajan pocas compañías. Y nosotros hemos estado trabajando allí; allí y en sitios que por nosotros mismos no hubiéramos podido trabajar en la vida.

Pero lo malo de todo esto es que se te vuelve en contra. Viajar con una compañía de diecisiete personas es muy complicado y el hecho de yo no ser una persona popular en España es un handicap muy grande. Desgraciadamente en nuestro país esto es así. Por suerte esto en Italia lo hemos solventado. En Francia también

hemos trabajado mucho con *Rasmia*, con *Flamenco se escribe con J*, y eso que en Francia hay un mercado muy exigente y muy fino también. En Zaragoza, antes de la crisis, estábamos dos semanas seguidas en un teatro. Hemos viajado mucho, mucho, a Israel, donde hemos estado tres o cuatro veces. Nos hemos movido bastante, pero siempre pasando desapercibidos. Podía haber utilizado mucho más el tema de Saura y no he querido o no lo he necesitado.

**M.L.:** Ya hemos terminado con el análisis de cada una de las fases. Ahora vamos a ver algunas cuestiones relacionadas con el proceso creativo en general. Según Patrick, 1937 (Ulmann: 1972, pág. 29) se distinguen perfectamente esta serie de fases en el proceso de creación; sin embargo, Vinacke, 1952 (Ulmann: 1972, pág. 29) afirma que estas fases se presentan continuamente, de un modo recursivo y sin interrupción, a lo largo de todo el proceso; no siendo defendible una ordenación temporal sucesiva de los mismos.

Pregunta: ¿Con cuál de las dos afirmaciones te sientes más identificado?

**M.A.B.:** Igual los dos llevan razón.

**M.L.:** ¿Por qué dices eso? ¿Ha habido espectáculos en los que las fases estaban claramente establecidas una detrás de la otra y espectáculos en los que después de creer haber terminado una etapa de repente esta aparece de nuevo?

**M.A.B.:** Sí, ha habido momentos en los que estas muy seguro de lo que estas haciendo y los pasos están claros uno detrás del otro y momentos en los que no.

**M.L.:** Para seguir analizando el proceso de creación de tus espectáculos o de tu Danza, a parte de las etapas de dicho proceso tengo una serie de preguntas más generales que me gustaría que me respondieras.

Pregunta: ¿Cómo es el proceso de creación desde que te planteas crear un espectáculo o una pieza? ¿Qué es lo primero que haces, buscar información? ¿Cómo es el proceso de selección musical? ¿Cuando comienzas a crear la coreografía realizas algún tipo de notación coreográfica? ¿Cómo seleccionas al elenco?

**M.A.B.:** Bueno, lo primero que hago, como ya te he comentado anteriormente es buscar toda la información necesaria para ser lo más fiel posible al tema a tratar.

El tema musical ya te lo he explicado también. Yo estoy codo a codo trabajando con mis músicos para sacar las composiciones que más se adapten a lo que queremos contar, siempre respetando la tradición.

Lo de la creación coreográfica ha sufrido una evolución en mi caso. Al principio me ha costado mucho contar con el cuerpo de baile. Ahora es cuando empiezo a utilizarlo más. Me ha costado mucho porque de donde yo venía lo único que había eran filas, todo simetría, todo en pareja, etc. Que está muy bien pero para un ratito, para poco. A la hora de mover gente ¿sabes lo que pasa? que yo me dejo llevar por mi cuerpo. Cuando veo que el bailarín no tiene el cuerpo o el movimiento que yo quiero intento repetirlo o asimilarlo, pero entonces las coreografías se convierten en que todos hacen lo mismo. Es un problema mío, es una necesidad de hacerlo yo todo y como a mi me sale hacer todo, pues los bailarines tienen que hacer también

todos lo mismo. Después te das cuenta de que lo interesante es que cada uno le de su estilo y que si uno domina algo, que lo haga, si otros dos dominan otra cosa, que la hagan y así sucesivamente. Que entre primero uno, luego otro, ahora tres, ahora dos, ahora veinte, ahora muy rápido, ahora muy despacio, ahora toca uno la castañuela, ahora la tocan los veinte. No que todos lo mismo, todos las castañuelas, todos el mismo paso, todos entran, todos salen. Pero lo que me gustaría que quedara constancia, porque creo que es importante, es que esto ha sido así debido al mundo del que yo vengo que era cuadriculado, era cachirulero, era de cuadros rojos y negros ¿sabes? Y la cabeza atada, para que no pienses y que tengas las ideas ahí bien ataditas.

Entonces, ya en *Amares* empiezo un poco a cambiar el chip, pero en *Goya* ya se nota mucho más movimiento. Esto es gracias a que me apoyo en una persona que es muy importante para mí, que es Luis Olmos. Luis no paraba de decirme que moviera esto para allá o que dibujara con los bailarines esto otro. Su ayuda me sirvió de mucho, me abrió la mente y aprendí mucho. Entonces ya, poco a poco, internamente se va desarrollando un proceso que te hace ver las cosas de otra forma. El trabajo que he hecho ahora en el Conservatorio de Granada, por ejemplo, va en esa línea. Es otra dinámica, porque entran, salen, se mueven de otra manera. Y todo esto ha sido también por ese miedo que yo he tenido de no haber aprendido a tener otra visión de la creación coreográfica. El tema coreográfico ha evolucionado acorde a mi trayectoria. O tenía un diamante en bruto y ahora estoy empezando a tallarlo. Y cuando ves los resultados te reafirmas y piensas que puede funcionar y coreográficamente, dancísticamente y visualmente hay muchas posibilidades cuando trabajas con un cuerpo de baile. Ten en cuenta que tener ocho músicos detrás te dan también mucho refugio. No es lo mismo estar bailando y que suene en *play-back* a volverte y saber que ellos están ahí, porque en el momento que tú no llegas ellos te apoyan. Y al contrario también, cuando ves que ellos están bajos, tú los animas con tu energía. Entonces es un apoyo mutuo muy interesante. Ya sabes que, normalmente, a no ser que sea en Flamenco es muy difícil que haya música en directo por lo que coreográficamente tienes que buscarte la vida. Aunque también tienen un handicap, que manchan la escena. Algunas veces hemos tenido que poner la gasa, pero en seguida la subes arriba porque es como hacer *play-back*. Los músicos y los bailarines se tienen que ver y con la gasa es difícil.

En *Goya*, curiosamente no había música en directo, y fue cuando más evolucioné coreográficamente. Entonces vas buscando dibujos con los movimientos coreográficos y buscas distintas dimensiones haciendo que cada bailarín realice un movimiento diferente.

Pero a mí me ha ayudado mucho a nivel coreográfico trabajar con los músicos ya que me han aportado mucho. Hacían lo que yo les pedía, “hacedme este compás, ahora la percusión, ahora vamos a hacer un número buscando una melodía [que viene de un trabajo anterior de cualquiera de ellos] pero que necesito que la transforméis”. Piensa que un número coreográfico mío en solitario tiene al menos tres temas musicales diferentes porque va subiendo, bajando, cogiendo tantas melodías que tal y como está la música hoy en día coges un fragmento y es un tema, coges otro y es otro tema. Por ejemplo con *Crisol*, que es un número de cuerpo de baile, puedes hacer tres temas perfectamente. Es un número de seis o

siete minutos y coreográficamente viaja mucho. Entonces yo creo que eso es lo que más me ayuda, no puedo dissociarme de la música. A veces me considero más músico incluso que bailarín.

**M.L.:** Por lo que me estas contando, para ti en el proceso de creación lo más importante es la música, ¿no?

**M.A.B.:** Sí, sí, exactamente. Y un poco lo lapidario de esto, lo que realmente me duele de todo esto es que no los hayan reconocido. Eso me duele mucho porque es parte mía. Y el hecho de que otros se estén poniendo medallas sin merecerlo me da mucho coraje, de verdad Marina. Y que, además, fíjate que no estoy hablando de mí. Porque yo puedo convivir con esto, yo soy bailarín y estoy en otra historia pero ellos... Nunca los oirás hablar mal de nadie, ni revelarse; yo soy el que me relevo contra todo eso, ellos no. Y me relevo porque lo veo una injusticia, no porque me guste o no me guste. Y me da mucha rabia, porque son muy buenas personas, de verdad. Y quizá les ha podido eso, el no ser capaces de pegar un golpe en la mesa y decir "¡ya está bien!". Es que ahora los jotereros están haciendo las cosas que hacía Alberto [Artigas] hace veinticinco años y se creen que han descubierto América, ¡no me toquéis las narices!

Lo que pasa es que es como tu bien dices, Marina, no hay nada en internet, yo no pongo nada en internet. De todo lo que tú te llevas no hay nada colgado, entonces es como si no existiera. Pero el drama es que la gente que lo hace intentando atribuirse el mérito, sí que sabe que eso existe y que lo han hecho otros, ese es el problema.

Pero bueno, mira, te puedes rebotar pero al final no tiene sentido. La cosa es lo que hablábamos ayer, que esto crezca, que se conozcan las cosas, por el cauce que sea, pero si puede ser de una manera honesta mucho mejor. Si tú me dices ahora que yo he sido un innovador en el Flamenco te tengo que decir que no. Yo he hecho cosas en el Flamenco pero no hasta el punto de innovar. Que podría haberlo intentado. Mira, en el momento en el que yo me hubiera puesto los zapatos, y te puedo asegurar que ahí Pedro [Azorín] tenía razón, mis pies hubieran volado, porque volaban, y me hubiera puesto las castañuelas en el dedo corazón, podría haber llegado a considerarme innovador. Pero no he tenido esa necesidad porque yo sé lo que es el Flamenco y yo no soy flamenco. Ya me hubiera gustado. Para mi próxima vida quiero ser flamenco, pero en esta me ha tocado ser joterero, ¡qué le vamos a hacer! Eso no significa que yo no me haya intentado acercar al Flamenco y haya intentado dar pequeñas pinceladas. Pero en la compañía el que aporta el Flamenco es Josué Barrés.

Yo he tenido un problema, me he explicado mal siempre también. La gente ha creído que yo hacía una fusión de la Jota y el Flamenco. Yo siempre he dicho que yo no soy flamenco, estoy muy lejos de serlo y aparte no lo quiero ser. Yo soy bailarín, no bailar, soy bailarín. Pero sí que es cierto que el espejo en el yo me he mirado ha sido el Flamenco porque el primer espectáculo que vi fue de Flamenco y yo quería hacer lo mismo, pero sin darme cuenta de que no tenía la más mínima preparación para ello. Entonces he realizado un camino para conseguir esa preparación pero no en el Flamenco, sino buscando un paralelismo con lo que yo dominaba para poder llegar a contar una historia con mi lenguaje.

Voy a Madrid y veo a Javier Latorre en *La fuerza del destino*, hace una porrada de años, en el Teatro Apolo. Un espectáculo alucinante donde se contaba una historia con el lenguaje del Flamenco. Y yo me veía que estaba aquí con el cachirulo en la cabeza y el pantalón corto y con el “que le dê, que le dê, café”. Luego te empapas, lo canalizas y lo intentas llevar a tu terreno, al punta-tacón. Cuando trabajé con Campallo, con Rafa, aprendí mucho a trasladar ese lenguaje al mío; y él me decía “¡Miguel, tú es que eres mu flamenco!” [entre risas].

Esta gente me han aportado mucho, trabajar con ellos ha sido un flipe porque son flamencos de verdad, te pueden gustar o no, pero son flamencos por derecho y eso hay que defenderlo también. A mi todo eso me ha quedado en la retina. Ver los pies de Juan Ramírez, a Juana Amaya, a Gades, a Cristina Hoyos, a el Güito, a Manolete, a Cortés, a el Grilo, etc., gente muy buena. Yo me acuerdo que iba a el Tablao Flamenco Zambra a verlos bailar allí. El mano a mano que hacían Canales y Cortés era de auténticos monstruos. Entonces, claro, cuando uno ve eso. Mira, a mi mujer, que es italiana, yo le preguntaba que me explicara por qué en Italia tienen ese concepto de la estética, de lo bello, tan arraigado. Ella me contestó que si tu vas paseando por la calle y te encuentras el Coliseo, la Torre de Pisa, las iglesias y toda la arquitectura que allí existe, es a lo que te acostumbras, tu cerebro retiene esa belleza e intenta reproducirla en el día a día. Pues con el baile pasa lo mismo; cuando tú ves bailar bien de manera inconsciente aunque tu estilo sea diferente pretendes reproducir lo mismo. Es cuando lo reconoces y le das valor. A mí como baila Gades me parece lo más difícil del mundo, veo a Canales y lo admiro como profesional, como persona le daría un mazazo en la cabeza, pero bailando es un flipe. Ves a Campallo y lo mismo. Lo bien hecho siempre mueve cosas positivas, cosas bonitas.

Como Lorca, ¿es que aquí no tenemos Lorca, Marina! Aquí no hay escritores y cómo haces un *Romancero*, cómo haces un *Poeta en Nueva York*, como haces *La casa de Bernarda Alba*. Es que no puedes hacerlo porque aquí no tienes esa idiosincrasia. No hay un Falla tampoco, ni un Miguel Hernández. Yo me he tenido que leer un poco a Becquer, que estuvo en el Monasterio de aquí de Veruelas encerrado, y algo suyo ha quedado en esta tierra. En mis espectáculos hay poesías de Becquer; hay alguna poesía de Machado. Pero en esta tierra no tenemos poetas de esa relevancia. Ni pintores, por ejemplo. Una buena cultura es lo que te abre al mundo. Las dibujos de jotos de aquí son para morirse. Entonces eso es un handicap a la hora de mover el mundo de las culturas.

Justo antes de esto habla un poco de su técnica de castañuelas, que realiza un movimiento en abanico para buscar la velocidad pero también los matices. Como no veía los movimientos que él hacía no la he entendido muy bien, de ahí que no la haya transcrito.

**M.L.:** Otra cosa que se nos ha quedado en el aire es el tema del cuerpo de baile. ¿Siempre trabajas con los mismos? Al tener un estilo tan característico, cualquier bailarín no te sirve, ¿cómo es el proceso de selección?

**M.A.B.:** Para mí, el cuerpo de baile ha sido una cruz. Es lo que peor llevo de todo. Es hablar otro idioma y no entenderme con la gente, pero estando en el mismo país, ¿sabes? Luego he tenido el ejemplo al lado de compañías de Clásico Español o de

Flamenco que en dos días o tres se aprende el espectáculo cualquier bailarín. Esto conmigo no pasa porque cualquier bailarín no ha trabajado nunca mi estilo. Entonces lo del cuerpo de baile ha estado complicado. Lo que me pasó con Pedro [Azorín] me marcó también en este aspecto y aunque me quise acercar a Madrid, esto me tiró para atrás. Si yo me hubiera ido a Madrid, a día de hoy habría gente que ya tendría ese estilo asimilado. Entonces ha sido un poco culpa mía también. Y claro, no es lo mismo que baje yo a Madrid a que tengan que venir todos los bailarines aquí a Zaragoza.

Los bailarines han ido cambiando. Porque para montar un espectáculo de estos no sabes el esfuerzo que hay que hacer. A la gente que traes aquí a Zaragoza le tienes que garantizar un mínimo de desplazamiento, dietas o alojamiento que si trabajáramos en Madrid, eso no supondría coste alguno. Yo tenía un grupo de gente que venía de la Jota y poquito a poco me los he ido haciendo, aunque una clase de Danza Clásica no la habían hecho en su vida, sin embargo el estilo sí que lo tenían. Pero este grupo han ido encontrando otros trabajos relacionados con lo que ellos hacían y se han ido yendo. Después tenía otro grupo que venía de Madrid o del resto de España, que tenían mucha preparación técnica, pero lo que es el estilo les costaba. Lo que he hecho ahora en Granada me ha venido muy bien, porque de las once niñas con las que he trabajado hay dos que me quiero traer para que trabajen conmigo. El chico está por hacer también. Curiosamente la mujer tiene que adaptar todos mis movimientos a su cuerpo, pero el hombre no porque yo soy hombre. En el primer *Mudéjar* por ejemplo, no había hombres en el cuerpo de baile porque no encontré ninguno. Era más difícil. ¿Sabes lo que pasa? Yo siempre he buscado hombres para trabajar y en el momento que los he querido han estado. Pero a mi me gusta un hombre, independientemente de la orientación sexual que tenga, que baile como un hombre. He visto a muchos bailarines bailando flojo, sin esa garra masculina, sin esa fuerza y ese trabajo de varón en la Danza. En el escenario hay que ser un hombre. Y hombres bailando hay pocos. En Granada me he encontrado con once chicas y ningún chico en un Conservatorio, y los que hay no bailan como tales. Esto es un drama.

Entonces, la elección del cuerpo de baile ha estado condicionada por las circunstancias. Ten en cuenta que del mundo del que yo venía se trabajaba en pareja. Si había cinco parejas había cinco chicas y cinco chicos. Siempre mitad y mitad, siempre. Tuve que cambiar el chip cuando empecé a trabajar por mi cuenta porque solo había mujeres.

**M.L.:** Otra cosa que me interesa mucho también es el tema de como dirigir y protagonizar un espectáculo al mismo tiempo. Tú, como coreógrafo y director de tus espectáculos ¿como llevas el hecho de estar dirigiendo una obra y participar como protagonista en ella, el estar bailando, coreografiando y dirigiendo a la vez? ¿Cómo se puede controlar todo? Me he dado cuenta, al analizar tus espectáculos que hay muy pocas escenas en las que bailas con el cuerpo de baile, casi siempre lo haces solo o en un paso a dos. ¿Esto es debido a lo que te acabo de preguntar? ¿Es más fácil para ti montar algo al cuerpo de baile y supervisarlos sin tener que bailarlos también y luego hacer solo otras piezas?

**M.A.B.:** No tiene nada que ver con eso. Ha sido por patrones mecánicos. Puede que haya algo de egoísmo también o puede que lo que yo tenía alrededor no lo veía que estaba. Porque cuando yo hacía una cosa y veía que el otro no la podía hacer, pues la hacía yo y ya está. Es una cosa incompatible totalmente. Es más, cuando en la compañía tuve una repetidora coreográfica todo fue bien. Cuando no tienes a esa repetidora, sales a los espectáculos baldado, sales que no eres tú. Tienes que estar con la cabeza en veinte mil cosas. Entonces eso no es compatible.

Volviendo a lo que me has preguntado, puede ser una mezcla de muchas cosas. Pero el hecho de no bailar nunca con el cuerpo de baile, no es solo para poder controlar el resto de piezas. Hay una parte que tiene que ver con la preparación de la gente. Hay otra que tiene que ver con que en mis primeros espectáculos [*Rasmia*, *Solombra*, etc.] estaba yo solo con mis músicos y lo que necesitaba era tiempo para descansar entre pieza y pieza. Porque cada número que yo hago es muy largo, demasiado. Entonces ahí es cuando entraba el cuerpo de baile. Otra cuestión era el tema de la castañuela, si yo no tengo a nadie que las toque como yo, tengo que tocarlas en una pieza yo solo.

**M.L.:** Hablando de este tema de las castañuelas, que tiene tanto que ver con tu estilo. Yo nunca he sabido identificarte dentro de un estilo de los que conocemos dentro de la Danza. ¿Tú cuál crees que es el estilo que te define?

**M.A.B.:** Uf, no lo sé. ¿Sabes lo que pasa? Yo la potencialidad no la veo en mi cuerpo. Me explico, yo soy una mezcla de todos los códigos que he ido descubriendo a lo largo de mi trayectoria como bailarín. Pero mi cuerpo hay cosas que no me las deja hacer. Por esto, a lo mejor estoy más cerca de la Danza Contemporánea, de lo que es el concepto, de la técnica. Pero es una técnica basada en la tradición, una técnica que ha habido que buscarle los apoyos. Y he tenido que estudiar también, me refiero a que lo que te comentaba de descubrir al *Hombre de Vitrubio* de Leonardo Da Vinci ha hecho que me sumerja en su mundo y me empape de cosas que han aportado mucho a lo que soy hoy. El trabajo que hicimos con Chevi en *Goya* fue mucho de suelo y ahí descubrí yo ese tipo de trabajo. Y a mi descubrir el suelo me ayudó mucho, muchísimo. Las bajadas a tierra del concepto contemporáneo me vinieron muy bien. Pero después yo por respeto tampoco lo he utilizado, porque como yo no soy contemporáneo y no domino la técnica contemporánea no creo que pueda hacerlo. De hecho, yo a Chevi no lo llamé para que montara las coreografías que montó. Lo llamé para que hiciera un taller con nosotros, para ver qué pasaba, para ver cómo era, y que tanto los chicos como yo trabajáramos con él a ver cómo funcionaba. Y una vez que vimos que iba bien decidimos que montara algunas coreografías y trabajar conjuntamente en otras. En la escena de *Goya* en la que peleábamos con garrotes, yo disfruté muchísimo trabajando con él. Fue una experiencia muy maja.

Con Chevi tengo videos de un trabajo de improvisación que hicimos en el taller que funcionan super bien. Porque falta mucho trabajo de improvisación en las disciplinas que no son Danza Contemporánea. Fue un trabajo muy chulo donde buscábamos los apoyos y a partir de ellos encontrabas la manera de estirarte. Un trabajo donde aprendí que se puede trabajar de muchas maneras partiendo de tus propios códigos. Entonces me siento muy cerca de este tipo de trabajos.

**M.L.:** ¿No te sientes cerca del Flamenco, entonces?

**M.A.B.:** Me siento cerca del Flamenco en el sentido de que a mi me encanta el Flamenco. Identificado con él como mi estilo sí y no. Vamos a ver, para mí el Flamenco es complicado. Tengo los brazos muy largos y además el antebrazo lo he tenido amputado desde los ocho años hasta los veintidós [con esto se refiere a que la posición de los brazos en la jota deja al antebrazo sin posibilidad alguna de movimiento]. En el Flamenco los que se arriman, los que tienen un control de brazos extraordinario son los buenos. Los que están de lejos no tanto. Yo no he podido trabajar esos brazos desde pequeño, porque no bailaba Flamenco de pequeño, entonces yo me encontré con el brazo amputado. Yo no sé hacer nada con los brazos. De cintura para abajo, de Flamenco todo lo que quieras, pero de arriba nada. Entonces lo que he hecho es que el soniquete de los pies me lo he llevado aquí [señalando sus manos y haciendo alusión a las castañuelas] y a base de escuchar mucho estos soniquetes y entender la libertad que tienen lo he asimilado aquí [vuelve a hacer el mismo gesto anterior]. Entonces Flamenco no, yo fundamentalmente soy...

**M.L.:** ¡Jotero!

**M.A.B.:** Jotero siempre, pero lo que te quería decir es que no soy una persona con esa gracia y espontaneidad que tienen los Flamencos. Me identifico con el Flamenco en el sentido de que hay mucho Flamenco detrás de mi, estoy siempre buscando códigos que tienen mucho que ver con el Flamenco. Hasta ese punto me siento flamenco. Pero me identifico más con el contemporáneo. Y de jotero tengo lo más grande; es que soy bailaror desde los ocho años, desde pequeño lo que he hecho es eso, no he hecho otra cosa. Pero claro, me he dado cuenta de que lo que he hecho yo no era lo que se hacía de verdad. Ese es otro dilema también, que la Jota que yo he aprendido es la Jota de teatro, la Jota de escenario, no es la Jota de verdad. Y eso a mí ahora me ha creado un trauma porque dices “sí, vale, premios y certámenes, críticas buenísimas de canto”, pero de un estilo que no era el puro. Y esto ahora me está haciendo replantearme muchas cosas.

Hablando de mi estilo he tenido la suerte de haber vivido la tradición. Cuando vives esto, cada uno de la forma que sea, te da mucha seguridad. Si tú me dices ahora que te cante el estilo Baldomero, te lo canto; si me dices que te baile la jota de Calanda, te la bailo; la Jota de Albalate, te la bailo; la Jota de Andorra, pues también; la de Alcañiz, la de Zaragoza, te las puedo bailar todas. Y eso te da seguridad a la hora de enfrentarte a algo nuevo. Tienes la certeza de que por ahí nunca te podrán coger. Pero es verdad que en el momento de la experimentación empiezan las dudas acerca de si estarás traicionando lo que siempre has hecho, si estarás haciendo algo erróneo... Pero es una necesidad que tengo, no puedo seguir haciendo lo mismo, eso puede conmigo. Mi necesidad es hacer lo que hago y creo que está hecho con mucho respeto.

**M.L.:** Siempre respetando las raíces, ¿no?

**M.A.B.:** Sí, en Zaragoza, durante un tiempo iba a una tienda especializada en músicas del mundo y yo estaba todos los días allí. El dependiente me decía que me llevara algo que acaba de llegar de música africana, me recomendaba otro material de la India, de grupos irlandeses, incluso discos de Flamenco me recomendaba. Entonces eso es lo que te nutría.

Luego, con la llegada de la tecnología, yo me he vuelto menos curioso, fíjate. Lo otro era como que tenía que ir a buscarlo y ese viaje era lo interesante. Ahora, te metes en el *spotify* y tienes para escuchar lo que quieras, y yo he renegado un poco más de eso. Pienso que las cosas tienen que costar para que se valoren más.

**M.L.:** Para terminar, me gustaría que me hablaras del nuevo proyecto que tienes con Carlos Saura. Una película documental centrada en la Jota. Cómo afrontas este trabajo. Carlos que te ha pedido. Imagino que Carlos [Saura], a parte de lo que tú haces también querrá las jotas de tradición, de toda la vida.

**M.A.B.:** ¡Qué va, al revés! Es que no quiere nada de eso.

**M.L.:** Yo pensaba que a lo mejor pretendía hacer un recorrido por la evolución de la Jota... Porque en *Sevillanas* sí que hizo algo así, un recorrido desde lo más puro a lo más actual.

**M.A.B.:** Pero esa gente que bailaba sevillanas hace un porrón de años y de esa manera... no la tenemos aquí con la Jota. Entonces la fórmula es encontrar eso. Por que encima el tío [refiriéndose a Saura] es muy puñetero porque te coge con la cámara y te saca las entrañas. Te saca una radiografía de como eres. Como no tengas gracia, es imposible. Entonces estamos un poco en ese proceso. Me hace falta un cuerpo de baile, contaré con gente de aquí que ha bailado jota toda su vida, pero habrá que buscar gente. Ahí estamos en ese proceso. Esto lo llevamos pensando Carlos y yo desde hace cuatro años, pero la subvención no llegaba nunca. Lo último que ha hecho ha sido una peli sobre el folclore argentino y ahora estaba liado con Banderas para hacer una película sobre Picasso, sobre *El Guernica*. Tened en cuenta que él tiene ochenta y tres años ya y esta será de las últimas cosas que querrá hacer. Pero él está lúcido y tiene las cosas muy claras. Para esto de la Jota lo quiere todo transgresor; es más, va a haber cosas con las que nos vamos a tener que poner la capucha porque nos va a llover por todos los lados. Pero está bien que él quiera dejar constancia de un documento así. Es que el tema de la Jota en diez minutos se acaba; es como hacer la película *Flamenco* solo con Alegrías. Vamos a ver, se podría hacer, no es que no se pueda hacer, pero ¡jolín, si hubiera más variedad sería mucho mejor! Aparte ¿sabes lo que pasa? que aquí tampoco tenemos artistas, tampoco los tenemos. Porque tú compara, en *Sevillanas* estaban Lola Flores, Paco de Lucía, Rocío Jurado, Manolo Sanlúcar... Es que aquí no hay eso, es que aquí no hay nadie. Las únicas personas que podemos ser más conocidas somos Carmen [París] y yo, es que no hay más. Porque quién conoce a Nacho del Río o Alberto Artigas. Y el ser famoso tiene ese arranque de cara a lo que es el cine. Que el cine es todo mentira, es decir, que pones la cámara delante, eres feo y te hace guapo, o lo contrario. Además Carlos en ese aspecto te machaca. Él te da toda la libertad del mundo, pero está buscando el punto en el que tú te relajes, no está

buscando el punto en el que tú estés concentrado y tengas dominado el baile o el cante o lo que sea, el está buscando el momento en el que te dispersas y ese momento es el que quiere. Que está muy bien porque es cuando realmente tú dejas de ser tú. Lo más natural. Entonces que es lo que pasa, que esta gente [se refiere a la que siempre ha estado en un segundo plano] tiene la potencialidad de virtuosismo pero no se han enfrentado nunca a eso. Se refugian en su arte, se esconden en eso. Por ejemplo, para Alberto es muy cómodo porque termina el espectáculo y pasa desapercibido.

Trabajar con Carlos es otro mundo. Tened en cuenta que en su casa tiene fotos con Chaplin, que es su suegro. Él ha estado casado con la hija de Charlotte. Es que este hombre ha estado nominado a los Óscar, es que no sé cuántos Goyas tiene. Vas a su casa y los Goyas los tiene para que no se cierren las ventanas. Es que es un personaje Carlos Saura.

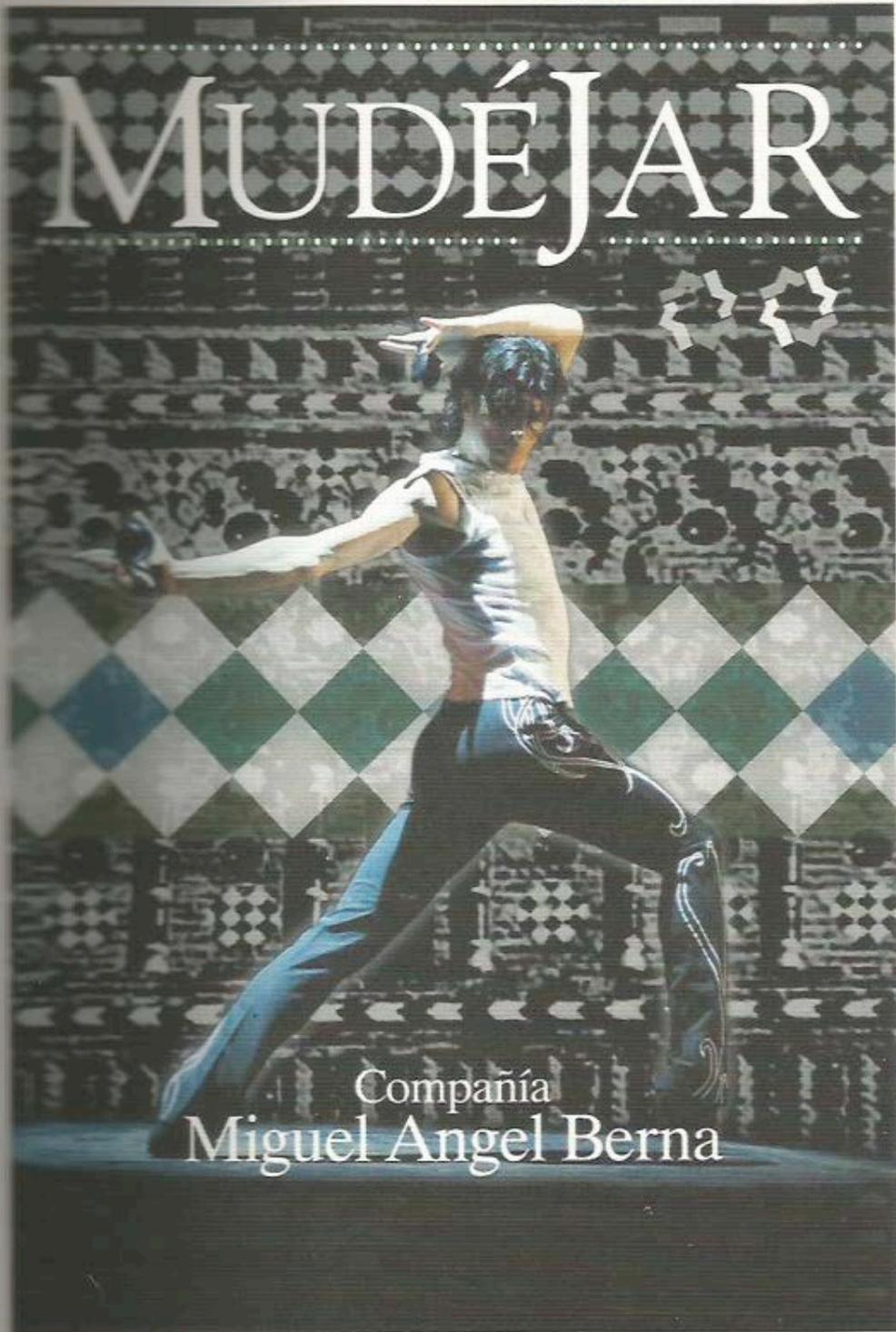
Ya cuando hicimos el audiovisual en el dos mil ocho, lo vieron creo que tres millones de personas. Que para el estreno tengo una anécdota curiosa que ya la he contado en más de una ocasión. De repente me llama una amiga y me dice que me acaba de ver en el audiovisual. Yo me quedé pasmado porque lo estrenaron y a mí no me dijeron nada. Entonces yo me voy a la expo y me pongo a hacer cola para verlo. De repente viene una azafata y me dice “¿oye, tú eres Miguel Ángel Berna, no? ¿Tú eres el que sale en el audiovisual? Y me cogió y me metió para dentro.

La verdad es que era muy espectacular, me parece que había siete u ocho pantallas gigantes de cine. Entonces, claro con poco que hagas, visualmente era muy llamativo. Aquella jota tenía mucha sustancia. La música era de Roque Baños, era una música orquestada. En un principio Roque compuso dos músicas, una muy clásica y la otra más contemporánea y Carlos Saura quería la clásica. Pero yo cuando la escuché con Roque vi que la contemporánea se ajustaba mejor a lo que yo podía hacer; entonces, para bien o para mal, conseguimos convencer a Carlos de hacerlo con la otra. Roque me mandó una maqueta en la que la última copla la cantaba él [Roque Baños es tartamudo]. Tuve que hacer el rodaje del audiovisual con la voz de Roque, que menos mal que cuando cantaba no tartamudeaba. Roque tiene unos medios técnicos y un potencial impresionante.

Carlos me dijo que quería una Jota como me diera la gana, pero que yo iba a ir vestido de negro y que fuera todo muy sobrio. Punto y final. Lo único que le pedí fue que me dejara hacerlo con las castañuelas de Vicente Escudero. Yo me preparo la Jota y cuando llego a grabar, me encuentro con un espacio superreducido, de tres metros por cuatro donde según las propias palabras de Saura “me tenía que buscar la vida”. Con un linóleo brillante negro, que después quedó muy bien, pero que en un principio yo me quería morir. Después pensé que cuando montaran el audiovisual lo adornarían, pondrían iluminación más espectacular, etc., pero nada de nada, sobrio, sobrio, sobrio. Pero a la gente le gustó. El rodaje si te tengo que decir Marina, que fue muy duro, porque yo le propuse hacer un paso, luego hacer otro, por si me salía mal; y la respuesta fue un no rotundo. Cada vez que rodaba era todo completo. Son dos minutos y medio, pero te revientas, una cosa tremenda. Entonces fue muy duro, porque no se cuantas repeticiones hicimos, pero doce o catorce fueron. Además, para más inri, no vino con dos o tres cámaras, vino con una, con lo que había que hacer tomas desde diferentes perspectivas. Es más, se la

monté a los jotos de aquí y no pudieron hacerla ni de castañuelas ni de movimiento.

## II. DOSSIER *MUDÉJAR*



## MUDÉJAR

MUDÉJAR es pasión de encuentro de la tierra con el cielo, del alma con la belleza, del ansia con la voluntad. El misterio emblemático de su símbolo se entrega a nosotros en su estrella de ocho puntas, latente en la luz de sus vidrios, en sus cuerdas pulsadas, en sus verdes de vida y azules divinos que emergen como mensajes en la arcilla, en el ladrillo, en los manjares que todavía nos deleitan. El espectáculo de Miguel Ángel Berna nos conduce a través del recóndito recorrido de nuestra esencia: los cuatros ríos del paraíso, el agua, el vino, la leche y la miel, las cuatro estaciones del año, los cuatro puntos cardinales de nuestra dimensión humana, los cuatro secretos que nos persiguen, el tiempo, la historia, el mundo y la vida, los cuatro estadios de la evolución del ser, los cuatro lados de la pirámide... El cuadrado como forma perfecta, símbolo de Dios y de la dimensión humana, trae el doble cuadrado como la suma perfección que nos muestra la estrella Mudéjar, esencia captada en la danza de Miguel Angel Berna que sintetiza el alma Mudéjar, en un solo y maravilloso elemento: la castañuela. MUDÉJAR es el que sobrevive.

**FUERZA, TEMPLANZA, DESTINO, LOCURA.**

MUDÉJAR es el que perduró al tiempo y al adiós.

¿Quién puede someter al aire ?

**FICHA ARTISTICA – TECNICA  
COMPAÑIA RESIDENTE DE ZARAGOZA**

**DIRECCION Y COREOGRAFIA** MIGUEL ANGEL BERNA

**BAILARINAS** OLGA LOPEZ CABRERA  
PALOMA ARIZA  
RAQUEL TAMARIZ CARLON  
ROSARIO TORRES SANCHEZ  
CRISTINA DE LA VEGA

**CANTANTE** LOURDES ESCUSOL

**MUSICOS** ALBERTO ARTIGAS  
GUILLERMO GIMENO  
JAIME LAPEÑA  
MIGUEL ANGEL FRAILE  
JOSUE BARRES  
ANTONIO BERNAL  
JOSE LUIS SEGUER  
ALEJANDRO MONTSERRAT

**GERENTE** MANUELA ADAMO

**PRODUCCION** CENTRO ARAGONES DE DANZA S.L.U.

**MARKETING&COMUNICACION** CARMEN MERIDA  
**MAESTRA DE BAILE** ROSA MORENO FUENTES  
**DIRECTOR TECNICO** SERGIO CLAVERAS (PLUTO )  
**TECNICO DE ILUMINACION** JOSE MANUEL FERNANDEZ  
**TECNICO DE MONITORES** ENRIQUE CRUZ RAMON  
**TECNICO DE SONIDO** JOSE MANUEL GLARIA

## CRÍTICAS Y EXTRACTOS DE PRENSA

### "Miguel Angel Berna bailará en el nuevo filme de Carlos Saura"

*El bailarín aragonés prepara en Zaragoza una coreografía para "Iberia", que será filmada en Madrid a finales de diciembre*

*En "Iberia" aparecerán, además de Berna, figuras de la danza y la música españolas como Sara Barras, Vicente Amigo, Antonio Canales, Chano Domínguez o Aída Gómez, entre otros."*

*R.C.L., Heraldo de Aragón 1 de diciembre de 2004*

### "Berna, el más aplaudido"

*Crítica de la Ópera "La Dolores" (Teatro Real de Madrid)*

*Norma Sturniolo, Heraldo de Aragón 1 de Octubre 2004*

### "Misteriosa y excitante castañuela"

*MADRID- La castañuela de Berna es una nerviosa luciérnaga, incitadora, misteriosa y transparente. Un acertado ascenso de categoría para la infinitud e hilatura que pretende "Mudéjar": ambicioso montaje de música, danza y canto que absorbe tradición y modernidad, luce la hermandad de jotas, fandangos, seguiriyas, poniéndole a los pasos una premisa de libertad formal y un virtuosismo candente."*

*Crítica de "Mudéjar"*

*Julia Martín, El Mundo 11 de abril de 2004*

### "El "Mudéjar" de Berna arrasó en su único pase del Principal"

*El bailarín aragonés fue ovacionado más de un cuarto de hora*

*Ese apoteósico final se dio por una sencilla razón: su también apoteósica puesta en escena. Mudéjar, el espectáculo que el bailarín aragonés interpretó en el Principal de Zaragoza a las 22 horas, fue una hora y media de sentimiento y derroche de ganas y talento de Berna."*

*Ramón Ruipérez, El Periódico 2 de diciembre de 2003*

### "El Paganini de las castañuelas"

*Qué hay de Nuevo bajo el sol? El español Miguel Ángel Berna, talento original, creador de un género inédito."*

*Crítica de "Solombra" (Maison de la Danse, Lyon)*

*René Sirvin, Le Figaro 11 de abril de 2003*

"Carlos Saura y Miguel Angel Berna proyectan un "Goya" para la Expo

*El cineasta y el bailarín presentaron ayer "Iberia", basada en la obra de Albéniz, pero antes se reunieron con el alcalde de Zaragoza, Juan Alberto Belloch, para hablar del montaje*

*"Me recuerda mucho a Antonio Gades. ¡Son los dos tan frágiles! Son como un pajarito que parece que se va a romper. En el baile, Berna, como le ocurría a Gades, se transfigura. Es la magia de los grandes artistas. Crecen por encima de otros intérpretes, a veces más famosos. Tienen una aureola mágica, atesoran algo misterioso que destaca, y Miguel Angel Berna posee ese don".*

*Carlos Saura  
Heraldo de Aragón, 5 de noviembre de 2005*

"Miguel Angel Berna atrajo a su estreno al 'todo Zaragoza'

*El bailarín llenó el Principal con su espectáculo 'Encuentros'*

*'Es la Compañía Residente, la gran apuesta, y estamos seguros de haber acertado'*

*Rosa Borraz, Teniente de Alcalde de Cultura*

*'Vengo a ver a Berna, claro, que ha hecho una cosa preciosa, una maravilla en mi última película. Es un tipo con un talento enorme'."*

*Carlos Saura  
El Periódico, 7 de octubre de 2005*

"Tenemos ballet

*La Compañía Residente de Zaragoza, dirigida por un prodigioso Miguel Ángel Berna, cumplió con creces la expectativa que había levantado su espectáculo 'Encuentros'. Ha demostrado (Miguel Angel Berna) que desde aquí, desde Aragón, se pueden hacer grandes producciones para presentar en el foro más exigente del mundo."*

*Jose Luis Corral Lafuente, Profesor de Universidad y escritor*

*El Periódico, 12 de octubre de 2005*

Jota del futuro

*"Cogen la Jota aragonesa, la ponen patas arriba, y hacen algo de ahora. Música y baile del siglo XXI. Ni a Carmen Paris, compositora, multiinstrumentista y cantante, ni a Miguel Angel Berna, bailarín y virtuoso de las castañuelas, les hacen falta artilugios extraños para convertir la música tradicional de su tierra aragonesa en una propuesta nueva, casi desconocida y, si seapura, con una visión mas de futuro que de revisión del pasado.*

*Miguel Angel Berna no baila: se desliza. Ambos vuelan juntos y conciben un espectáculo hermoso, sobrecogedor y plásticamente muy bello.*

*...Dejando más que satisfecho a un público que no pudo contener el arrebató y la emoción durante los momentos en que cada uno de ellos se excedió en la exposición de su arte."*

*Fernando Itúguez, El País, 28 de Junio de 2006*

## CHINA-ESPAÑA/DANZA

### La jota flamenca de Berna enciende al público pekinés

Marga Zambrana

Pekín, 13 may (EFE).- "Mudéjar", la arriesgada propuesta del bailarín Miguel Ángel Berna, que combina jota, flamenco y danza contemporánea, fue entendido por el público pekinés con una inusual pasión.

El zaragozano llega por primera vez a Pekín, sin apoyo institucional y después de infinitas negociaciones con las autoridades chinas, y representa la única propuesta española en el festival "Meet in Beijing", uno de los dos más importantes del país, a menos de un año de la celebración del Año Cultural de España en China.

La valentía de Berna (Zaragoza, 1968) y el reto que lanzó al público se vieron compensados anoche por la respuesta del millar de personas que acudió al teatro Tian Qiao de Pekín, cuyo apasionamiento demostró que los chinos ya están maduros para este tipo de espectáculos.

"No conocía al público de aquí, si al japonés, que es bastante duro, hasta que les llegas. Aquí he sentido a la gente, he salido muy contento, porque no me esperaba su reacción", declaró a EFE un agotado Berna después de casi dos horas de actuación.

La intensidad de "Mudéjar", in crescendo, con seis músicos, una cantante en directo y seis bailarines, fusiona jota y flamenco mediante sus intersecciones: castañuelas, taconeo y el remate elegante de la danza contemporánea, absolutamente embrionaria en China.

El contexto en el que llega Berna es el siguiente: hasta hace tres años el público chino solía dormir, hablar por el móvil e incluso comer durante las actuaciones. Y normalmente abandonaba la sala antes de finalizar el espectáculo.

Anoche no sólo guardó un respetuoso silencio, sino que respondió a la contundencia de los bailarines y músicos con aplausos, ovaciones y exigió besos. "Nunca había visto una reacción así", declaró a EFE Chen, una joven estudiante.

"Nos ha gustado muchísimo", dijo un grupo de espectadores que aplaudió hasta la extenuación. "La verdad es que esperaba ver algo relacionado con un baile torero, pero no ha sido así", dijo, sorprendida otra espectadora que dijo ser bailarina.

"Mudéjar" es el último espectáculo de Berna. "La palabra hace referencia a una cultura universal, pertenece al patrimonio de la Humanidad. Nosotros lo tomamos como sinónimo de 'superviviente'", explica Berna.

Los mudéjares "se quedaron en España sin renegar de sus ideales, y convivieron judíos, moros y cristianos en paz. Ahora hemos ido hacia atrás, y lo mudéjar es un ejemplo de que las culturas pueden sobrevivir", prosigue.

Por el folclor aragonés "han pasado todas las religiones y culturas. Lo que hemos intentado es reunirlos y lanzar un espectáculo novedoso".

El tópico con el que se ve a España en China es demoledor. "Era interesante venir aquí para que conozcan otra cultura. Inchiye la jota, no sólo flamenco y toros, sino algo más abierto", reflexiona el bailarín. "Lo más importante es que está hecho de corazón".

En cuanto a su iniciativa para venir a China, Berna reconoce la dureza de las negociaciones con las autoridades y la delegada autonómica para trasladar a 16 personas hasta el país asiático.

*"Mandé publicidad a Pekín por mediación de una maestra de baile que tenía contactos aquí, y fue un proceso lento. Pero hay que abrir mercado. Teniendo en cuenta que somos compañía residente con apoyo institucional, equilibra la balanza".*

*"Ahora estamos sembrando, recoger ... no sé cuándo. Pero China, con su cultura milenaria y potente, obliga a venir, aunque sea con un poco de esfuerzo".*

*La dilatada trayectoria de Berna avala su calidad. Su compañía, residente del Teatro Principal de Zaragoza desde el año pasado, tiene un currículum de quince años que ha cosechado éxitos en todo el mundo. En febrero, en Nueva York, la crítica lo calificó como "legendario" y "electrificante".*

*El esfuerzo del bailarín se vio compensado en 2005 con su aparición en "Iberia", del cineasta Carlos Saura, acompañando a un elenco de consagrados: Antonio Canales, Aida Gómez, Sara Baras, Enrique Morente y Manolo Sanhúcar.*

*En la Exposición Universal de Aichi (Japón, 2005), se ganó la admiración y la pasión del exigente público japonés.*

*Berna se va de Pekín dejando al público hambriento. "Era imposible aprovechar el viaje para una gira. Esperamos que el año que viene los ministerios español y chino puedan ayudar a lanzar la propuesta, a ver si tenemos un poco de suerte".*

*El maño presentará el 6 de junio en el Teatro Albéniz de Madrid "Savia Nueva", con la cantante y compositora Carmen París, y en julio "Encuentros", en el también madrileño Teatro de la Villa.*

EFE

22

DANZA EN EL TEATRO PRINCIPAL

# EL BERNA MÁS MUDÉJAR

El bailarín aragonés estrena su nuevo montaje, con textos de Magdalena Lasala

SERVICIO ESPECIAL

**E**l bailarín aragonés Miguel Ángel Berna presenta en Zaragoza el espectáculo más reciente de su compañía de danza, *Mudéjar*, en una única función que tendrá lugar el próximo lunes, 1 de diciembre a las 22 horas, en el escenario del Teatro Principal de Zaragoza.

El espectáculo, sobre textos de la escritora y poeta Magdalena Lasala, es una síntesis de los anteriores montajes escénicos del bailarín, reunidos bajo el título *Mudéjar*. Así el montaje, en el que cinco bailarinas acompañan a Berna, recoge las piezas más emblemáticas de sus creaciones sobre la esencia cultural de nuestra tierra, ampliando sus contenidos y su riqueza y dotándolas de una argumentación estética unificada en torno a la idea, el significado y el sentimiento mudéjar.

## EVOLUCIÓN

Con *Mudéjar*, Miguel Ángel Berna consigue un espectáculo de enorme fuerza y brillo, que pone de manifiesto la evolución del bailarín hacia formas más completas de danza, en cuya expresión se vuelca en cuerpo y alma haciendo vibrar al espectador, puesto en contacto con sus propias raíces y con la riqueza de su legado cultural.

En palabras de la autora Magdalena Lasala, "mudéjar es pasión de encuentro de la tierra con el cielo, el alma con la belleza, del ansia con la voluntad". Así, según Lasala, el espectáculo de Miguel Ángel Berna conduce a través del recóndito recorrido de nuestra esencia; el doble cuadrado como la suma perfección que nos muestra la estrella mudéjar, "esencia captada en la



Miguel Ángel Berna bailará en el Principal.

danza de Miguel Ángel Berna, que sinteriza el alma mudéjar en un solo y maravilloso elemento: la castañuela".

M.E.C.

## 'Mudéjar'

**Compañía:** Miguel Ángel Berna.

**Lugar:** Teatro Principal.

**Horario:** Lunes, 1 de diciembre, a las 22 horas.

## ESCENARIOS DE CULTURA Y ESPECTÁCULOS

### ¿Sabía usted que...

Los grupos Gwaker (foto) y sin D. actuarán el próximo 22 enero en La Casa del Loco de Zaragoza, en una gira por la ciudad. Los eventos organizados por la revista mensual grabi Mundo Seneca.

# Berna: «Mudéjar» es un puzle que se ha armado sólo»

El bailarín aragonés estrena esta noche en el Principal su último espectáculo

DA GARCÍA GRANADA

«Mudéjar es un puzle que se ha armado sólo». Así define el bailarín aragonés Miguel Ángel Berna, su último espectáculo, que estrena esta noche, en una única función (22.00 horas) en el Teatro Principal de Zaragoza.

El montaje pretende «ser un resumen de todas las obras», por eso está dividido en cuatro partes, símbolo de la estrella, y «su doble, el ocho, la estrella mudéjar», explica el bailarín, quien reconoce que la palabra clave de este Mudéjar es «super-vivencia, fuerza y templanza».

Los textos del espectáculo son de la poetisa zaragozana Magdalena Lasala, que ya colaboró con Berna en Tierra de Dragón. Mudéjar cuenta en el escenario con música en directo, a cargo de 10 músicos: Alberto Artigas, José Barés, Antonio Bernal, Ernesto Cossío, Miguel Ángel Fralfe, Lourdes Escudé, Guillermo Gimeno, María José Hernández, Jaime Lapeta y José Luis Seguer. Y junto a Berna, cinco bailarinas madrileñas, Yuliana García, María Alonso, Carmen Piñero, Estefanía Cid y Carolina González.

El espectáculo, que cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura y la Diputación General de Aragón, está dividido en cuatro partes relacionadas que son «poesía pura». Un espectáculo de enorme fuerza y brillo, que pone de manifiesto la evolución del bailarín aragonés hacia formas más completas de danza, haciendo vibrar al espectador, ya que Berna consigue ponerle en contacto con sus propias raíces y con la riqueza de su legado cultural. Esto lo corroboran la autoras de los textos, Magdalena Lasala, quien define Mudéjar como «la pasión del encuentro de la tierra con el cielo, el alma con la belleza, del ansia contra la voluntad». Para la poetisa, el espectáculo conduce al espectador a través del revuelto recorrido de nuestra esencia: «el doble cuadrado como la suma perfecta que nos muestra la estrella mudéjar, esencia captada en la danza de Miguel Ángel Berna, que sintetiza el alma mudéjar en un sólo y maravilloso elemento: la castañeta».

Los cuatro trabajos que sintetiza Mudéjar son Percusión percusión, estrenado también en el Principal en el año 2000; la templanza, primer premio de Coreografía en el Teatro Albéniz de Madrid; Solombra, estrenado también en Madrid, en el 2001; y Tierra de Dragón, presentado en Zaragoza, en marzo de 2003, don-



•• Berna resume todos sus espectáculos en Mudéjar.

de contó con la colaboración de Magdalena Lasala en los textos y Carlos Martín (Teatro del Temple) en la dirección.

Para Berna, Mudéjar va a «marcar un antes y un después, porque a partir de ahora habrá un giro». Has-

ta ahora en los espectáculos ha habido «mucha novedad y experimentación, que ha funcionado» pero «ha llegado la hora de enfocar más hacia la coreografía y hacia una nueva forma de ver la danza».

Los espectadores tienen hoy una

oportunidad única de ver espectáculo, aunque el aragonés, ya que «el año que viene podrá volver» con ella. De momento, intentando llevar sus montajes a Madrid y Francia, y quizá a Am y Europa. O

# Berna: "Mudéjar" es un puzle que se ha armado sólo"

- El bailarín aragonés estrena esta noche en el Principal su último espectáculo

EVA GARCIA ZARAGOZA EVA GARCIA ZARAGOZA 01/12/2003Ç

"Mudéjar es un puzzle que se ha armado solo". Así define el bailarín aragonés Miguel Ángel Berna, su último espectáculo, que estrena esta noche, en una única función (22.00 horas) en el Teatro Principal de Zaragoza.

El montaje pretende "**ser un resumen de todas las obras**", por eso está dividido en cuatro partes, símbolo de la estrella, y "**su doble, el ocho, la estrella mudéjar**", explica el bailarín, quien reconoce que la palabra clave de este *Mudéjar* es "**superviviente, fuerza y templanza**".

Los textos del espectáculo son de la poetisa zaragozana Magdalena Lasala, que ya colaboró con Berna en *Tierra de Dragón*. *Mudéjar* cuenta en el escenario con música en directo, a cargo de 10 músicos: Alberto Artigas, Josué Barrés, Antonio Bernal, Ernesto Cossío, Miguel Ángel Fraile, Lourdes Escusol, Guillermo Gimeno, María José Hernández, Jaime Lapeña y José Luis Seguer. Y junto a Berna, cinco bailarinas madrileñas, Yolanda García, María Alonso, Carmen Piñero, Estefanía Cid y Carolina González.

El espectáculo, que cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura y la Diputación General de Aragón, está dividido en cuatro partes relacionadas que son "**poesía pura**". Un espectáculo de enorme fuerza y brillo, que pone de manifiesto la evolución del bailarín aragonés hacia formas más completas de Danza, haciendo vibrar al espectador, ya que Berna consigue ponerle en contacto con sus propias raíces y con la riqueza de su legado cultural. Esto lo corrobora la autora de los textos, Magdalena Lasala, quien define *Mudéjar* como "**la pasión del encuentro de la tierra con el cielo, el alma con la belleza, del ansia contra la voluntad**". Para la poetisa, el espectáculo conduce al espectador a través del recóndito recorrido de nuestra esencia: "**el doble cuadrado como la suma perfección que nos muestra la estrella mudéjar, esencia captada en la danza de Miguel Ángel Berna, que sintetiza el alma mudéjar en un sólo y maravilloso elemento: la castañuela**".

Los cuatro trabajos que sintetiza *Mudéjar* son *Percusión percusión*, estrenado también en el Principal en el año 2000; *La templanza*, primer premio de Coreografía en el Teatro Albéniz de Madrid; *Solombra*, estrenado también en Madrid, en el 2001; y *Tierra de Dragón*, presentado en Zaragoza, en marzo de 2003, donde contó con la colaboración de Magdalena Lasala en los textos y Carlos Martín (Teatro del Temple) en la dirección.

Para Berna, *Mudéjar* va a "**marcar un antes y un después, porque a partir de ahora habrá un giro**". Hasta ahora en los espectáculos ha habido "**mucha novedad y experimentación, que ha funcionado**" pero "**ha llegado de hora de enfocar más hacia la coreografía y hacia una nueva forma de ver la danza**".

Los espectadores tienen hoy una oportunidad única de ver este espectáculo, aunque el aragonés espera que "**al año que viene podamos volver**" con ella. De momento, están intentando llevar sus montajes a Madrid y Francia, y quizá a América y Europa.

EL ÁNGEL BERNA ACERCA AL PRINCIPAL SU ÚLTIMO ESPECTÁCULO

# MUDÉJAR', SENTIMIENTO E INNOVACIÓN

El bailarín aragonés pone en escena su obra 'Mudéjar' con motivo de la presentación de su disco del mismo nombre

ÁNGEL DE CASTRO

**D**espués del éxito rotundo del único pase de Mudéjar, del bailarín aragonés Miguel Ángel Berna, el Principal vuelve a apostar por él y lo acerca de nuevo a este teatro, con motivo de la presentación de su disco, titulado igual que el espectáculo. La obra Mudéjar es el resultado de un largo camino que comenzó hace once años, cuando Berna fusionase jazz con flamenco en el Teatro Fleta. Desde aquel entonces, el bailarín ha ido evolucionando en formas y fondos, incorporando nuevas técnicas e instrumentos, consiguiendo un espectáculo sentido, vibrante e innovador, que ya consiguió poner en pie durante un cuarto de hora a los que se acercaron a ver su anterior (y único) pase.

Mudéjar, así pues, se estrena hoy a las 22 horas y estará en cartel hasta el domingo. El sábado será a las 22 horas y el domingo a las 19 horas. La obra, de la compañía de danza Miguel Ángel Berna, está sacada de los textos de la escritora y poeta Magdalena Lasala, y cuenta con la participación, además de la de Berna, de las bailarinas Yolanda García, María Alón, Carmen Piñero, Estefanía Cid y Carolina González, y de una formación musical que pone la banda sonora, en directo (y a diferencia de otros muchos espectáculos de danza) a la obra.

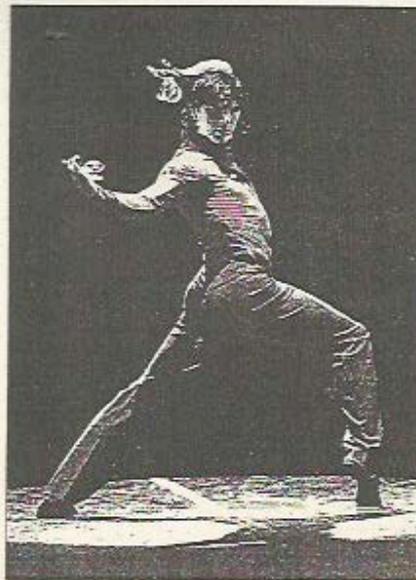
## CULTURA ARAGONESA

El espectáculo sintetiza sus anteriores montajes escénicos, y reúne sus piezas más emblemáticas de la cultura aragonesa, dotándolas de un argumento escénico unificado en torno a la idea, el significado y el sentimiento mudéjar.

Con Mudéjar, Berna consigue un espectáculo de enorme fuerza y brillo escénico, que pone de manifiesto la evolución del bailarín hacia formas más completas (y complejas) de danza, en cuya expresión se vuelve por completo. Tal y como afirma la autora de los textos, Magdalena Lasala, Mudéjar es "pasión de encuentro de la tierra con el cielo, del alma con la belleza, del ansia con la voluntad. El espectáculo de Berna nos conduce a través de la perfección de la estrella mudéjar, esencia que se capta en su danza y que sintetiza con la castañuela".

De este modo, Mudéjar, que cosechó un increíble éxito en su único pase en Zaragoza, en el mismo lugar, es una tetralogía: las cuatro estaciones del año, los cuatro ríos del paralelo, los cuatro puntos cardinales, las cuatro edades del hombre... En definitiva, el cuadrado como la suma perfecta que muestra la estrella mudéjar. Como afirma Lasala, Mudéjar es "el que sobrevive. Fuerza, templanza, destino, locura. Mudéjar es el que perduró al tiempo y al odio. ¿Quién puede someter al arte?"

Ramón Espinosa



Berna, en dos momentos de su última (y única) puesta en escena de 'Mudéjar', en el Teatro Principal. 'Mudéjar' es la última creación artística del bailarín aragonés, tras once años de evolución en su concepto de la danza.

### **III. TEXTOS *MUDÉJAR***

1ª PARTE.-

-AIRE (Idea)

"Soy Mudéjar. ¿Quién puede someter al aire?"

| Soy Mudéjar....

¿Quién puede someter al aire?

Soy memoria origen de lo que vendrá,

Soy vuelo y soy alma

en libertad. (Castañuela: Alma mudéjar)

Soy Mudéjar, el destino del mundo, el que resistió.

Soy Mudéjar, y sobrevivo.

2ª PARTE

-AGUA (Emoción)

"Castañuela. Vengo del mar y su azul huracán"

Vengo del mar y del tiempo guardado en su azul huracán  
y sus simas ocultas,  
de su mansedumbre honda sembrada en mí  
como vida inevitable.

Vengo de sus nombres antiguos, de sus cabellos sueltos,  
de ese dolor que me hizo fuerte,  
y de la sombra.  
Soy fruto de todos los besos que encendieron de siglos la luna,  
y de las cuerdas pulsadas  
para el festín de mi boca.

*Mudéjar  
Magdalena Lasala para Miguel A. Berna*

-FUEGO (Encuentro)  
"Templanza. Soy vino y soy miel"

I

Soy el estío reseco que curtió mi piel para no llorar de sed;  
soy el frío inclemente que abrió mis llagas sin piedad.  
Soy silencio de tierras baldías y rumor de hojas bajas  
añorantes de rocío;  
soy pasión desbocada de amantes clandestinos,  
soy vino y soy miel,  
soy vida obstinada en perpetuarse más allá de la noche,  
más allá de los hombres, más allá.  
Y ese sabor amargo y dulce que encontráis  
cada mañana en vuestra garganta al despertar

II

Por semejar tus manos se extendieron en lo infinito las hojas,  
y unieron sus ramas hayas y abedules en caricia umbrosa  
cubriendo de verdes y oscuros el silencio, sin escapatoria  
al arrullo exuberante de tu aroma.  
Ardes como hoguera en mi entraña  
busco el contraluz del mediodía en tu arboleda.  
Te hallo en la sombra, espesura que me asedia,  
ceñida a mis pasos tu querencia como la hiedra.  
Me habitan tus paisajes, tus malezas densas,  
tu crepuscular relente, y emerge Mudéjar la madrugada,  
a los ojos y al corazón llamarada.

(Canción:)

*Mudéjar*  
*Magdalena Lasala para Miguel A. Berna*

3

Llamarada sería en la hiedra  
hojarasca de fuego y fulgor  
yo sería por ti contraluz  
y sería una estrella  
(ay) que esperara en la madrugada  
y ver cómo despiertas.

Madrugada de vino y de agua,  
madrugada de beso y adiós,  
(ay) en mi boca te llevo cantando  
y en el alma abrasando.

#### 4ª PARTE.-

-TIERRA (Renacimiento)

"Esencia. Mudéjar, el que perduró al tiempo y al adiós"

(Inicio)

Mira en mis ojos mi nombre.

Mira en mis manos la tierra que me alumbró.

Mi alma es manjar que el amor maduró,

delicia de vidrio, arcilla y rumor.

(Para fin)

Soy Mudéjar, el que perduró al tiempo y al adiós.

Soy Mudéjar, piedra y paisaje, enigma de insondable delirio,

Soy torre señalando el cielo como único fin de mi sino,

Soy misterio, secreto mensaje, inagotable recuerdo,  
fragilidad y silencio.

Yo, Mudéjar, nombre de tierra al sol, latido profundo,  
grito de vida, pandero, paso y camino, huella recóndita,  
guitarra, aroma, tambor.

Mudéjar, mestizo, testigo, Mudéjar, el promiscuo, el impuro,  
Mudéjar, diverso, el nuevo, heredero, el que no olvida, el que renace,  
el que es libre, el que ama existir,  
el que resiste y se obstina en persistir.

Mudéjar, el que perduró al tiempo y al adiós.

Soy Mudéjar, el que sobrevivió.

**IV. DOSSIER GOYA: EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE  
MONSTRUOS**

*GOYA*  
**EL SUEÑO DE LA RAZÓN  
PRODUCE MONSTRUOS**



**COMPAÑÍA MIGUEL ÁNGEL BERNA**

**GOYA "EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS"**

**FICHA ARTISTICA - TECNICA**

<b>DIRECCIÓN</b>	Luis Olmos
<b>COREOGRAFÍA</b>	Miguel Ángel Berna
<b>COREOGRAFO INVITADO</b>	Chevi Muraday
<b>DISEÑO DE ILUMINACIÓN</b>	Juan Gómez Cornejo
<b>DISEÑO AUDIOVISUALES</b>	Álvaro Luna
<b>DISEÑO ESCENOGRAFÍA</b>	Juan Pedro Gaspar
<b>DISEÑO VESTUARIO</b>	Rosa García Andujar
<b>MÁSCARAS</b>	Ana Bruned

<b>BAILARINES</b>	Miguel Ángel Berna
	Chevi Muraday (colaboración especial)
	Lucía Padilla (solista)
	Yasmina Pineda
	Olga López
	Maribel Sánchez
	Javier Haro
	Francisco Morgado
	Manuel Roldán
	Yolanda Barrero
	Ramón Artigas
	Verónica Torrico
	Rocío Gamo

<b>MÚSICA ORIGINAL</b>	Alberto Artigas
	Joaquín Pardinilla

## REALIZACIONES

Escenografía: Odeon Decorados  
Zapatillas: Maty, S.L.  
Vestuario bailarinas: Mateos Roncero  
Vestuario bailarines: Raquel mas Roberto, S.L.  
Estudio de grabación: Luna Nueva  
Diseño gráfico: Zaragón  
Fotografía de escena: Jesús Vallinas  
Fotografía y diseño cartel: Multiarte

## EQUIPO TÉCNICO

Técnico de video: Israel Menéndez  
Técnico de iluminación: Sergio Torres  
Técnico de sonido: Kike Cruz  
Maquinistas: Jordi Gatell y Alfredo Mompell  
Sastras: Carmen Ballén y M<sup>a</sup> Jose Mora  
Iluminación y sonido: Covah S.C.  
Oficina de prensa: Ángel Galán Comunicación, S.L.  
Director técnico: Sergio Claveras "Pluto"  
Directora de producción: Gachi Pisani  
Gerente: Manuela Adamo  
Administración: Maribel Bercero  
Producción: Centro Aragonés de Danza, S.L.  
Distribución: GP Management, S.L.

## Goya

(*"El sueño de la razón produce monstruos"*)

.... Sobre el montaje

Desde que M. A. Berna me propuso hacer un espectáculo que girase en torno a Goya, ambos sabíamos que sería una gran aventura. Quisimos alejarnos de realizar un trabajo meramente historicista o biográfico sobre su persona, ya que lo que realmente más nos interesaba era acercarnos a su mundo pictórico y más concretamente adentrarnos a esa parte de su obra que consideramos la más personal y revolucionaria de este genial pintor; nos referimos a sus grabados (disparates, caprichos, desastres, etc.) y a sus inauditas pinturas negras.

Es por eso que le sugerí hacer un viaje por algunos de esos grabados y cuadros, arrancando el espectáculo con uno de sus más emblemáticos y conocidos *caprichos*: "*El sueño de la razón produce monstruos*"... Este motivo nos permitía volar, ir de un grabado a otro, como si realmente de un sueño se tratase. A partir de ahí, con esa criatura que duerme y vive otras realidades, recorreremos con él una sucesión de cuadros como si de un viaje inconsciente se tratara, adentrándonos en la recreación de numerosos dibujos y cuadros, a veces a modo de pesadilla y otras de manera más lúdica y divertida... Y así, entre otros, transitaremos por grabados como: "*los ensacados*", "*murió la verdad*", "*ya tienen asiento*", "*triste presentimiento de lo que va a acontecer*", "*el bobalicón*", ... o por pinturas negras como "*el aquelarre*" o "*a garrotazos*"... Todo ese periplo se cierra cuando el joven despierta, sobresaltadamente, de ese intenso y disparatado sueño del que ha sido víctima y protagonista.

Quiero destacar el gran esfuerzo que para M. A. Berna ha supuesto, a todos los niveles, llevar a cabo este proyecto. Un costoso y arriesgado espectáculo de danza en el que ha logrado aglutinar a un importante y relevante número de creativos, apostando como nunca se suele hacer en compañías o empresas privadas de nuestro país. Sin duda este Goya será un punto de inflexión en la admirable y larga trayectoria de este gran bailarín aragonés, cuyo esmerado trabajo le abrirá muchas puertas dentro y fuera de España.

Todo el equipo artístico que aquí ha colaborado ha realizado un magnífico trabajo, imprimiendo al espectáculo una relevante calidad de la que esperamos disfruten todos. Es por eso que quiero agradecer a M. A. Berna la total confianza que depositó en mí y felicitarle por su exhausto y

admirable trabajo como bailarín y coreógrafo, a Chevi Muraday por su valiosa y enriquecedora aportación, a Alberto Artigas y a Joaquín Pardinilla (composición musical), a J. Gómez Cornejo (iluminación), a J. Pedro de Gaspar (escenografía), a Álvaro Luna (diseño proyección), R. Andujar (vestuario), a Ana Bruned (máscaras), a todos y cada uno de los bailarines... Y, por supuesto, a los responsables de producción, técnicos y demás colaboradores que han hecho que este "sueño goyesco" se haga realidad.

**Luis Olmos**  
(Director)

# El Goya más trágico emociona a un auditorio entregado

## CRÍTICA DE ESPECTÁCULO

DANZA

### Berna baila a Goya

**B**erna ha buscado inspiración en Goya y ayuda e ideas en Luis Olmos y Chevy Muraday para este espectáculo. El bailarín aragonés ha hecho también un tremendo ejercicio de contención y humildad, cediendo su protagonismo al conjunto. El resultado: lo mejor que ha hecho Miguel Ángel Berna hasta el momento. Aunque

también es el espectáculo en que Berna baila menos. A diferencia de otros de sus montajes, en "Goya: el sueño de la razón produce monstruos" hay una continuidad y un ritmo que no decaen de principio a fin.

Però que nadie espere al Berna de siempre, porque el aragonés se adentra en nuevos territorios, sin duda influido por Muraday (genial, por cierto en su intervención). Y ofrece un ejercicio dramático nuevo para él, igual que algunos guiños a la danza contemporánea. La jota que interpreta es diferente, casi una esencia. Una jota aderezada por el chisporroteo de las castañuelas de hierro que a veces cautivan y otras chirrían.

Mención especial merece la escenografía, que no puede tener otra consideración que genial.

Olmós consigue dotar de vida los "Disparates" de Goya, los traslada del lienzo al escenario con una fluidez que roza la magia. Ayudado, eso sí, por un sostén técnico de primera línea, desde las luces hasta el vestuario, sin olvidar ningún detalle y una música que ya debió escuchar en su cabeza el de Fuendetodos.

Berna dijo que este espectáculo era "pretencioso", pero confundió las palabras. Es ambicioso.

ESPERANZA PAMPLONA

"Goya: el sueño de la razón produce monstruos", Compañía de Danza de Miguel Ángel Berna. Dirección Escénica: Luis Olmos. Coreografía: Miguel Ángel Berna y Chevy Muraday. Música original: Alberto Artigas y Joaquín Pardinilla. Palacio de Congresos de la Expo.

●●●●●

EL PERIÓDICO DE ARAGÓN- 15/08/08

PALACIO DE CONGRESOS / MIGUEL ÁNGEL BÉRNA

## El Goya más trágico emociona a un auditorio entregado

El público, en pie, le dedicó una larga e intensa ovación al bailarín al término de la función

D. M. B.

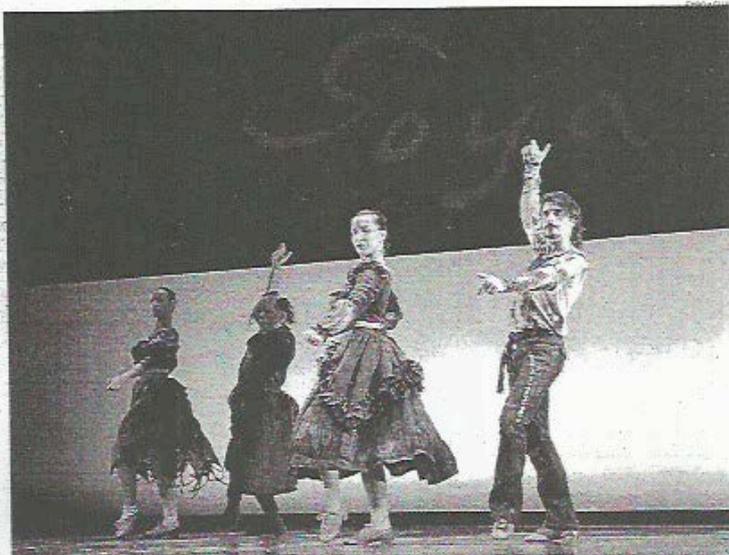
dmonserrat@aragon.esperiodico.com

**L**a carrera de un artista consiste en avanzar y avanzar siguiendo un camino del que no debe verse el final aunque se deba caminar hacia él. El bailarín aragonés Miguel Ángel Berna lleva muchos años contemporaneizando y ahondando en la jota para llevarla a un terreno en el que, aunque reconocible, va más allá. Ayer el auditorio del palacio de congresos de la Expo le dedicó, puesto en pie, una sentida, larga y cálida ovación cuando concluyó su espectáculo Goya. El sueño de la razón produce monstruos, producido para la muestra y que ayer estrenó ante más de 1.200 personas (las ausencias vinieron de los invitados que decidieron no acudir). Para las funciones de esta noche y mañana ya no hay localidades.

La obra comienza con un Goya (Miguel Ángel Berna), dormido sobre una mesa y acechado por unos personajes fantasmagóricos y murguicillos que le llevan a emprender un viaje tormentoso que ahonda en el tremendismo fatal de la última etapa de Goya.

Si a uno le cuesta imaginar cómo se puede llevar al terreno de la danza, y de la jota en menor medida, ese universo grotesco, complejo y oscuro del último Goya en el que subyace una crítica feroz a la sociedad a la danza, basta con ver la nueva creación del zaragozano. Arropado por su compañía residente del Ayuntamiento de Zaragoza y por una puesta en escena soberbia, a través de la danza, el bailarín crea un drama psicológico en el que aparecen los fusilamientos y los desastres, escenas en las que llena el escenario de una tensión emocional que llega a poner los pelos de punta.

Gran mérito de toda esta produc-



MIGUEL ÁNGEL BÉRNA HA CONSTRUÍDO UN ESPECTÁCULO BASÁNDOSE EN EL UNIVERSO DE GOYA.

ción lo tiene sin duda Luis Olmos, director del Teatro Nacional de la Zarzuela, que es el encargado de la escenografía en la que destaca por encima de todo la proyección de los audiovisuales creados por Jorge Gay. En el fondo del escenario se proyecta que avanza el espectáculo, se iban proyectado distintas imágenes en las que se veían personajes de los cuadros de Goya. Para culminar tan brillante puesta en escena, hay que señalar el vestuario, sencillo pero con ese punto grotesco que al espectador le hacía dudar por momentos en qué siglo estaba sucediendo este

maravilloso sueño de la razón. La música, también punto importante, es obra de Alberto Arrigas y José Luis Pardinilla.

Todo al servicio de Berna, o el aragonés al servicio de la puesta en escena porque al aragonés se le notaba contento en la ejecución y a la conclusión de esta obra que debería estar condenada a traspasar las fronteras de la Expo y representarse más allá. Jugaba en casa y quizá eso le motivaba pero lo cierto es que después de los cerca de tres minutos de ovación que recibió la compañía con su creador a la cabeza, Berna deci-

dió ofrecer una emotiva jota final a modo de bis. El aragonés se había consagrado en casa. Ahora solo falta por ver si definitivamente su obra logra traspasar las fronteras y, como el mismo desea, que el nombre de Goya le permite llevar este espectáculo a muchos lugares del mundo. A final de la función eran varios los espectadores que en pequeños corrillos comentaban que Goya estaría orgulloso del espectáculo. Lo que pensaría el pintor de Fuendetodos es difícil de imaginar pero si una cosa quedó clara anoche es que el público disfrutó con esta noche onírica. ■

CRÍTICA > DANZA

## A ritmo de jota

por Teobaldos

### COMPañIA DE MIGUEL ÁNGEL BERNA

**Programa:** *El sueño de la razón produce monstruos*. **Coreografía:** Miguel Ángel Berna y Chevy Muraday. **Música:** Alberto Artigas y Joaquín Pardinilla. **Lugar y fecha:** Teatro Gayarre. 14 de febrero de 2009.

LA compañía residente de Zaragoza ha traído al Gayarre el espectáculo preparado para la Expo, basado en la obra más tenebrista de Goya: *El sueño de la razón*. *A garrotazos*, *Ya tienen asiento*, y algunos de sus cartones de los *Desastres de la Guerra*. Desde el principio, Miguel Ángel Berna deja bien claro que su baile viene de la jota, y que a partir de ella, de su aire, de su ritmo, de su cuadro, es capaz de fusionarla con el flamenco y la danza contemporánea, aportando una extraña mezcla que resulta muy atractiva. Es verdad que el espectáculo está tremendamente condicionado por la estética del pintor aragonés, y que lo que impera es ese feísmo esperpéntico que se impone a cualquier otra cosa; pero, en medio de la representación visual de las estampas -sobre todo a través del vestuario y del gesto- surge una danza muy original y poderosa que siempre tiende a la jota.

En algunos cuadros, como en *A garrotazos*, el poder visual de la escena apenas deja margen a la coreografía. Puede la realización plástica. Incluso aunque se parta del folklore, como el *paloteado*. Buena idea, por cierto, que, quizás, se podía haber desarrollado más, en vez de insistir en la riña que aporta poca novedad. También las estructuras de la jaula y el macho cabrío contribuyen a escenificar y a ambientar la obra de Goya. Pero todo eso, con ser espectacular y estar bien realizado, a mi juicio, no es lo más importante de la propuesta de Miguel Ángel Berna. Lo que realmente nos sorprende es la evolución de este coreógrafo, y de su cuerpo de baile, con la jota como principal instrumento de expresión.

Berna hace plantas a lo Gadés, pero los mezcla, con toda naturalidad, con trezados jotos en los pies. El cuerpo de baile domina, con una gran disciplina y cohesión cuando busca la simetría, la danza contemporánea, pero no tiene empacho en colocar los brazos al aire de jota. El cuadro de las sillas, por ejemplo, resulta sorprendente, arriesgado, jocosos... con todos esos elementos en juego. Tampoco renuncia el grupo a las castañuelas, eso sí, se ha logrado transformar su sonido de madera, en un chasquido metálico inquietante que encaja perfectamente en la estética del espectáculo.

El coreógrafo juega con el espectador, al que sumerge en una especie de ansiedad, de deseo de que complete lo que se lleva largamente insinuando, tergiversando, realizando en poderosas, pero cortas, pinceladas. Hasta que

toda la compañía resuelve, por fin, una perfecta, bien cuadrada, simétrica, garbosa, luminosa y espectacular jota. Entonces el público muestra su júbilo con un fuerte aplauso. Esta medida del regulador, de los solos, los pasos a dos y del *tutti* es otra de las virtudes de la obra.

Es cierto que el sentido trágico nunca se pierde, ni en los momentos que se supone placenteros, y que lo que circula por los sueños son, esencialmente, monstruos; pero también hay sitio para el amor, para la ternura y, sobre todo para estallidos de puro baile, arrancado a lo más apegado a la tradición, y llevado a cotas de gran belleza dancística.

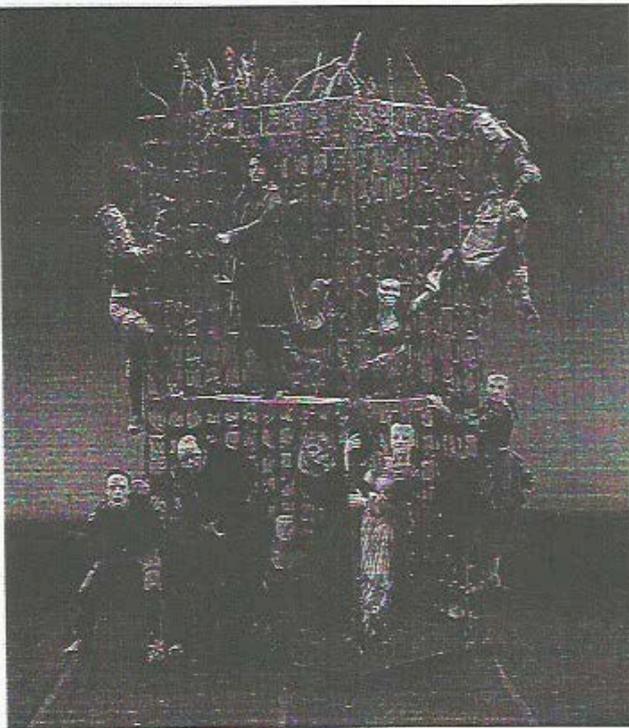
## “Goya, el sueño de la razón produce monstruos” recrea la iconografía del pintor

El coreógrafo y bailarín Miguel Ángel Berna ha creado un espectáculo que gira en torno a la obra que Francisco de Goya produjo durante los últimos años de su vida. Las visiones que poblaron sus grabados hablan de mundos imaginarios en los que los monstruos forman parte del inconsciente más personal del ser humano. De estos motivos ha extraído Berna las imágenes que componen “Goya, el sueño de la razón produce monstruos”, y que representa junto a la Compañía Residente de Zaragoza bajo la dirección de Luis Olmos y en colaboración con el coreógrafo Chevy Muraday. Desde el próximo 30 de septiembre y hasta el 4 de octubre se podrá ver en el teatro de La Zarzuela de Madrid.

Lejos de querer retratar la vida del pintor, la intención conjunta de Berna y Olmos era recrear el mundo que atormentaba al artista y que plasmaba en sus llamadas “pinturas negras”. El grabado “El sueño de la razón produce monstruos”, perteneciente a la serie de “Los Caprichos” sirve de punto de partida para crear una coreografía en la que los bailarines ataviados con máscaras se arrojan con proyecciones de la obra del pintor aragonés.

Berna empezó a bailar la jota a los ocho años y desde entonces la ha hecho evolucionar hasta dotarla de ciertos toques de danza contemporánea. Premiado en diferentes categorías a lo largo de su carrera, fue elegido para estrenar este mismo espectáculo en el proyecto de presentación de la Expo Zaragoza 2008.

Tanto la crítica como el público ha alabado el trabajo de la compañía y de su responsable, que con este espectáculo parece haber encontrado una línea y un estilo con los que poder expresar la esencia de la jota aragonesa llevada al terreno universal de la danza.



EL CULTURAL (EL MUNDO) 4 DE SEPTIEMBRE DE  
2009

DANZA

### Berna es Goya

MIGUEL. Angel Berna es un bailarín y coreógrafo atípico: irrumpió en el mundo de la danza en 1990, rompiendo tópicos sobre el folklore con su innegable impacto como intérprete y un trato coreográfico audaz y ambicioso de la jota aragonesa. Actúa hasta el 4 de octubre en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con su espectáculo *Goya*, que estrenó en la Expo de Zaragoza. Berna y sus colaboradores se inspiraron en los grabados del pintor para este montaje.

4-9-2009 EL CULTURAL 37



Un viaje onírico por los sueños de Goya.

## Goya

El aragonés Miguel Ángel Berna presenta este espectáculo con dirección escénica de Luis Olmos

Estrenado el año pasado en la Expo de Zaragoza, este espectáculo se reestructura mediante un prólogo y siete escenas en un onírico viaje por los sueños y pesadillas de Goya, que dieron lugar a muchos de los cuadros que le convirtieron en uno de los artistas más singulares de la historia de la pintura. Para esta producción, Berna ha contado con la colaboración de Chevi Muraday y Luis Olmo (dirección escéni-

ca). Conocedor de la jota desde los 8 años, Berna está considerado como uno de los renovadores más importantes de nuestro país, ya que en sus creaciones fusiona la danza española con un revisado folclore aragonés. e

**Danza española.**

**Fecha:** Del 30 de sept. al 4 de oct.

**Sala:** Teatro de La Zaragoza.

Más inf. en Caroleira Teatro y Danza.

## Todo en ABC.es

ABC.es

> AREA: Arte, cultura y espectáculos

28-09-2009 / 17:20 h

(Madrid) CULTURA-ESPECTACULOS,ESPECTACULOS

### La jota aragonesa y la danza contemporánea se fusionan en "Goya"

Madrid, 28 sep (EFE).- La compañía Miguel Ángel Berna llega al Teatro de la Zarzuela con "Goya. El sueño de la razón produce monstruos", un espectáculo que, a través de una evolución de la jota aragonesa y su fusión con la danza contemporánea, transita por el "mundo onírico" que el pintor reflejó en sus grabados y sus pinturas negras.

Este espectáculo, que estará en cartel desde el próximo miércoles hasta el domingo, recrea a través de la danza caprichos y grabados goyescos como "El sueño de la razón produce monstruos", "Los ensacados", "Murió la verdad", "Triste presentimiento de lo que va a acontecer" o pinturas negras como "El aquelarre" o "A garrotazos", unos llenzos que llegarán al escenario a través de proyecciones.

"Nos hemos europeizado dejando de lado nuestra cultura folclórica", ha declarado durante la presentación el bailarín aragonés Miguel Ángel Berna, que se aleja de los prejuicios que consideran el folclore tradicional, como las jotas, un arte "casposo y antiguo".

En su constante afán de evolución y fusión, Berna se ha acercado a la obra del pintor aragonés a través de un sueño y de sus pensamientos oníricos, en un formato que no es ni una "biografía" ni la "historia" del artista, ha explicado el director de La Zarzuela y también director de esta obra, Luis Olmos.

"La jota es de España", ha sentenciado Berna, para quien esta forma de cultura tradicional puede tener dificultades de difusión por su "ritmo ternario" mientras que hoy en día "todas las canciones se hacen en cuatro tiempos".

Y es que, en "Goya", Berna baila, acompañado de la música compuesta para la obra por Alberto Artigas y Joaquín Pardinilla, los "disparates, dibujos, desastres y la guerra" con un toque "dramático, crítico, burlesco y surrealista", ha explicado Olmos, quien asegura que los temas de estas escenas son atemporales y siguen vigentes hoy en día.

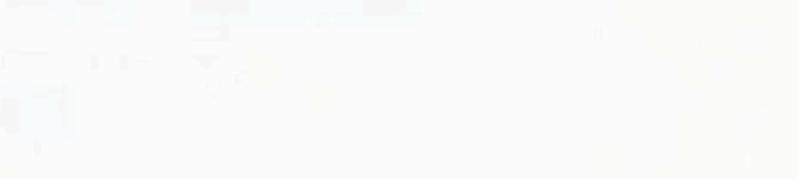
Este ballet, ya presentado en Zaragoza durante la Expo del pasado año, es el primero en el que tocan las castañuelas con el dedo corazón, una "estilización" y una "forma de evolución" que "se acerca más al pueblo", ha apuntado Berna.

Hace diez años Berna ya utilizó unas castañuelas de metacrilato demostrando que los instrumentos pueden salirse de la norma. En esta ocasión ha recuperado unas castañuelas de hierro del bailarín Vicente Escudero que el artista José de Udaeta le dejó en herencia y que "tienen el mismo sonido que los palillos", ha añadido Berna.

"No quiero que los bailarines bailen como yo, sino que encuentren su propia personalidad", ha admitido Berna, quien ha querido que el vestuario de los doce artistas que componen el elenco sea "una recreación entre el mundo moderno y la pintura negra", y que cada uno tenga un atuendo diferente para romper esa "tendencia a unificar".-EFE



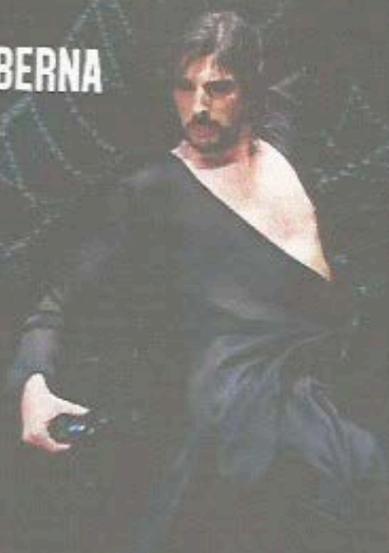
No ha existido un momento en el que se haya producido una ruptura con el pasado.



## V. DOSSIER *MEDITERRÁNEO*

# MEDITERRÁNEO

**MIGUEL ÁNGEL BERNA**  
COMPAÑIA RESIDENTE DE ZARAGOZA



 Zaragoza

-COMPAÑIA MIGUEL ÁNGEL BERNA-

CENTRO ARAGONÉS DE DANZA, S.L.  
C/ Mosén Damián Borobia, 14 50.016- Zaragoza  
976357311/ 699684427  
[centroaragonesdedanza@wanadoo.es](mailto:centroaragonesdedanza@wanadoo.es)

## SINOPSIS

---

Desde siempre las manifestaciones musicales y coréuticas han sido instrumentos que los pueblos han utilizado para expresar y comunicar sus tradiciones.

Lenguaje universal que ha tenido la capacidad de unir a los hombres en los tiempos de paz, de separarlos en los tiempos de guerra y de curarlos en los tiempos de soledad mental.

Este Mediterráneo tan anhelado por los gobernantes de antaño fue el transmisor de antiguas tradiciones que se depositaron en otras tierras.

En este recorrido circular en el que nada se destruye, si no que todo se transforma, buscamos el principio.

Este es el viaje que cada hombre debería realizar; la búsqueda de su propia historia pasada y presente, para escribir la futura.

Las tradiciones mueren cuando se sacan del contexto en el que se desarrollaron.

Buen viaje por el Mediterráneo.

## FICHA ARTÍSTICA- TÉCNICA

**DIRECTOR Y COREÓGRAFO:**  
MIGUEL ÁNGEL BERNA

**MÚSICOS:**  
ALBERTO ARTIGAS  
ERNESTO COSSÍO  
ANTONIO BERNAL  
MIGUEL ÁNGEL FRAILE  
JOSE LUIS SEGUER "FLETES"  
JOSUÉ BARRÉS

**CANTANTES:**  
MARIA MAZZOTTA  
NACHO DEL RÍO

**BAILARINES:**  
MANUELA ADAMO  
MARIA ALAYETO  
NIEVES CANAS  
PABLO PÉREZ  
YASMINA SÁNCIEZ

**VESTUARIO CUERPO DE BAILE:**  
MARÍA JOSÉ MORA

**VESTUARIO MIGUEL ÁNGEL BERNA:**  
MARÍA JOSÉ MORA  
ENRIQUE LAFUENTE

**REGIDURÍA:**  
SERGIO CLAVERAS "PLUTO"

**ILUMINACIÓN:**  
JUAN CARLOS OSUNA

**SONIDO:**  
KIKE CRUZ

**ADMINISTRACIÓN:**  
MARIBEL BERCERO

**PRODUCCIÓN:**  
CENTRO ARAGONÉS DE DANZA

## PRENSA

**raldo de Aragón:** 17/10/13. Página 48. “Berna y su viaje por el editerráneo”.

**Periódico de Aragón:** 17/10/13. Página 40. “Me he cansado de mirar ia dentro y, por eso, ahora, lo he hecho hacia el mar”.

**raldo de Aragón:** 18/10/13. Portada. “Miguel Ángel Berna ena “Mediterráneo” en el Auditorio de Zaragoza”. Y página 52: Miguel Ángel Berna cogió su bajel”.

**Periódico de Aragón:** 18/10/13. Página 53: “Berna danza, al io de su “Mediterráneo”.

**raldo de Aragón:** 19/10/13. Página 59: Crítica de Antón Castro. “ El de todos los abrazos”.

48 | CULTURA Y DEBATE

Berna (7 de octubre de 2013) | *Revista de Aragón*

### Berna y su viaje por el 'Mediterráneo'

El bailarín estrena en el Auditorio de Zaragoza su montaje sobre los vínculos de Aragón con otras culturas

El personal capital del teatro aragonés Miguel Ángel Berna por el "Mediterráneo", que muestra los vínculos de Aragón con otras culturas. En la imagen, Berna con un sombrero de paja y una mujer bailando.

El bailarín estrena en el Auditorio de Zaragoza su montaje sobre los vínculos de Aragón con otras culturas. El montaje, que se estrenó el pasado 17 de octubre en el Auditorio de Zaragoza, muestra los vínculos de Aragón con otras culturas. En la imagen, Miguel Ángel Berna con un sombrero de paja y una mujer bailando.

Miguel Ángel Berna, en uno de los momentos de "Mediterráneo".

El montaje, del que se han encargado Berna, María José Martínez y María José Martínez, está dirigido por Berna. El montaje, que se estrenó el pasado 17 de octubre en el Auditorio de Zaragoza, muestra los vínculos de Aragón con otras culturas. En la imagen, Miguel Ángel Berna con un sombrero de paja y una mujer bailando.

## Berna y su viaje por el 'Mediterráneo'

El bailarín estrena en el Auditorio de Zaragoza su montaje sobre los vínculos de Aragón con otras culturas

ZARAGOZA. El personal viaje del bailarín aragonés Miguel Ángel Berna por el 'Mediterráneo', para encontrarse con los orígenes de la jota y los vínculos que unen su tierra con las culturas que florecen alrededor de este mar, arranca con una fama: «Es una forma de sumergir al público en un sueño porque pretendo que este espectáculo sea una especie de inmersión onírica», explica el artista horas antes del estreno, esta tarde (21:00) en la sala Mozart del Auditorio de Zaragoza, donde permanecerá hasta el domingo.

A lo largo de 13 episodios, entre coreografías y números musicales, el espectáculo transita por el acervo musical, artístico y de danza de países como Albania, Grecia, Italia y Túnez, para terminar «en casa», «la investigación y la

reflexión que hemos realizado: ¿en un riesgo -advierte Berna-, es una búsqueda de nosotros mismos, de quienes somos y de dónde venimos. Y el resultado puede gustar o no». «Por eso la gente dice que venía sin prejuicios y fresca -apostilla-, para poder recibir toda la carga energética que hemos recibido a lo largo de este año de trabajo».

Berna pone algunos ejemplos concretos de esas «similitudes» entre la jota y las danzas tradicionales de otras culturas que muestra en su espectáculo. Así, comparará la tarantela italiana con «unas jotas aceleradas que originariamente tenían un poder curativo y los 'stornelli' romanos con las jotas de plecadillo».

### Vestuario en rojo y amarillo

Sobre el escenario hablará la compañía de Miguel Ángel Berna, al completo (tres hombres y cinco mujeres) con él a la cabeza, además de la colaboración de la bailarina Silvia Perrone. Participarán también la cantante de música tradicional italiana Maria Mazzotta, quien, con el cantador haitiano Nacho del Río, interpretará 'Larsas de Invercero'. La música la firmó Joaquín Pardollá y Alberto



Miguel Ángel Berna, en uno de los ensayos de 'Mediterráneo'. CARTELERO

Artigas, que también forman parte de la orquesta. Además de sus instrumentistas habituales (José Berrués, José Luis Segura, Tolo Bernal, Guillermo Gimeno y Miguel Ángel Pralle), cuenta con la presencia de Miguel Ángel Tapia al piano.

El vestuario, del que se han encargado María José Meza y Enrique Labiente, está acorde con esta particular visión del coreógrafo de la Corona de Aragón. Los trajes «están customizados en rojo y amarillo, aunque también está muy presente el azul, y, aunque

no es nada habitual en Berna, la coreografía de la Virgen del Pilar aparece en una camiseta y en otra el Ángel Custodio de Zaragoza».

Las funciones se desarrollan todos los días a las 21:00, excepto el domingo que es a las 19:00.

**SOLEDAD CASIRO**

## CRÍTICA DE DANZA | Antón Castro

# El mar de todos los abrazos

El Mediterráneo está en todas partes. Ha impregnado la Corona de Aragón, estricada de serpientes, de luz y de aromas, nuestra memoria, y va y viene con su acordeón del mar. Miguel Ángel Berra siempre ha buscado ritmos, melodías, temas y formas de civilización susceptibles de ser encerrados en un espectáculo el amor y los Anamates de Teruel, Goya, el modelaje, la jota. Y ahora ha fido el foco en esa inmensa caracola de resonancias y de pueblos que es el Mediterráneo. Su nuevo espectáculo, trabajado con músicas y cantos,

hibernado con la poesía y la danza, es una nave que desde Albania hasta Aragón y los Pirineos, desde Túnez y Grecia hasta Nápoles y Sicilia.

La fieza empieza con una exaltación del misterioso 'Mare Nostrum' y con una odisea espiritual por Oriente: Berra, vuelto deviche, vestido como un monje sufi, gira y gira sobre el mismo, en sentido inverso a las agujas del reloj. El Mediterráneo es la cadencia del oleaje, es evocación de cruceros, navegación y vitalidad. Pura emoción de nodos y temblor de naves. Todo

discurre así, de canto en canto, de danza en danza, hasta que nos vamos al Alto Aragón con 'Broguel', otros tarareos, cantos de Roma y llegamos a la jota. Eso sí, para entonces la voz de María Mazzotta ha calado tan hondo como el canto de las sirenas. Nacho del Río aparece en escena y redondea diversos estilos, canta quizá mejor que nunca 'Rosa de invierno', con una honddura que resulta romántica e intemporal. De nuevo, los músicos en directo enriquecen un espectáculo lleno de riesgos y de fidelidad. Derraman con promiso,

oficio y oficio en la aventura. Aragón está en Italia e Italia está en Aragón, y ambas están en el Mediterráneo ancho y cenobroso y a la vez inclinado al placer y a la alegría.

La jota no es accidental ni incidental aquí, pero tampoco es lo dominante. Aquí hay muchos más: un latigazo de tradiciones, ecos de la historia, las caligrafías del ritmo, viras y regresos, sensibilidad y sonoridades diversas. E incluso, ya puestos, hay algunos elementos casi metafóricos: el galán o marino aragonés. Obviamente, así a conquistar a la 'riguezar' italiana (Marinella Adams) en una ambiciosa arpeggiatura, con las velas desplegadas al viento, y la seduce. Jare 'Mediterráneo' es, entre otras cosas, un elogio de la pasión, del olo y de los destinos cruzados.

### \*\*\* MEDITERRÁNEO \*\*\*

Debuta bajo y con orgullo. Un espectáculo de danza y música que, con su ritmo y su fuerza, nos lleva a un mundo de emociones y sensaciones. Un espectáculo que, con su ritmo y su fuerza, nos lleva a un mundo de emociones y sensaciones. Un espectáculo que, con su ritmo y su fuerza, nos lleva a un mundo de emociones y sensaciones.

Antón Castro

# El espectáculo "Mediterráneo" de Miguel Ángel Berna vuelve a Zaragoza

EFE

19/03/2014

El coreógrafo y bailarín aragonés Miguel Ángel Berna vuelve a Zaragoza con su espectáculo de danza "Mediterráneo" en el que el artista profundiza sobre el origen y la evolución del baile de la jota a través de los vínculos que mantuvo la Corona de Aragón con territorios de Italia o Grecia.

En el espectáculo, que estará en el Teatro Principal de Zaragoza los próximos días 22 y 23, Berna trata de buscar la identidad y la esencia del folclore aragonés explorando nuevas fórmulas puesto que los "tópicos" no le gustan y le limitan, ha dicho hoy el artista en rueda prensa en la capital aragonesa.

En la función, que parte de un estudio sobre las tradiciones de la coreografía y de la música del Mediterráneo, Berna intenta adaptar el folclore aragonés a la sociedad actual con el objetivo de que los aragoneses sean partícipes de su "propia historia", porque a diferencia de otros bailes como el flamenco, ha dicho el artista, "la jota no está en la tradición del día a día de los aragoneses".

El coreógrafo ha destacado que con "Mediterráneo" busca llegar al interior de los espectadores, "curarles el alma", ya que aunque pueda sonar "traumático", ha reflexionado Berna, "bailar para entretener a la gente es un error".

"Mediterráneo" es un espectáculo en el que participan alrededor de 17 personas, en el que la música tiene un papel relevante y en el que cobran especial importancia, según ha dicho el artista, los compositores Alberto Artigas y Joaquín Pardinilla, así como el productor Julio Álvarez.

Asimismo, el coreógrafo aragonés ha destacado la importancia que tiene para él actuar en Zaragoza, su casa, y ante un público con el que mantiene una relación especial y es uno de los "pilares fundamentales" de su trabajo.

"Mediterráneo", que este fin de semana estará en el Teatro Principal de Zaragoza, recorrerá también distintos escenarios españoles y europeos como Madrid, Roma o Milán entre otros.

### Las raíces de la jota están en el 'Mediterráneo'

'Mediterráneo' INMACULADA COBO

FÁTIMA EL IDRISSI Madrid

Actualizado: 26/01/2015 02:15 horas

Casi 40 años después de bailar una jota por primera vez, Miguel Ángel Berna (Zaragoza, 1968) se pregunta por los orígenes y la funcionalidad de esta danza en *Mediterráneo*. Del 21 de enero al 1 de febrero la Sala Roja de los Teatros del Canal acoge el nuevo espectáculo del coreógrafo y bailarín aragonés, un recorrido que rastrea las raíces de la jota por el *mare nostrum* empezando por Albania, siguiendo por Grecia y Túnez hasta llegar a Italia con el objetivo de responder a una apremiante pregunta, ¿para qué sirve la jota?

«Me he dado cuenta de que desde que yo empecé a bailar este baile hasta hoy no ha cambiado, estaba prácticamente igual y tampoco tenía un sentido», explicó Berna a EL MUNDO en la presentación a los medios de su espectáculo. «Me interesaba saber por qué se hacía este baile. Y ves que en las tradiciones griegas e italianas existen los pasos que tenemos nosotros en las jotas, pero se utilizaban para algo. Hay un argumento muy interesante que es el argumento terapéutico y yo creo que es muy importante. Pero por lo que sea en este país se ha escondido y nos hemos quedado en lo superficial. **Deberíamos ahondar un poco más en nosotros mismos y el objetivo de este espectáculo es ese**», afirmó Berna, que comenzó a bailar (y a preguntarse por) la jota con 8 años.

«Prácticamente desde que empecé comencé un poco esta búsqueda, esta necesidad de como a través de la tradición de tus bailes, puedes llegar a conocer mejor, que yo creo que es el objetivo que tenemos todos en este mundo», defiende. Y en su viaje descubrió que antiguamente se bailaba en los templos, que los campesinos danzaban para no dormirse en el campo o que el baile se utilizaba para cortejar o para curar. Y sentencia rotundo: «ahí sí tiene un sentido. Pero bailar para entretener, no creo que lo tenga».

En su recorrido, Berna intenta dejar atrás esa anquilosada jota académica con la que creció recuperando la espontaneidad y el significado de este baile popular y de su propio ser. «Creo que nos hemos convertido en espectadores. Ya no bailamos las tradiciones de nuestra tierra ni sabemos por qué sirven ni para qué sirven. Para ello hay que ir al origen y esto es lo que cuesta, pero es como en nosotros mismos: quiénes somos, de dónde venimos, a dónde vamos, por qué, para qué. Quién tiene respuestas a esto, quién las busca», cuenta el bailarín, que invita al espectador no sólo a buscar su identidad como individuo sino a descubrir el pasado de nuestro país, remontándose a la época de esplendor de su Aragón.

«Este espectáculo se llama *Mediterráneo* y curiosamente en nuestra tierra no se habla prácticamente de él. Primeramente porque nos hemos quedado sin mar. Nos hemos quedado con el nombre de Aragón pero existía esta Corona

de Aragón que a partir de los siglos XIV y XV tuvo una hegemonía en la Historia de España en nuestra región», contó el bailarín.

# El Mediterráneo según Miguel Ángel Berna

La jota se embarca en busca del glorioso pasado de la Corona de Aragón

José Catalán Deus, 22 de enero de 2015 a las 16:36

Estamos ante un espectáculo que es un manifiesto institucional producido por el gobierno autónomo de Aragón en lícita promoción del recuerdo de aquella Corona que dominó el Mediterráneo y llegó a Grecia anclando en Cerdeña, Nápoles, Sicilia y los Balcanes. Pero las relaciones entre arte y política siempre han sido difíciles.

'Mediterráneo', de la Compañía Miguel Ángel Berna, dirigido y coreografiado por el mismo, tiene buenos propósitos peor plasmados; es un flojo espectáculo, de factura discreta, que sólo coge vuelo cuando recurre a las esencias baturras.

'Es una búsqueda que hemos hecho, no es un espectáculo de fusión. Es una búsqueda de nuestra historia, de nuestro pasado, para mirar el presente y también encarar el futuro', explicaba su creador al presentarlo en Zaragoza el año pasado. Se trata de encontrar las raíces y conexiones del folclore aragonés en los confines mediterráneos hasta donde llegaron sus naves y sus comerciantes. Pero la tarea resulta en un cóctel que no funciona. Comienza bailando el impresionante giro que han hecho famosos en el mundo los derviches turcos, y que él data en Albania, probablemente procedente de la tradición Bektashi; continúa con incursiones tunecinas y griegas de coreografías desafortunadas y cantos notables aunque no nos sean descifrados; encuentra oxígeno en buenas incursiones en la tarantella napoletana y sólo genera emoción en llegando a la Gallarda, en calando en la Tarara y ya pasando a la Baturrada, en el paisaje musical conocido y dominado, incluso versionado con discutibles moderneces. Notables los encuentros finales entre tarantella y jota, el espectáculo termina en una apoteosis de su autor, con un repiqueteo de castañuelas que es más prodigio físico que mensaje lírico, y un abuso de protagonismo, focos y poses sumados.

La música es notablemente superior al baile y la orquesta en directo alcanza momentos notables en torno a las excelencias solistas de Alberto Artigas a la bandurria, a la intervención de Ángel Fraile con la gaita, a los devaneos de la sección de percusión en la que perjudica el sonido de la batería, un instrumento que se ha quedado obsoleto en medio siglo y que ya sólo usan las orquestinas de pueblo. Notables también los dos cantantes, la 'tarantelliana' María Mazzotta y el jotero Nacho Del Río cuya irrupción en el escenario fue el momento álgido de la noche. Necesitaríamos mayor documentación para juzgar en detalle la docena de piezas propuestas, sus diferentes entronques y el lugar que ocupan las músicas originales de Alberto Artigas y Joaquín Pardinilla: no todos somos musicólogos ni tenemos una semana para investigar el ramillete propuesto.

Y sí, la danza es inferior a la música. No nos gustaron en absoluto las coreografías, muy elementales y efectistas, y carecemos de conocimiento para juzgar lo que ha aportado y aporta Miguel Ángel Berna a la actualización de la jota tradicional. Escoge una línea tremendista, personalista y ampulosa que está en las antípodas de nuestro gusto personal y que ha perjudicado durante décadas al flamenco en una larga serie de bailaores pintureros -camisa desabotonada y pelo revuelto- y acaparadores del escenario con florituras repetitivas. Berna es la superestrella y el cuerpo de baile simplemente le completa con evoluciones pasables, tendentes al acartonamiento que contamina la coreografía entera del espectáculo.

Vestuario, iluminación y sonido carecen de sutileza y colaboran a fijar un espectáculo aceptable en festivales de verano pero lejano de las exigencias de la danza

contemporánea.

Miguel Ángel Berna debía haber aprovechado en esta salida para divulgar las esencias de la jota antes de someterla a este tratamiento rejuvenecedor de choque. Dicen que el término deriva del latín y significa 'salto'. El salto ha sido de siete leguas y media. Entrevistado para el El Periódico de Aragón por Daiel Monserrat, Miguel Ángel Berna explicaba 'Mediterráneo' y sus circunstancias: 'Lo que hemos hecho en este trabajo es investigar sobre hechos reales, a través de musicólogos, etnólogos... En este tiempo que duró la Corona, hubo una gran expansión por el mar muy importante, recordemos la conquista del reino de Sicilia, de Nápoles, Túnez... alguna parte de Grecia. Ahora no tenemos mar, pero entonces sí teníamos, y yo recuerdo desde pequeñito que siempre se decía que la jota había entrado por Valencia y, curiosamente, Valencia era el puerto principal de la Corona de Aragón. Este Mediterráneo era un punto estratégico donde todo el mundo quería estar cerca del mar porque era un punto de poder. Hemos tomado este punto de partida de inspiración, de nuestra propia historia para este espectáculo'-

Y proseguía: 'Creo que Grecia, tal y como yo he descubierto las cosas y sus danzas, es la madre de todas las danzas populares que hay en el Mediterráneo. Y, después, poco a poco hemos ido mirando en Albania, Italia, Sicilia, Nápoles, la parte del sur de Italia... Nunca hemos sabido de dónde viene esta jota, no lo sabemos exactamente... A mí lo que me ha sorprendido es ver en este tipo de danzas griegas, italianas... una similitud grandísima con los pasos que tenemos nosotros... Por qué se baila, por qué se canta, cuál es la finalidad de la música y evidentemente hemos descubierto hay una función fundamental que es la curativa, la terapéutica... Miramos 50 años atrás y nos encontramos con un franquismo que hizo de esta jota un himno nacional pero que la encasquetó en un topicazo tremendo ... Me he cansado un poco de mirar hacia dentro y lo que he querido ahora es mirar hacia fuera. Aquí tenemos el Ebro, pero va al mar y ahí es donde yo quería llegar, saber qué mundo había ahí. Es como el viaje que hizo Colón cuando descubrió América. Te encuentras que hay algo ahí... Para un aragonés decir que le gusta mucho la jota y que se emociona con ella, es evidente, y yo el primero, pero no se trata solo de eso. Se trata de que la gente de fuera lo entienda también. Y ese es el trabajo que realmente nos queda...'

En 2012, a propósito de su anterior entrega '-Berna y los grandes de la jota-', decía: "La jota no se ve igual aquí que en otros lugares del mundo y hay que luchar para que se reconozca el género y no sea un ruso con un cachirulo en la cabeza. La jota es un género sobrio, refinado y esencial y de eso hay que tomar conciencia porque la jota tiene una potencialidad enorme y hay que dársela... El flamenco nos lleva mucha ventaja pero podemos tener la misma repercusión si aportamos cosas, y hay que conseguir que a los niños les guste, se empapen de ella, y quizá nos elijan, en algún momento, por encima del hip hop". Hombre, aspirar a igualar al flamenco parece mucho aspirar. Pero por aspirar que no quede.

Tras estos tres largos párrafos, no se quejará Miguel Ángel Berna de falta de interés por lo que dice y lo que plantea. Pero con la cincuentena cercana, habiendo fundado ya en 1990 su propia compañía, con un apoyo institucional estable y envidiable, y una docena de montajes originales a la espalda, esperábamos algo mejor en el escenario.

El público llegó entregado y así se marchó. Vibró con las esencias aragonesas y soportó el resto. Y fue muy, muy cariñoso e indulgente con el protagonista de la noche.

## VI. GLOSARIO DE TÉRMINOS

“Arrodiñao” o paso de las rodillas: paso propio de la Jota que consiste en hacer una simple rodilla atrás que normalmente va acompañando a un paso.

Aspas de molino: movimiento de brazos típico de la Jota de Calanda que consiste en realizar un movimiento de rotación con ambos brazos simulando las aspas de un molino.

Batuda o salto: Se trata de un salto lateral en el que se intenta hacer coincidir las dos puntas en el aire. Se levanta un pie lateralmente con la punta estirada y se salta con el otro a tocar planta con planta (o punta con punta). Después de saltar se deja el pie arriba para comenzar de nuevo.

Birrete: Gorro armado en forma prismática y coronado por una borla que llevan en los actos solemnes los profesores, magistrados, jueces y abogados.

Bonete: Especie de gorra con picos usada por algunos eclesiásticos.

Canon: Término tomado de la Música. En Danza se utiliza cuando sucesivamente van realizándose los movimientos repitiéndose o imitando cada bailarín la secuencia del que le antecede.

Casaca: Vestidura ceñida al cuerpo, generalmente de uniforme, con mangas que llegan hasta la muñeca, y con faldones hasta las corvas.

Luz cenital: Iluminación proveniente de un único punto de luz situado verticalmente encima del sujeto.

Chapín: Calzado, originariamente femenino, que actualmente se usa para ciertos tipos de danza (Danzas Folclórica, Escuela Bolera, o algunas piezas de Danza Estilizada). Su nombre tiene origen onomatopéyico y está realizado en piel, con un tacón muy bajito y ancho.

Chassé: término perteneciente a la Danza Clásica Académica que significa “perseguido”. Consiste en deslizar un pie por el suelo (en la dirección que se quiera) al que le sigue a continuación el otro pie. Es muy utilizado en la Danza Española, sobretodo en la Danza Estilizada y en la Escuela Bolera.

Ciclorama: Tela de color blanco, gris o azul claro, de grandes dimensiones, y sin costuras que normalmente va colgada de la parrilla.. En iluminación se utiliza para crear un fondo con efecto de infinito o bien para crear numerosos efectos (día, noche, amanecer, etc.), así como para proyectar imágenes sobre él.

Decúbito supino: Término anatómico con el que se define la posición del cuerpo consistente en tumbarse boca arriba en un plano paralelo al suelo.

Desplante: movimiento de brazos propio de la Jota que consiste en bajar los brazos de manera súbita en un momento determinado del baile.

Devoule: Término perteneciente a la Danza Clásica Académica. Con él se designa al giro realizado sobre ambos pies para desplazarse en una dirección determinada. En éste se va cambiando el peso de un pie a otro para que el que quede libre pueda ir avanzando. Se pueden realizar tanto en primera posición como en quinta.

En dehors: Término tomado de la Danza Clásica Académica que significa hacia fuera. Con éste se denomina a la posición tan característica de esta disciplina en la que las piernas rotan hacia fuera. En pasos y movimientos el término indica que la pierna se mueve en una posición circular, en el sentido de las agujas del reloj.

Flash de luz: Fuente de luz intensa y dura que comprende poco espacio de tiempo.

Fouetté: Término de la Danza Clásica Académica que literalmente significa “latigazo”. Se trata de un giro con un cambio rápido en la dirección de la pierna que pasa por delante o por detrás de la pierna de apoyo, o una rápida batida alrededor del cuerpo de una dirección a otra.

Giro sufí: Proviene de las danzas de los derviches turcos. En un baile relacionado directamente con el movimiento giratorio de los planetas y la conexión con Dios, los derviches enlazan un giro tras otro que aúna el misticismo y el folclore. La danza sufí consiste esencialmente en girar sobre el propio eje y a través de este movimiento los bailarines alternan estados de conciencia y de éxtasis místico, mientras que su alma se desprende de las ataduras terrenales hasta acceder al reino de Dios.

Gobelín: Tul de algodón muy popular en espectáculos teatrales, con trama rectangular, ligero y transparente, perfecto para crear efectos de iluminación.

Gobo: Especie de chapa metálica resistente a altas temperaturas con un motivo recortado (una luna, hojas secas, arboleda, un reloj, etc.) que se coloca entre la lente y la lámpara para proyectar la imagen deseada.

Golpe, sostenido: Paso en el que previamente a realizar el sostenido se da un pequeño golpe con el pie contrario.

Levita: Vestidura masculina de etiqueta, más larga y amplia que el frac, y cuyos faldones llegan a cruzarse por delante.

Luz de calle: Fuente de luz proveniente de los laterales o calles del escenario, que contrastan y realzan los volúmenes. Son muy usadas en Danza.

Luz de contra: Fuente de luz que da la sensación de que el sujeto se distancia del fondo. El efecto es provocado porque el sujeto es visto desde el lado contrario de la luz, por lo que queda a oscuras.

Media luna: Movimiento típico de la Jota en el que se realizan tres pasos laterales y un apoyo sobre una especie de semicírculo imaginario dibujado en el suelo.

Mitra: Toca alta y apuntada con que en las grandes solemnidades se cubren la cabeza los arzobispos, obispos y algunas otras personas eclesiásticas que tienen este privilegio.

Montaña: Paso característico de la Jota que va en seis tiempos. Tiene una variante que es la montaña saltada. Su desarrollo es el siguiente: patada, tacón; patada, punta fuera, tacón (dcha.)/patada, tacón; patada, punta fuera, tacón (izda.)/patada, tacón; patada, punta fuera, punta delante y vuelta.

Movimiento en espejo: Movimiento que se realiza con una pareja y en el que ambos realizan el mismo movimiento pero con la parte y hacia el lado contrario, dando la sensación de que hay un espejo entre ambos.

Muñecas o "charlotte": Paso característico de la Jota que consiste en levantar el talón del primer pie y la punta del segundo y juntar las dos puntas. A continuación

se levanta la punta del primer pie y el talón del segundo y se juntan los dos talones. Así sucesivamente vamos desplazándonos hacia un lado.

*Pas de bourée*: Término perteneciente a la Danza Clásica Académica, concretamente a la escuela francesa. Consiste en un desplazamiento del cuerpo realizando una serie de pequeños pasos con los pies bien en media punta, bien en punta, que se cierran juntos. Puede realizarse en todas las direcciones y también en círculo.

*Paso de las puntas*: Paso característico de la Jota consistente en dar una patada con un pie y con el otro se marca la punta lateralmente cerrada.

*Paso del punta-tacón*: Paso característico de la Jota cuyo desarrollo es: Patada, punta delante abierta, tacón (dcha.), patada, punta delante abierta, tacón (izda).

Paso de seis:

*Paso del "picao"*: Paso característico de la Jota que consiste en ir marcando una punta detrás de otra a ras del suelo.

*Paso del "rodao"*: Paso característico de la Jota cuyo desarrollo es: tacón, punta fuera cerrada, tacón, punta dentro abierta (dcha.).

*Paso del águila o paso de Calanda*: Paso característico de la Jota de Calanda, como su propio nombre indica. Consiste en desplazarse lateralmente realizando una especie de chassés, con el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante y los brazos realizando movimientos ondulares hacia arriba y hacia abajo.

*Patada de Jota*: Movimiento en el que una pierna golpea el suelo y la otra da una patada al aire hacia delante manteniendo la pierna alineada en el plano sagital.

*Patada y vuelta*: es un movimiento que sirve de enlace entre paso y paso y como comienzo de la mayoría de las jotas. Con un pie se pega la patada y el otro da la vuelta (envuelve) por encima de la rodilla.

*Piqué*: Movimiento que consiste en avanzar en cualquier dirección sobre una pierna que se apoya en la media punta o en la punta (relevé). La otra pierna toma cualquier pose en el aire.

*Piqué relevé attitude*: Movimiento en el que la pierna del aire se coloca en attitude (semiflexión de 90 grados en el aire) bien delante, bien detrás, mientras la otra se mantiene en relevé en perpendicular al plano del suelo manteniendo el cuerpo en equilibrio.

*Piqué retiré cerrado*: Movimiento en el que la pierna que queda en el aire se coloca flexionada con el pie apoyado a la altura de la rodilla de la pierna de sostén. En vez de colocarse rotada hacia fuera, esta se coloca cerrada con la rodilla hacia delante.

*Pirqueta*: Giro sobre una pierna, bien en media punta bien sobre la punta, mientras la otra se coloca en otra posición (coupé, retiré, attitude, arabesque, etc.).

*Pirqueta en arabesque*: Giro sobre una pierna bien en media punta o sobre la punta en el que la pierna del aire se coloca detrás estirada.

*Pirqueta retiré en dehors*: Giro sobre una pierna bien en media punta o sobre la punta en el que la pierna del aire se coloca en retiré y el giro se realiza hacia el lado de esta.

*Polirritmia*: Ejecución de varios ritmos musicales diferentes de manera simultánea.

*Pololo*: Pantalón bombacho corto que se pone debajo de la falda y la enagua.

*Puntual*: Luz que se origina en un punto más o menos reducido respecto al objeto que ilumina.

*Recorte*: Tipo de foco que crea un haz de luz muy concentrado, con bordes claramente marcados.

*Relevé*: Término proveniente de la Danza Clásica Académica que significa literalmente “levantado”. Consiste en subir a la media punta o a la punta todo el cuerpo.

*Retiré*: También denominado passé. Es un paso básico de la Danza Clásica Académica en el que la pierna de base está estirada y la otra se coloca con la rodilla doblada apoyando la punta de los dedos a la altura de la rodilla de la pierna base.

Sostenido: Paso en el que uno de los pies se coloca bien en punta, bien en media punta por delante del otro pie, justo en la mitad de éste. Muy utilizado en la Danza Española, en todas sus vertientes.

Telar: En escenografía se denomina telar a la zona del torreón de tramoya que queda por encima del límite en altura de la embocadura. En ella se pueden alojar telones, varas de focos, decorados, etc. En este trabajo nos hemos referido con este término al telón realizado con aberturas, por el que entran y salen los bailarines y que se cierra y abre según necesidades de la escena.

Tijeras: Paso característico de la Escuela Bolera consistente en un pequeño salto que implica un cambio de dirección espacial. Se realizan dos jerezanas altas saltadas (paso de la Danza Española en el que a través de un salto se lanzan ambas piernas hacia detrás) al mismo tiempo en que se cambia de dirección.

Tombé: Término perteneciente a la Danza Clásica Académica cuyo significado literal es “caída”. Consiste en dejar caer todo el peso del cuerpo sobre una pierna, flexionándola para amortiguar el peso.

Tordín: Paso característico de la Danza Española que consiste en un salto unido a un giro. Se parte de quinta posición de pies y en la fase de vuelo del salto se realiza un giro sobre el eje craneo-caudal para volver terminar en quinta posición con el otro pie.

Vuelta de Bolero: Vuelta característica de los bailes de Escuela Bolera, sobretodo del Bolero. Consiste en girar sobre una pierna mientras la otra realiza varios apoyos para impulsarse.

Vuelta de vals: Paso de vals (paso balanceado en el que un pie se apoya detrás del otro para volver a realizar el balanceo hacia el otro lado) desplazado lateralmente ligado a una vuelta.

Vuelta en sexta: Vuelta en la que los pies se colocan en sexta posición durante todo su desarrollo.