

LOS PIANISTAS DE NUESTRO BALLET

p o r

Daniel Quiroga

Sólo hace dieciocho años que la Universidad de Chile organizó su primera Escuela de Danza, bajo la dirección de Uthoff, Botka y Pescht, y apenas catorce desde que un grupo profesional de ballet surgió en su seno, integrado, tanto por bailarines formados en Chile como por artistas extranjeros.

De aquel día en que el naciente Ballet Nacional estrenó "Coppelia", como su primer espectáculo completo, a los recientes estrenos de "Milagro en la Alameda" y "Travesuras de Cupido", han pasado pocos, pero intensos años. Durante ellos, bien lo sabemos todos, se han alzado tanto promesas como realizaciones definitivas, pero, sobre todo, se han abierto nuevas perspectivas profesionales, no sólo para los artistas de la danza, bailarines y coreógrafos, sino para todos los que integran ese complejo mundo de actividades que rodea un ballet: músicos, artistas plásticos, escenógrafos; luminotécnicos, sastres, zapateros, peluqueros. No cabe señalar otras menudas subdivisiones, ello quitaría espacio a nuestro propósito, que es el de mostrar sólo uno de estos aspectos: el trabajo musical interno, dentro del esfuerzo colectivo que en voluntades y creación es necesario realizar para que un ballet suba a la escena.

Si los músicos encabezan la enumeración anterior no es sólo por vanidad profesional, sino porque hasta ahora (aunque no me atrevería a afirmar si para siempre), tanto la Escuela de Danza como el Ballet Nacional dependen de una base musical viva para su labor de enseñanza y creación. Aunque todavía no haya sido dada a conocer alguna sustitución mecánica del pianista acompañante en una clase o ensayo de ballet, no se me escapa que, más tarde o más temprano, un eficiente cerebro electrónico podrá eliminar al que hasta ahora ha sido fiel y paciente compañero de toda academia o conjunto de ballet.

Cinco años de trabajo en el Ballet Nacional me dan cierta confianza para aceptar el encargo de "Revista Musical Chilena" y trazar, en las líneas que siguen, algunas anotaciones en torno a los problemas prácticos que se presentan durante la tarea común de músicos y bailarines en un ballet. Naturalmente, estas observaciones se limitarán a nuestro ambiente, es decir, se apoyarán principalmente en lo que han realizado y realizan los pianistas de la Escuela de Danza del Conservatorio Nacional

de Música y del Ballet Nacional Chileno, dependiente del Instituto de Extensión Musical.

*

Centenares de divertidas anécdotas surgen cuando se conversa acerca del acompañamiento musical de los danzarines. No menos numerosas son las caricaturas, y aun las novelas policiales en que un pianista de ballet aparece como la encarnación de la rutina y la despreocupación, encargado de repetir, por milésima vez, aquel pasaje que el maestro de danza o el coreógrafo necesitan.

Nada hay que objetar a esas anécdotas, caricaturas y novelas, ya que tanto hay de cierto en ellas como en todas las que se han dedicado a las demás profesiones, especialmente a las artísticas. Pero aquí no nos interesa ese aspecto, el ángulo pintoresco del que mira desde afuera, sino, precisamente, el otro: el que se observa desde dentro y en el cual (que lo digan los colegas más antiguos) los años se escapan con tan pasmosa celeridad, que no queda tiempo para lamentarse, aburrirse o atarse las manos o el cerebro con aquella rutina de que tanto se habla.

En este aspecto, el trabajo que realizan los acompañantes de la Escuela y el Ballet puso obligado término a la colaboración pasiva, fatigada y abúlica, de aquel "maestro" de las anécdotas, y contribuyó, en cambio, a formar un equipo de músicos que no sólo deben entregar el material adecuado para acompañar ejercicios básicos, sino saber cómo cooperar a resolver problemas de enseñanza dancística o de creación coreográfica. Dio al trabajo del pianista acompañante nuevas posibilidades y responsabilidades que no se conocían antes, por lo menos en nuestro medio. El campo del ballet ofreció a la vida artística chilena una visión renovada, en todos sus aspectos tal como en la música y el teatro llegaron a realizarlo también los respectivos organismos universitarios. Iremos por partes.

La renovación llegó al iniciarse las clases de la Escuela de Danza, al mostrarse al estudiante las posibilidades de la técnica clásica y de las corrientes denominadas modernas. Aunque aisladamente algunos maestros ya antes habían divulgado algunos de los elementos técnicos de la danza clásica y contemporánea, la Escuela hizo necesario renovar los antiguos moldes de su acompañamiento musical. Esto señaló el fin de una época: ya no sería posible que un pianista de esta Escuela pudiera apoyarse sólo en los productos de la familia Strauss (por otra parte, una fundamental, fresca y casi inagotable fuente de recursos para acompaña-

miento de danza), sino que debería abrir ojos y oídos para captar otras exigencias. La improvisación tomó un lugar preponderante y llegó a ser verdaderamente indispensable para el acompañamiento de la técnica moderna.

En aquel primer tiempo del desarrollo de la enseñanza de la danza moderna en Chile, hubo un hecho de señalada importancia: la maestra Andrée Haas, que mantenía en su Academia los principios derivados de Mary Wigmann y Jacques Dalcroze, entregó a la nueva Escuela no sólo su propio saber y experiencia, al ingresar a su personal docente, sino también a sus alumnos más aventajados. Llevó, asimismo, a su ya experimentada pianista Pepita Contreras, que desde hacía varios años trabajaba junto a ella. Pepita Contreras, que se formó a sí misma como acompañante de danza, gusta recordar que cuando alguien le informó que Andrée Haas buscaba una pianista, le indicó, confidencialmente, "que era muy exigente". Dice Pepita que se presentó ante ella; Andrée Haas le pidió que la mirara bailar y tratara de seguir sus movimientos con una música apropiada. El resultado fue que, hoy en día, Pepita hace ya más de veinte años que acompaña danza y es no sólo "la decana" sino un modelo en esta especialidad.

¿Dónde reside la dificultad del acompañamiento de la danza? El problema, al contrario de lo que muchos creen, incluyendo entre ellos a no pocos de nuestros destacados pianistas, no está sólo en la ejecución de pasajes de dificultad técnica, especialmente reducciones de orquesta, sino en ajustar medida y carácter al movimiento que ejecuta el bailarín. Para esto, el repertorio de música escrita sólo da una base, ya que es imposible que un acompañante de clases pueda atender la lectura de un trozo mientras observa ejercicios. Sobre esa base o sin ella lo fundamental es inventar algo apropiado; algo que pueda unirse a los pasos fijados por el maestro, tanto en su ritmo y medida básicos como en su carácter y expresividad. No se trata de entregar ni exquisiteces ni vulgaridades; ni de crear un problema musical sobre un problema rítmico: sólo de dar música agradable y funcional.

El problema principal está en que estas exigencias deben ser resueltas sobre la marcha, dentro de la tensión nerviosa que domina al bailarín en trabajo desde que se ubica junto a la Barra, y a quien la menor infidelidad en el fraseo del acompañamiento le suena a lacerante ofensa personal... El maestro de danza ejerce, además, su poderío omnímodo sobre danzarines y músicos. Es el supremo dictador de tiempos, acentos y pausas. No importa que cierta página musical se haya aprendido en determinada forma. Llegado el caso, el pianista deberá tener la flexibili-

dad necesaria para aceptar modificaciones en velocidad, acentuación y hasta medida de compases, ya que una misma página musical suele usarse para ejercicios distintos.

Lo que distingue notablemente el trabajo de Pepita Contreras es, precisamente, su disposición natural para la improvisación, llevada a tal dominio y seguridad de oficio tras su larga experiencia que escucharla en su trabajo de diaria rutina en técnica clásica es tanto un agrado como una enseñanza.

En la Escuela de Danza trabaja también, especializada en las clases de técnica moderna, Pina Harding, que desde hace ocho años ejerce estas funciones, después de haber actuado en nuestro medio como violinista y cantante. Mucho de su pasada experiencia se volcó en el notable aporte que ha dado al acompañamiento musical en las clases de técnica moderna, al rodear el variado repertorio de movimientos derivados de las clases de Coréutica (el movimiento en relación con el espacio) y Eukenética (la cualidad del movimiento en sí mismo), con un sentido de la improvisación tan funcional como musicalmente atractivo. Su preocupación en este trabajo fructificó en su recopilación de "25 Estudios para Danza", de reciente entrega, en que se reúnen algunos de sus trabajos para las clases de las profesoras Botka, Solari y Turner. Las exigencias básicas del ejercicio aparecen resueltas con soluciones muy artísticas, que dan valor musical a un trabajo de obligado carácter pedagógico. Se incluyen en esta recopilación estudios para movimiento en las diagonales del espacio, para técnica del torso, combinaciones de cualidades eukenéticas, movimientos impulsivos, tensión y relajación, estudios para control y liberación de energía, etc. Si en el futuro este trabajo llegara a publicarse, llenará una necesidad para orientar el trabajo de acompañamiento en danza moderna, ya que textos de esta índole son, actualmente, muy escasos y no siempre de fácil alcance, como ocurre con los trabajos de Adda Heynssen ("Playing for Modern Dance"), editados en Inglaterra.

La breve mención anterior al trabajo de acompañamiento de clases en la Escuela de Danza, puede servir también para ubicar las líneas generales de las dos direcciones en que se trabaja el llamado "training" diario del Ballet. Bajo la dirección de la maestra Mme. Helena Poliakowa, ex integrante del Ballet Imperial Ruso y del Ballet Diaghilev, el grupo trabaja tres veces por semana en técnica clásica, y otras tres veces en técnica moderna, bajo la responsabilidad alternada de Hans Züllig y Joan Turner miembros del grupo formados en las Escuelas de Jooss y Leeder. El acompañamiento de estas clases de perfeccionamiento técnico está a cargo de los pianistas del ballet. Hay que decir que el "training" diario se man-

tiene invariablemente junto al trabajo del Ballet, dentro o fuera de Chile, y aun en las condiciones materiales más adversas, utilizando todos los lugares posibles cuando —como ocurre frecuentemente en giras dentro del país—, el teatro no cuenta con instalaciones apropiadas. Nunca se presenta el grupo en escena sin esta preparación física previa, que da seguridad a su labor artística.

Se podría ahora resumir algunas de las características del acompañamiento pianístico de clases, según orientación que se sigue tanto en la Escuela como en el Ballet: a) La improvisación es básica y las condiciones para poder resolver problemas de esta índole son fundamentales; b) La utilización de un repertorio escrito es posible, pero dentro de las limitaciones impuestas, no sólo por la necesidad de variar el repertorio cada día, sino por la dificultad de adaptar rápidamente el texto escrito al tipo de ejercicio dictado por el maestro, y c) No basta el virtuosismo pianístico corriente, se precisa más que nada la capacidad técnica necesaria para obtener los efectos sonoros o el dinamismo requerido en determinados momentos.

Todo lo anterior nos lleva a la conclusión de que ya es necesario que el Conservatorio Nacional de Música se preocupe de orientar hacia esta especialización a muchos de sus alumnos de piano. La creciente demanda de acompañantes para las cada vez más numerosas academias de danza debe ser satisfecha en forma racional por el establecimiento indicado y evitar así que —como nos ha ocurrido a todos— haya que aprender sobre el trabajo mismo, con la consiguiente dificultad de adaptación a un medio totalmente nuevo, traducida en pérdida de tiempo y energía en los primeros meses.

*

Antes de entrar a considerar el trabajo del acompañante musical de un ballet en su relación con el coreógrafo, es necesario que se pongan en claro algunas diferencias fundamentales en la formación de ambos, que explican las frecuentes dificultades que se producen y deben superarse.

El músico es el resultado de un largo aprendizaje sobre textos escritos, a los cuales procura realizar en su instrumento con la mayor fidelidad posible, tanto en la forma como en el fondo. El danzarín, en cambio, en dramática lucha contra el tiempo (es la carrera artística más corta que existe), y exigiendo a sus posibilidades físicas, trabaja únicamente con ayuda de la memoria, concentrando en ella todo su saber, su repertorio, sus personajes. También es la memoria el campo sobre el cual el coreó-

grafo mueve idealmente los personajes de un futuro ballet; allí es donde desenvuelve, combina y resuelve, los movimientos de un solista, de un "pas de deux", de una gran escena de masas.

El coreógrafo en trance de creación se aísla junto al pianista, a quien pide que vaya ejecutando la música poco a poco. Naturalmente, él ya conoce la música de antemano y mentalmente ha creado los pasos, movimientos y situaciones que corresponden a determinado pasaje musical. Se trata ahora de fijarlos claramente, primero para sí, y, luego, para los intérpretes elegidos (La técnica de anotación de la danza o "script" que se ha mencionado anteriormente en esta revista, todavía no tiene el desarrollo que permita estimarla la solución inmediata al problema de trasladar al movimiento la idea del coreógrafo. Este, imprescindiblemente, necesita "ver" cómo va tomando forma a través de los bailarines su pensamiento original).

Músico y coreógrafo se encuentran unidos por el ritmo, elemento básico para ambos. El ritmo musical da la base para la creación coreográfica que, reduciéndola a términos musicales, vendría a ser un "contrapunto" de movimiento sobre el ritmo musical. En esta estrecha colaboración no cabe hablar de errores musicales, ya que uno de ellos produciría inmediatamente un error coreográfico. No debe haber dudas en cuanto al valor exacto de silencios, acentuaciones, matices, y demás aspectos fundamentales de la relación danza-música.

Basándose, como se ha dicho, en el solo recurso de la memoria, el coreógrafo va tejiendo su polifonía de movimientos sobre el ritmo musical. Cuando la situación ha sido resuelta para él, llama a los que serán sus intérpretes, les muestra lo que desea ver y vigila su realización limpia y exacta.

El bailarín aprende sus papeles por imitación y los conserva en la memoria, recordando también, en mayor o menor medida, la música que los sustenta. Es admirable el desarrollo alcanzado por la memoria auditiva y visual de los bailarines, dentro de la cual se mueven con tanta seguridad como el músico leyendo sus partituras.

Los bailarines piden frecuentemente que sus acompañantes musicales les ayuden a fijar en la memoria determinados pasajes, mediante el recurso de contar sucesiones de acentos, que pueden o no coincidir con el mismo número de compases musicales. Esto plantea una de las más curiosas fuentes de divergencias y asociaciones entre ambos campos, ya que no deja de tomar de sorpresa a quien no está familiarizado con el trabajo, el que, por ejemplo, determinado pasaje del "Orfeo", de Stravinsky, sea contado por los bailarines tranquilamente en ocho, mientras

la música cambia su medida rítmica casi en cada compás, de cuatro a cinco, a tres o siete tiempos. Muchos aspirantes a acompañantes de ballet zozobraron al pedirles una maestra que tocaran un vals "de ocho tiempos" o una mazurca "de cuatro", cosa a primera vista imposible, pero que en la práctica se reduce a una frase de ocho compases o de cuatro compases, que es la traducción musical del "argot" dancístico... En nuestro ballet son "famosos" los "22 chasses" que hay en "Czardas en la Noche", cuya "contabilidad" exacta permite llegar a todos juntos a la brillante Czarda central. En el "Hijo Pródigo", las difíciles escenas de conjunto del segundo cuadro están asimismo fijadas con el auxilio de una caprichosa contabilidad, "ayuda memoria" cuyo eficaz resultado puede advertirse en cada función.

Para el coreógrafo, contar la música es también un gran apoyo. Sus problemas se aumentan en la medida en que la música deja de guardar la acostumbrada simetría que es casi normal en la de los períodos clásico y romántico. Los problemas de fraseo en "Petrouchka" o "El Hijo Pródigo" son por completo diferentes de los que plantea "Don Juan" o "Alotria". La memoria debe esforzarse al máximo para escuchar y retener cualquier detalle que le permita identificar la diferencia entre una frase y otra; relacionadas entre sí pero irregulares en su medida. Toda duda a este respecto se consulta con el asistente musical quien, por cierto, no puede aconsejar equivocadamente, ya que pasará a convertirse, de inmediato, en personaje de historieta.

Es frecuente que una idea coreográfica supere en extensión a la música elegida, o bien que pueda ser más corta que lo pensado antes. En ese caso, si no hay una solución coreográfica por razones teatrales superiores, la música deberá alterarse, aumentándose o reduciéndose. ¿Cómo, dónde? Es tarea del colaborador musical llegar a una solución. No siempre el coreógrafo posee los suficientes conocimientos musicales que le permitan encontrarla, pero ello tampoco es completamente necesario si se tiene un colaborador experimentado. En cierto modo el asistente musical del coreógrafo, debería representar el papel de "abogado de la música", en relación con las avasallantes ideas del coreógrafo, si no fuera que los mandatos de la imaginación en un coreógrafo de real sentido artístico, nunca derivarán en absurdos musicales, aunque se produzcan alteraciones considerables en el orden original de una partitura.

El coreógrafo en creación mueve los personajes en su mente, con tan insistente realismo que muchas veces le acompañan visiblemente fuera del recinto de trabajo. Esta intensidad de la idea hace que el trabajo de creación junto al grupo de bailarines forme una atmósfera

de tensión y concentración de la que el pianista acompañante jamás puede estar ausente, sino, por el contrario, pendiente de cada modificación realizada sobre la música que tiene en sus manos.

La misma tiránica exigencia de la memoria empleada en la creación, debe prolongarse para la conservación del repertorio, tarea sin la cual el trabajo de un ballet sería incompleto. Hay que cuidar de cada papel, de sus doblajes y reemplazos con la misma acuciosidad empleada en su creación. El repertorio del Ballet Nacional cuenta actualmente con dieciséis ballets que se pueden representar en cualquier instante. La mantención en forma de este repertorio, es otra de las preocupaciones diarias del conjunto. Puede tenerse una idea del esfuerzo que significa reponer un ballet abandonado hace años, como "Drosselbart", por ejemplo, vinculado dolorosamente a la enfermedad y reciente desaparecimiento de Rudolf Pescht. Es un espectáculo en cuatro actos, con gran cantidad de personal en escena, cuyos papeles principales y complejas situaciones van siendo, paulatinamente, reconstruidos y actualizados con paciencia de orfebre.

El Ballet Nacional cuenta desde hace quince años con la colaboración de Abdulia Bath, pianista y asistente musical en la gran mayoría de los ballets creados desde su ingreso al conjunto hasta la fecha. Su sólida formación musical le permitió colaborar decisivamente con Uthoff y Jooss en la reposición y creación de los más notables ballets de este notable coreógrafo durante su visita a Chile, como también en los estrenos de los ballets de los nuevos coreógrafos surgidos de este conjunto.

He aquí algunas situaciones en que la opinión musical ha sido decisiva para conformar la estructura de un ballet. Si bien en los casos de "Petruchka", "Hijo Pródigo" o "Carmina Burana", la danza sigue el orden de la partitura, es necesario saber que "Alotria", tanto como "Don Juan" están compuestos sobre trozos aislados de música de Johann Strauss y de Gluck, respectivamente. Sus repeticiones y enlaces, la relación tonal, necesitaron de una opinión musical para dar al conjunto la unidad requerida. Es frecuente que se creen pequeñas transiciones, puentes, que no afecten el estilo del compositor. El caso reciente de "Milagro en la Alameda" muestra ampliamente el trabajo del colaborador musical, ya que la música de Joseph Bayer empleada allí no conserva la disposición original de la partitura. El distribuirla adecuadamente, buscar los enlaces tonales, las modulaciones necesarias y disponer las repeticiones pedidas por el coreógrafo fueron problemas agregados a los de unir esa música con la de Héctor Carvajal. Todos esos

problemas debieron ser resueltos "en casa", siguiendo las ideas del coreógrafo.

No menos decisiva ha sido la ayuda de la asistente musical en los trabajos de los coreógrafos jóvenes como Cintolessi ("Redes"); Solari ("Umbral de Sueño", "Facade") o Bunster ("Bastían y Bastiana"). En el caso de "Bastían y Bastiana" Abdulia Bath compuso, además, los recitativos que enlazan los diversos números y tradujo al castellano, adaptándolo al ballet, el libreto de la ópera.

Personalmente cooperé con Hans Züllig en su recreación de "Fantasía" y "Travesuras de Cupido", con ciertos detalles curiosos. "Fantasía" tiene música para piano a cuatro manos, pero no se usa toda, y había que encontrar dónde hacer el corte. Hubo que recorrer página por página hasta encontrar la "soldadura invisible" que hasta ahora es dudoso que alguien pueda descubrir sólo escuchando la música. También en "Travesuras" ocurrió algo inesperado. Además de la música de "Les Petits Riens", se incluye allí parte de un Divertimento de Mozart. ¿Cuál? Eso era lo que Züllig no recordaba precisamente. Pero sí recordaba el tema. Entonces hubo que lanzarse en medio de los Divertimentos de Mozart "en busca del tema perdido". Una vez encontrado hubo que reducirlo a piano, y así el ballet quedó listo para ser aprendido.

Al hablar antes de lo "inesperado" me vino al recuerdo que también antes se mencionó la rutina y falta de variedad de la vida del tradicional pianista de ballet. Veamos algunos sucesos "inesperados" que han recaído en manos de los pianistas de nuestro ballet y que señalan, por su parte, otras exigencias para el desempeño de este trabajo.

Cuando Uthoff comenzó a planear "Drosselbart" sólo se disponía de una partitura de orquesta. Se llamó a la asistente musical y se le pidió que tocara. Esto significaba realizar una reducción a primera vista. Después de semejante prueba de eficiencia nada tenía de extraño pedirle, más adelante, que leyera también a primera vista la "Leyenda de José", de R. Strauss... Casi todo el repertorio de ballets de Kurt Jooss, está escrito para dos pianos, y nuestros ensayos se realizan a base del resumen de las cuatro pautas que se ofrecen a la vista. Para "Carmina Burana", por supuesto, los ensayos se acompañan con la partitura para dos pianos, coro y solistas, de todo lo cual hay que hacer el conveniente resumen.

De lo anterior se desprende que para este trabajo se requiere, además, cierta facilidad para leer a primera vista, tener familiaridad con la lectura de partituras orquestales y poder efectuar rápidas reduccio-

nes de ellas. De esto se desprende también que es bastante cierto lo que afirma el chiste, según el cual "un pianista de ballet primero debe tocar, y después leer lo que toca". El dinamismo que impulsa el trabajo de un ballet no tolera inhibiciones ante problemas de lectura musical.

¿Cabe hablar acerca de la rutina en el trabajo de los pianistas de nuestro ballet? Si alguien todavía lo cree, es bueno que sepa que, además de tareas internas en el escenario durante las funciones, los pianistas son responsables y diríamos "depositarios legales" de los "tempi" frente a los directores de orquesta. Tarea que significa asesorarles, casi siempre un poco a contrapelo, frente a las naturales licencias que un coreógrafo se toma en determinados momentos de la música y que suelen contradecir la idea que sobre ella se ha formado el director de orquesta. Este papel de puente musical entre el director y el ballet hace recaer sobre él, con razón o sin ella, cualquiera infidelidad cometida por el director de orquesta respecto a los tiempos de la música según los necesita el ballet, añeja querella, tan antigua como la historia misma del ballet en el mundo. Tras la sonrisa profesional de una bailarina en escena se oculta a veces una carga nuclear dirigida al director de orquesta que retardó o aceleró el movimiento, precisamente en su pasaje más difícil... Uno de los más famosos ex directores de conjuntos de ballet, Antal Dorati, fue interrogado en Santiago sobre si volvería a trabajar con bailarines. Su respuesta fue breve: "Jamás".

Lo que evidentemente es demasiado duro. Es cierto que un virtuoso director tanto como un concertista de piano, casi nunca resultarán buenos acompañantes, con toda la comprensión y ductilidad que se necesita en un ballet, donde muchas importantes cosas dependen de una corchea de más o de menos. "Al son que les toquen deben bailar", dicen muchos músicos hablando de bailarines; pero están en un gran error. Eso sólo sería posible si el ballet como conjunto fuera diferente del que se ha logrado crear en Chile: un grupo disciplinado que ha sorprendido a propios y extraños con la precisión, ordenamiento y eficiencia técnica de su espectáculo. Para que el Ballet Nacional Chileno pueda merecer los elogios que ha recibido es necesario que no haya dos criterios sino uno solo, desde el foso de orquesta hasta el electricista que mueve un reflector en el momento preciso. Esto es difícil de comprender para muchos músicos, de esencia muy individualista, que no toman con demasiado entusiasmo su parte de sacrificio en una tarea esencialmente colectiva.

Dorati tiene razón, o mejor dicho la tenía, respecto de él mismo,

cuando dejó de trabajar con bailarines y tomó la carrera de director concertista.

Su decisión es parte de una lucha muy antigua entre la exigencia del bailarín, todo nervios en tensión constante, sensitivos en grado sumo frente a cualquiera variación de la música que les apoya en sus evoluciones. Comprender esa lucha ayuda también a no pecar de soberbia, negándoles toda posibilidad de razón a sus exigencias.

El resultado obtenido en escena demuestra, inequívocamente, cuán beneficioso es que música y danza estén asociados y no en polos opuestos.