

Andreu Carandell

emma maleras

**les castanyoles: la grandesa
d'un instrument petit**



Premis d'Honor

Andreu Carandell (Madrid, 1965) és llicenciat en Filologia Alemanya per la Universitat de Barcelona i en Art Dramàtic per l'Institut del Teatre. Va començar el seu periple en el món de l'espectacle treballant al circ com a funàmbul, trapezista i clown acrobàtic; després es va dedicar a la dansa contemporània (Ballet Heura) i al flamenc (Ballet de Paco Romero) i, finalment, al teatre visual (Teatre Curial, La fanfarra, Comediants) i de text (El bell lloc, de Joan Brossa, Ronda de mort a Sinera, de Salvador Espriu, entre d'altres).

És autor de les obres dramàtiques Turruguena, Peça per a persones i A-dició; ha dirigit espectacles infantils de circ i de titelles, així com l'òpera La petita bufa, d'Albert Mestres i Jordi Rossinyol, i ha traduït de l'alemany les obres dramàtiques Un fill del nostre temps, d'Ódon von Horváth, Ritter, Dene, Voss, de Thomas Bernhard, La noia del trèmul, de Stefan Goethe, i els assaigs Pina Bausch de Raimund Hoghe, Teatre dansa. Tradicions i llibertats, de Susanne Schlicher, i El teatre impossible, de Werner Knoedgen.

Ha impartit classes de flamenc i de teatre a les escoles El Timbal, Rosita Mauri i a l'Institut del Teatre.

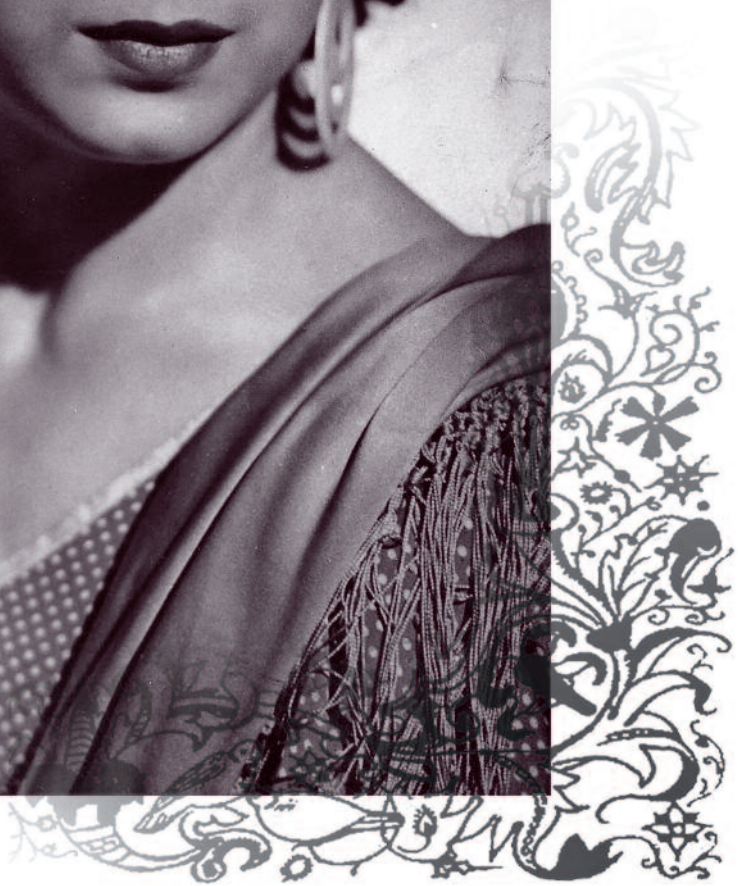


PREMIS D'HONOR

4

Els Premis d'Honor de l'Institut del Teatre tenen la finalitat de reconèixer la trajectòria professional d'una personalitat del teatre o de la dansa en qualsevol faceta, especialització o modalitat.

El Premi d'Honor de 1997 fou atorgat, en la categoria de dansa i coreografia, a EMMA MALERAS per la seva qualificadíssima aportació a l'art i a la pedagogia de la dansa i per la seva decisiva influència en aquest terreny, com a intèrpret, mestra, coreògrafa i promotora, i en especial reconeixement per la creació d'un mètode que ha fet de les castanyoles un instrument musical de primer ordre.



Andreu Carandell

EMMA MALERAS

LES CASTANYOLES:
LA GRANDESA
D'UN INSTRUMENT PETIT

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

DIRECTOR
Pau Monterde

COMISSIÓ DE PUBLICACIONS
Montserrat Álvarez-Massó
Carles Batlle
Sergi Belbel
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Feliu Formosa
Guillem-Jordi Graells
Jaume Melendres

PREMIS D'HONOR
DE L'INSTITUT DEL TEATRE

PRESIDENT
Manuel Royes Vila

DELEGAT DEL PRESIDENT
Joan-Francesc Marco Conchillo

VOCALS
Joan-Anton Benach Olivella
Delfi Colomé Pujol
Francesc Gelabert Uslé
Bàrbara Kasprowicz Sawicka
Jaume Melendres Inglès

Pau Monterde
Francesc Rodellas
© del text: Andreu Carandell, 2002

PRIMERA EDICIÓ
Juliol, 2002

PROPIETAT D'AQUESTA EDICIÓ
(INCLOENT-HI EL DISSENY DE LA COBERTA)

Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
Telèfon 932 273 900
Fax 932 273 939

DISSENY
Sarsanedas Azcunze Ventura

PRODUCCIÓ
Institut d'Edicions
de la Diputació de Barcelona

PREIMPRESSIÓ
Scan 4

IMPRESSIÓ
Gràfiques Ibèria

DIPÒSIT LEGAL
B-20448-2002

ISBN
84-7794-886-0

SUMARI

9	Retrat
13	Infància
15	Els pares i la vida al barri
19	La formació musical dins i fora del Conservatori Superior de Música del Liceu
23	Els estudis de dansa: un premi llargament esperat
26	La Argentina: un ídol de joventut
28	Els Ballets Russos de Montecarlo i la crisi de l'adolescència
30	L'interès per la cultura
32	La trampa del matrimoni
34	La salvació en la dansa
38	Els primers èxits en la pedagogia i l'ampliació d'estudis a Madrid
43	Els anys cinquanta, l'esplendor d'Emma Maleras
52	Roma i altres viatges
57	La concertista
65	La progressiva gestació del mètode
72	El mètode per a castanyoles i la seva utilitat
78	«Estudi del ritme musical mitjançant les castanyoles»
81	L'Institut del Teatre
85	L'associació d'amics de les castanyoles de concert d'Alemanya
87	Els consells de l'experiència professional i la futura Associació Emma Maleras
93	El reconeixement merescut: premis i homenatges
102	APÈNDIXS
103	Breus apunts sobre l'origen de les castanyoles
105	L'escola bolera: primer gran pas en l'evolució de la tècnica de les castanyoles
109	Versió en castellà

«Mignon l'havia esperat i va fer-li llum en pujar l'escala. Un pic a dalt, li va demanar que li permetés oferir-li aquell vespre una mostra de malabarisme artístic. [...] Duia sota el braç una estora que va estendre damunt el terra. Wilhelm la va deixar fer. Dugué a més quatre llums, que col·locà un a cada punta d'estora [...] aleshores va cridar que entrés un home que servia a la casa i que tocava el violí. Aquest entrà i va situar-se a un extrem; ella s'embenà els ulls i, havent fet el senyal, començà simultàniament amb la música els seus moviments, com un engranatge a què haguessin donat corda, tot acompanyant el compàs i la melodia amb la repicadissa de les castanyoles. »Menava la dansa amb agilitat, lleugeresa, promptitud i precisió. [...] Inaturable com un rellotge feia el seu camí, i l'estranya música donava a cada repetició un nou impuls a aquella dansa que es refeia sempre altre cop arravatadorament de bell nou. Wilhelm estava del tot fascinat per aquell espectacle singular; s'oblidà de les seves preocupacions, seguia cada moviment d'aquella benvolguda criatura, i se sentia meravellat de veure com el caràcter d'ella es desplegava a la perfecció en aquella dansa.

»Va mostrar-se severa, tallant, eixuta, vehement i, en les posicions manyagues, més solemnia que no pas agradosa. Ell va experimentar en aquell moment d'un cop tot el que ja havia sentit per Mignon. Va delir-se per acollir dins el seu cor aquell ser abandonat, per agafar-lo en els seus braços i per desvetllar-li amb amor de pare tot de joia per la vida.

»La dansa arribava a la fi [...], i havent-s'hi posat a tocar es tragué l'embenat dels ulls i va cloure el seu joc d'habilitat amb una reverència. [...]

»Wilhelm va regradar-la per haver-li ofert aquella exhibició tan imprevista i airosa de la dansa que sempre havia desitjat veure. Va acariciar-la i lamentà que s'hi hagués pres tanta feina. [...]

»Pel músic va assabentar-se que, de feia algun temps, ella s'havia escarrassat a taral·lejar-li la dansa –que no era sinó el conegut fandango– fins que aquest havia après de tocar-la, i que també li havia ofert alguns diners pel seu esforç, però ell s'havia negat a acceptar-los.»

L'Emma... Emma Maleras em va explicar, durant una de les meves visites d'aquests últims dies, que als segles XVIII i XIX es van posar molt de moda les castanyoles. I no només a Espanya, sinó per tot Europa. I heus-ne ací, en aquest fragment del *Wilhelm Meister* de Goethe, un dels clàssics europeus per excel·lència, un exemple ben palès. Mentre em parlava dels èxits que havien obtingut Dolors Serral i Marià Camprubí, o l'austríaca Fanny Elsler, amb els seus balls amb castanyoles, de seguida em vaig recordar d'aquest passatge.

Algú es preguntarà, però, si he citat aquest fragment només perquè hi apareix un ball amb castanyoles. S'ha dit que Mignon, la noia de dotze o tretze anys que apareix i desapareix misteriosament al llarg de l'obra, és molt més que una ballarina... I el mateix es pot dir d'Emma Maleras: és molt més que una ballarina, molt més que un músic, molt més que la creadora d'un mètode d'aprenentatge de castanyoles.

Abans que assistim al moment culminant de la dansa, Goethe ens va presentant Mignon a poc a poc, amb breus aparicions que desperten des del primer moment l'atracció del jove Wilhelm. Què és allò que tant l'atrau i que contagia el lector d'un interès creixent? Mignon ho fa tot d'una manera ben singular: les escales, no les puja ni les baixa, sinó que les salta; s'enfila per les baranes; la trobes, quieta, asseguda dalt d'un armari; uns dies s'està totalment callada, d'altres contesta amb molta loquacitat; Mignon balla quan vol i per a qui vol, i no quan li ho imposa l'empresari... Amb ella respirem aquella sensació de llibertat que ha de tenir la veritable dansa i que moltes vegades no té res a veure amb el moviment. Mignon, segons s'ha dit, és la dansa mateixa.

Goethe no deixa de banda el món físic, la sensualitat corporal, la bellesa, ben mediterrània, en descriure el periple de Wilhelm a la recerca de la seva formació espiritual i moral. I en la dansa de Mignon descobreix quelcom d'enigmàtic i inexplicable que li desperta una emotivitat que cap doctrina o reflexió no li havien desvetllat. És més, Wilhelm observa com la ballarina pot desplegar en la dansa tot el seu caràcter; ell experimenta tot el que ha sentit per Mignon en un únic instant.

M'ha semblat adient començar aquest llibre sobre Emma Maleras, gran lectora i persona interessadíssima per la literatura, la pintura i el teatre, amb una personalitat cosmopolita forjada inevitablement en els seus nombrosos viatges per tot el món, dedicant-li un fragment d'una part de la nostra cultura europea. Però, a més, volia també expressar els següents dubtes: pot la paraula competir amb la dansa o la música?; podem reproduir fidelment en un llibre qui és Emma Maleras?; podem expressar, ni que sigui una mica, la màgia de les seves danses, de tants concerts i recitals?

El present llibre voldria aproximar-se a aquesta utopia: expressar qui és i com és Emma Maleras; quina ha estat la seva tasca professional; com ha ballat i com ha tocat les castanyoles; com s'ha entregat, amb generositat, i amb molt d'esforç, a aquesta a vegades massa difícil professió.

No cal que esmenti el plaer que se sent quan una persona que ha viscut tant, que ha tingut tantes experiències, t'explica la seva vida i els seus coneixements de primera mà. Jo he tingut aquesta gran sort. Dia rere dia, he anat coneixent una persona que et fa les coses fàcils i que vol que et sentis a gust. Alegre, comunicativa, curiosa, es nota que l'Emma hi té la mà trencada, en el tracte amb les persones, gràcies a la seva tasca pedagògica i al seu do de gents. És lògic, si pensem que ha treballat amb moltes companyies i ha tingut tants alumnes. Però encara ho és més a mesura que la vas coneixent i t'adones que és una persona generosa i dedicada.

El primer dia, em rep a casa seva i es disculpa perquè a l'endemà ha de marxar per una temporada al balneari de Caldes de Montbui, on fa anualment algunes estades, i la casa «sembla una pel·lícula de Capra». Però jo trobo que tot és a lloc. Va molt elegant i, a pesar dels seus problemes i dolors a les cames, sempre fa una cara resplendent. L'Emma és endreçada i metòdica; però té sentit de l'humor i li agrada per sobre de tot la ironia: «El meu biògraf!», m'anomena. Vol que ens ho passem bé i estic convençut que ha estat així tota la vida: una persona que aconsegueix que la gent s'ho passi bé amb ella.

Em tenia preparada una fotocòpia de la seva autobiografia manuscrita, molt ben redactada i «amb lletra de ballarina», segons em diu ella mateixa. No sóc especialista en grafologia, però, amb la seva jovialitat, m'ha convençut del tot. Als seus vuitanta anys, continua tenint una capacitat de treball admirable i una vitalitat extraordinària. Treballa diàriament en el seu mètode d'aprenentatge de castanyoles, perfeccionant-lo, ampliant-lo i, sobretot, simplificant-lo. No m'hi he trobat gaires vegades, però és veritat que les persones que aprofundeixen realment en un tema i que desenvolupen una obra sòlida i duradora són també les que més valoren la simplicitat com el millor vehicle de la seva transmissió. Així és també la seva autobiografia manuscrita. Hi ha només el més essencial. Li he agraït la seva feina, que m'ha facilitat molt les coses, i li he demanat d'utilitzar-ne directament alguns fragments per encapçalar els diferents capítols de la seva vida, cosa que m'ha permès. Després d'uns dies de veure'ns, arribo a la conclusió que les persones que han hagut de lluitar per aconseguir les coses són les que fan tot el possible per estalviar als altres les dificultats que ells han tingut.

Ens veiem periòdicament. El seu relat evoca quantitat d'imatges. Espais i moments, coneguts o desconeguts, van desfilant davant dels meus ulls. Passem de la Barcelona en blanc i negre dels anys vint, trenta, quaranta, a un acolorit viatge a Cuba o al seu èxit daurat de Roma. Veig amb els seus ulls el Liceu, des de l'últim pis, però poc després des de l'escenari; la Rambla; el carrer Hospital, on tenien la sastreria els seus pares; el Villarosa, el Candilejas, el Rigat...

Un altre dia em convida a un concert al Conservatori Superior de Música del Liceu, el centre on Emma Maleras va estudiar als anys vint i trenta i on va començar a ensenyar el seu mètode de castanyoles als anys seixanta. Fou la primera vegada que s'ensenyaven les castanyoles com un instrument musical. Entrem a la sala d'actes. «Aquí va començar l'Institut del Teatre amb Adrià Gual», m'explica, i saluda tothom amb molta afabilitat. Però durant el concert resta seriosa i concentrada. «Espero que t'agradi –em diu. Segur que serà de molt bona qualitat. Si no, no t'hi hauria portat.» Comprèn que no sigui un entès en música, però valora que sigui un gran aficionat a la dansa i el teatre. Em pregunta si m'agrada la lírica. Li responc que molt, però que no tinc gaire costum d'anar a

«veure» concerts. «Sentir», em corregeix, i em fa un lleuger somriure. Sentim música de Weber i de Mendelssohn, i àries de Puccini, Donizetti, Rossini i Vives. De seguida sap fer una valoració, respectuosa però precisa: «Aquest noi té una bona tècnica; aquesta té una veu massa estrident, ha de treballar més; aquest el que té és que és artista!...»

M'agradaria que aquest llibre reflectís com és Emma Maleras, com ha estat la seva vida, però que tingués també la naturalitat del present, dels mesos durant els quals ens hem vist periòdicament i hem tingut llargues converses telefòniques. Hi abundaran els signes d'exclamació, perquè Emma Maleras s'entusiasma sovint en parlar de la seva carrera, dels seus alumnes, dels seus èxits... I també dels seus fracassos... «Quin instrument de percussió pot aconseguir que la gent s'emocioni i acabi plorant! I diuen que no pot emocionar la percussió!», em diu amb contundència. No pas amb vanitat. És la defensa legítima d'un instrument que representa més que molts altres la cultura popular, un instrument «humil i petit», però que «es fa sentir!». «Té una sonoritat desproporcionada a la seva petita mida», em recorda, i jo, a mesura que vaig coneixent la quantitat de feina que ella ha fet, també penso que ha estat «desproporcionada» per a una sola persona.

Biografia Artística.

Emma Maleras.

Neix a Ripollet (Vallès Occidental) el 4 d'Agost del 1919, al peu de la ^{Arriuzada?} Carretera de l'Estació a pocs metres del riu Ripoll.

El meu pare va voler batejar-me i inscriure'm al poble on vaig néixer en honor de la meua mare que també era filla de Ripollet.

Perquè Emma Maleras ha hagut de lluitar molt i ha superat les adversitats més terribles. Encara avui segueix lluitant perquè es reconeixin definitivament les castanyoles com un instrument musical. Sebastià Gasch va subratllar el virtuosisme i el domini insuperable d'Emma Maleras en l'execució amb les castanyoles, però també el seu art i el seu temperament, en el famós article «Las castañuelas sabias e inspiradas de Emma Maleras», un títol que defineix amb encert la feina alhora creativa i científica de la creadora del mètode d'aprenentatge de les castanyoles. Però, ja se sap, en aquest país, aquell que es dedica a investigar i experimentar, aquell que obre nous camins artístics, ha de córrer molts riscos i topa sovint amb el recel i la intolerància. El reconeixement arriba, però sempre una mica massa tard. D'altra banda, que al món de la dansa es conservin documents és molt més important del que sembla, i el mètode d'Emma Maleras fa temps que hauria d'haver estat celebrat. Tot i això, Emma Maleras sempre ha buscat el ressò en si mateixa, i sovint repeteix, quan parla del seu mètode: «M'ha donat una feinada de por; però què seria jo si no tingués aquest mètode? Això em fa viure!»

«Qui ha de reconèixer les castanyoles com a instrument musical?», es pregunta. «De fet, ningú, perquè probablement és un dels instruments més antics que existeixen!» Però el fet és que encara no han estat reconegudes d'una manera oficial. I aquesta és la gran ambició de l'Emma, el reconeixement d'un instrument molt antic, petit però important, capaç dels timbres més diferents, dels *fortes* més poderosos i dels *pianos* més subtils; un instrument que no seria res sense els dits; un instrument popular que Emma Maleras ha elevat a la categoria de clàssic. Com ella, una persona popular, planera, però culta i profunda. Una persona amb moltes cares, amb molts contrastos, com ha de ser tota persona interessant: oberta i seriosa; sàvia i modesta; crítica i tolerant, vital i sensible... Una mestra en tots els sentits. I una persona humil que sap reconèixer els seus errors, les seves debilitats i els seus defectes amb tota naturalitat, que és l'única manera de vèncer-los.

Però, ara, deixem que ella mateixa ens en parli. Després de tot el que hem dit, no crec que puguem afirmar que l'Emma conservi la ingenuïtat del personatge de Mignon, però certament porta dins l'infant eixerit, que emergeix, de sobte, en un gest; quan la nena il·lusionada per ser ballarina es confon amb la ballarina consagrada, amb la pedagoga dedicada, amb la concertista aclamada... En les seves obres de castanyoles, la música s'harmonitza amb la dansa i la dansa amb la música... Però li ha calgut una exigència de llibertat enorme per moure's d'un lloc a l'altre i per poder integrar tots dos mons, per estar sempre oberta i interessada per les coses i les persones. Una llibertat que té, en el seu cas, l'alt preu de molts moments de soledat –a pesar de la quantitat d'amics que se l'estimen– i que només ha pogut aconseguir gràcies a una lluita incansable. Per totes aquestes coses, s'ha ben merescut el Premi d'Honor de l'Institut del Teatre:

Bravo, Emma!

Infància

Neixo a Ripollet (Vallès Occidental) el 4 d'agost del 1919, al peu de la carretera de l'Estació, a pocs metres del riu Ripoll. El meu pare va voler batejar-me i inscriure'm al poble on vaig néixer en honor de la meva mare, que també era filla de Ripollet.

■ Així comença la teva autobiografia manuscrita. La dansa i la música han estat sovint metàfora del riu...

■ I el riu, metàfora de la música i la dansa...

■ Tens raó. I el fet és que tant la dansa com la música formen part indissociable de la teva vida.

■ Sí, m'han acompanyat des de la meva infantesa. Hi ha anècdotes que en són testimoni. Els meus pares em van explicar que, quan només tenia tres mesos, vaig sentir música per primera vegada i em va emocionar visiblement. A casa hi teníem un gramòfon, d'aquells de La Voz de su Amo. Jo ja havia sentit cantar la meva mare, el *Què li darem an el noi de la mare?*, etc., per fer-me dormir, però quan vaig sentir música! Jo no sabia que existia això en aquest món! I, en fi, em vaig emocionar moltíssim. I tenia tres mesos! Vaig començar a sospirar d'una manera, que, és clar, es van espantar. Llavors el meu pare va parar la música. I jo deixo de sospirar i amb el ditet els faig així, així, assenyalant la trompa del gramòfon. I llavors la meva mare diu: «Això vol dir que li agrada. Tornem-ho a posar.» I sí, sí. Posen el disc i jo que somric. Era d'emoció, de sentir música per primera vegada! I llavors la meva mare em va agafar la mà i em va fer ballar una miqueta. Crec que des d'aleshores per sempre, per a mi, la música i la dansa han estat dues coses inseparables.



La primera vegada que vaig sentir música només tenia tres mesos.

A l'edat de tres anys, al costat de la casa on vaig néixer, amb un cosí i uns companys de joc.



Carnaval de 1921, amb divuit mesos d'edat.

A les *golondrines* quan tenia sis anys, disfressada de xarleston per al carnaval.

■ I veritables vocacions.

■ Ja ho pots ben dir. A partir d'aquell dia, tan bon punt sentia música, li allargava la mà. Ja podíem ser a casa o al carrer. La mare em portava a coll Rambla avall i jo, en sentir la música d'un orguenet, automàticament li allargava la mà. «¡Sí, home, aquí enmig de la Rambla em posaré a ballar!» Ai, la gran enrabiada! Perquè com que se sentia música, s'havia de ballar. I quan vaig posar els peus a terra, quan ja era mestressa de les meves cames, a partir d'un any, sempre que sentia música, em posava a ballar. Jo no havia vist mai ballar ningú, ni cap avantpassat meu havia estat ballarí.

■ I crec que ja tenies força èxit.

■ Sí. Sempre que es reunien familiars o un grup d'amistats, em demanaven que ballés. El meu pare xiulava una cançó de moda o un fragment de sarsuela, repicant amb els nusos dels dits sobre una taula portant el ritme, i jo em posava a ballar. Els moviments sempre anaven ajustats al compàs de la música que xiulava el meu pare. Quan ell canviava de cançó, sense avisar, jo m'aturava, l'escoltava, i canviava de manera de ballar. Tothom es posava a riure. Però jo pensava: «Si el pare canvia de música, és natural que jo m'adapti a la nova cançó.» I hi ha l'anècdota de quan jo tenia divuit mesos, amb el vestit de flamenc. Perquè a mi em van disfressar molt amb pantalons; així feien la disfressa a casa.

■ No es feia roba per a dona a la sastreria dels teus pares, doncs?

■ No, no, només feien roba per a senyor. I per a joves. Però sobretot per a nens, per a la primera comunió, etc.

■ Explica'm què va passar aquell dia que et van disfressar.

■ Doncs que era el carnaval i em van vestir de flamenc, amb els pantalons alts, la camisa, l'armilla i la jaqueta. Un dependent de la sastreria del meu pare em va ensenyar a posar els ditets a l'armilla, i jo anava caminant patim-patam, tot bellugant el culet per la Rambla. A la meua mare, li feia una vergonya! I s'amagava caminant més endarrere. Però jo anava al costat del meu pare, tot bellugant el culet cap aquí i cap allà. I tota la gent es girava a mirar: «Ah, mira aquesta nena, tan petita, com camina!» I llavors vam arribar a la botiga, em van posar dalt del taulell i van començar a picar de mans i a cantar. No sé què devien cantar; la qüestió és que em van dir: «Emma, balla»; i jo automàticament em vaig posar a ballar. No em feia pregar gens, no. El fet és que, en aquella època, pel carrer de l'Hospital, hi passava un tramvia de via estreta. Era justament el número 1, la primera línia que van fer a la ciutat. Primer havien estat de cavalls, els tramvies, però en la meua època ja eren elèctrics. Amb tota aquella gresca, jo ballant i els altres cantant i picant de mans, els que eren a dalt cosint també van baixar: «Mira, l'Emma està ballant! Fixeu-vos, quina gràcia!» I, en fi, va començar a aplegar-se la gent que anava pel carrer i cada vegada n'hi havia més i més que s'aturava a mirar aquella criatura tan petita ballant d'aquella manera. Perquè et parlo de quan era així de petita: un tap.

■ I això va passar quan només tenies divuit mesos?

■ Sí, sí, devia ser pel carnaval de l'any 1921. El tramvia es va haver d'aturar perquè la gent no el deixava passar. I fins i tot va baixar gent del tramvia a veure aquella nena que ballava! I feia molta gràcia. Aquest va ser el meu primer èxit.

Els pares i la vida al barri

Al cap de pocs mesos de néixer jo, ens traslladem al pis de Barcelona, on vaig viure fins als quaranta-tres anys. A la caseta de Ripollet hi passàrem, però, els estius durant els primers anys de la meva infantesa. I en guardo molts records, de la casa on vaig veure la llum.

■ Neixes a Ripollet, però la teva infantesa transcorre a Barcelona, on els teus pares tenien una sastreria al carrer Hospital. Creus que la seva professió va influir en la teva sensibilitat artística?

■ No gens. El meu pare, de fet, no era sastre. El meu pare tenia una sastreria, però ell no tallava. I la meva mare l'ajudava a vendre a la botiga. Hi havia una xicota que feia pantalons, l'altra armilles, l'altra americanes. Una era armillera, l'altra pantalonera... Hi havia tres branques diferents dins el taller. I després hi havia els que feien els gavanys, etc... Però l'ofici dels meus pares no va influir gens en la meva professió. Jo no en volia saber res, de la botiga. Hi passava cada dia perquè anava al Conservatori, que era a tocar de la botiga. Vaig començar als vuit anys a aprendre de música. La meva mare m'hi feia passar per demostrar que tot anava bé. I si tardava cinc minuts més del compte, ja me la trobava mirant per la finestra. Perquè hi anava sola, al Conservatori, és clar. Aleshores no hi havia els perills que hi ha ara. Després me n'anava cap a casa o els esperava fins que plegaven.

■ Dels anys vint en endavant, hi havia molta animació a la Rambla i als seus voltants. Dels locals i dels artistes d'aquells temps encara se'n parla molt sovint. No fa gaire, encara vaig veure alguna sastreria d'artistes al carrer Nou de la Rambla o al mateix carrer Hospital.

■ Sí, tens raó, encara n'hi ha al carrer de l'Hospital. Però aquestes sastreries del carrer de l'Hospital no són de teatre, són per a treballadors, com la del meu pare. Els seus clients eren més aviat gent popular, obrers. Per això ens va anar tan



Amb els pares a Sant Hilari, l'estiu de 1923.

malament quan va venir la República i hi va haver tants aturats. Llavors no hi havia cap mena de subsidi. I es passava malament.

■ Vas anar a l'Escola Montessori, una de les capdavanteres pel que fa als sistemes pedagògics moderns per als infants. El 1915, només a Catalunya, hi havia quinze escoles que seguien el sistema d'educació elaborat per la prestigiosa pedagoga italiana Maria Montessori. No és estrany que t'hagis dedicat a la pedagogia i, particularment, als infants.

■ Desgraciadament, hi vaig anar poc a l'escola. Però, sí, anava a l'Escola Pública Montessori del carrer Ataülf, que està darrere de l'Ajuntament de Barcelona. Encara és al mateix lloc. La meva mare era més moderna que mai no ho he estat jo. Perquè era una escola on no s'estava per estudiar a base de memoritzar. Fixa't que ja sabíem llegir i escriure i fèiem dictat, quan la mestra ens va aconsellar d'aprendre l'abecedari, o sigui l'ordre de les lletres.

■ Quins records tens del barri durant la infantesa?

■ La vida del barri era força divertida. Vivíem al passatge Escudellers, en una casa senyorial, però molt antiga. Era la típica finca amb principal, primer pis... Nosaltres vivíem al tercer, que en realitat era un quart. Era una escala bonica, amb una entrada molt gran, tota de marbre, on antigament hi havia hagut cotxera. En fi, una casa, si no senyorial, almenys benestant.

■ Eres filla única. Hi vivíeu només vosaltres tres, tu i els teus pares, en aquesta casa?

■ Bé, sempre hi havia algun parent, alguna cosina..., perquè era d'aquests pisos grans, una mica desgavellats, sota terrat. Hi feia un fred a l'hivern i una calor a l'estiu! I hi teníem minyona, que era de la Garriga, la germana del campaner del poble. Però només s'hi va estar quan jo era petita. No hi havia més remei, és clar, perquè els pares tenien molta feina.

■ Com era la vida familiar? T'entencies bé amb els pares?

■ Sí, sí, molt bé. Jo era molt disciplinada. Em van pujar disciplina. Allò de ser filla única i consentida, no pas. Però estava sempre molt malalta, això sí. A pesar de tot, la disciplina era la disciplina. I no em sap gens de greu. Ja de molt petita era enemiga de la violència. La meva mare em pegava de vegades i un dia em vaig posar les mans a la cintura i molt enfadada li vaig dir: «No em peguis més, tu manes i jo faré el que tu vulguis, però res de pegar!» I mai més ho va fer, de pegar-me. Però renyar-me..., ui! Abans les mares pegaven molt sovint als seus nens. Quan anàvem pel carrer i veia una senyora pegant al seu fill, em desfeia de la mà de la meva mare i me n'anava corrents a cridar a la senyora: «Mala madre!» El perquè li deia en castellà segueix sent un misteri per a mi. És possible que cregués que, si pegava a un nen, no podia ser una mare catalana.

■ Has dit que eres una nena malaltissa?

■ Jo he arribat a la conclusió que era culpa que no m'agradava la llet. La meva mare em va explicar que jo tenia aquest problema quan era un nadó. Es veu que tenia molta gana i sí, sí, ella em donava el pit i jo xuclava com una boja; però quan

venia la llet bona, la que m'havia de reforçar i alimentar-me bé, l'escopia. Es veu que ja no m'agradava. Així, vaig pujar esquifida i primeta. I em constipava cada dos per tres. Per acabar-ho d'adobar, de seguida em vaig topar amb el primer metge equivocacat i tossut. Perquè després n'he trobat molts més. Era especialista en criatures, però no em va mirar ni el coll. La cosa va començar amb unes dècimes i vaig acabar amb quaranta de febre. La qüestió és que només que em constipés una miqueta, ja em pujava la temperatura. Un pur desastre. Vaig passar la tos ferina i una colla de coses horribles... En aquella època, la canalla pujàvem a base de malalties. El que superava la malaltia, vivia; el que no, es moria. No hi havia més remei. Però jo havia de fer aquest mètode per a castanyoles i havia de viure, no hi havia més remei.

■ **Amb la bona salut que tens, ningú no ho diria que eres una nena malaltissa.**

■ És que el problema va durar fins als vuit anys. Una cunyada del meu pare, que també tenia una filla de la meua edat, tenia llogat un pis a Tona. Com que em veia tan malaltissa, li va dir: «Mira, tinc una habitació de matrimoni; vine amb la nena i prova les aigües. Vejam si així la nena millora.» Vam estar-nos-hi, la meua mare i jo, una setmana i quan el meu pare va venir el diumenge a veure'ns, jo ja havia fet un canvi. Ja estava més eixerida, amb uns ulls més vius i amb ganes de jugar i de saltar. «Com és possible, només amb vuit dies?» Llavors van llogar un pis a Tona el següent setembre, que era quan ells tenien menys feina a la botiga. A partir d'aleshores, hi vam anar cada setembre durant una colla d'anys. I així es va acabar el problema. I vaig començar el conservatori, després la dansa... I vaig aguantar-ho tot. És clar, a vegades agafava alguna grip, com tot-hom, però no era un carro d'escombraries com havia estat abans.



Els pares, l'any 1906.



La mare als quinze anys.

■ Com descriuries els teus pares?

■ El meu pare era catalanista. Però molt. Fins a l'extrem que, mentre no hi va haver la Dictadura de Primo de Ribera, quan veia que treien la bandera catalana al balcó de l'Ajuntament per les festes de Ripollet, sempre em deia: «Mira, avui fa anys l'Emma.» I és que ell també treia la bandera al balcó en senyal de festa el dia del meu aniversari. Però quan va venir la dictadura, allò es va acabar. I jo me la posava com a bata de cua. El meu pare era de Prat de la Riba i companyia i a casa hi havia molts llibres de l'època de la Renaixença. Això em va desbaratar molt el meu català, perquè fins que no va venir Pompeu Fabra i va posar una mica d'ordre, tothom escrivia com volia.

■ I l'has heretat, el catalanisme del teu pare?

■ A mi m'agrada molt casa meva. La riquesa cultural que hi ha hagut a Catalunya sempre m'ha interessat molt. Però, veuràs, jo he hagut d'anar a Madrid a estudiar; he hagut d'anar a Andalusia... Com a professora, he tractat gent de tot arreu d'Espanya. També tinc molt bon contacte amb Alemanya, perquè les castanyoles els interessen molt, als alemanys...

■ És a dir, que et consideres una persona cosmopolita...

■ Una mica, sí; per no dir força. Vaig fer molt bones amistats quan vaig anar a Rússia i en tinc un gran record... I quan vaig estar a Londres també em van tractar molt bé... I a Roma, que m'ho vaig passar fantàsticament bé... I a França, on he passat llargues temporades, em vaig identificar amb molts dels costums i la manera de comportar-se dels francesos, sobretot respecte a la cortesia i el menjar.

■ I sobre la teva mare què ens pots explicar?

■ La meva mare m'ensenyava la vida, però no em va donar una formació. Més aviat m'ensenyava a cuinar. Va intentar d'ensenyar-me a cosir i no se'n va sortir mai. M'ha costat una mica de perdonar-li que només em portés a l'escola dels cinc als deu anys. Però si volia fer la carrera de música i piano, havia de renunciar a anar a l'escola. Dues coses no es podien fer en aquells temps, almenys a casa meva. Per això he tingut molts problemes i complexos. Jo tenia set de saber, però no només d'una cosa concreta. I els deia: «Ja en sé prou de música, vull aprendre altres coses.» Però la meva mare em responia: «Has començat aquesta carrera i acabaràs aquesta carrera.»

■ I ara no te'n penedeixes, d'haver estudiat música?

■ No. N'estic molt contenta, perquè em va ajudar molt quan vaig ser ballarina i, principalment, coreògrafa. I no hauria pogut crear el mètode de castanyoles sense els estudis de música. Els últims cursos i les obres de concert són molt difícils de llegir. I d'escriure, encara més.

■ Així, els estàs agraïda, als teus pares?

■ Sí, és clar, principalment a la meva mare. Ella era, a casa, la que ho decidia quasi tot.

La formació musical dins i fora del Conservatori Superior de Música del Liceu

Josep Maria Calicó, un cosí del meu pare molt amant de la música, quan va veure com m'adaptava als canvis de cançons, va aconsellar als meus pares que em portessin a un conservatori de música, ja que demostrava unes aptituds naturals no gens corrents. Acabats de fer els vuit anys, començava a pujar els cinc pisos que porten al Conservatori del Liceu. I no pararia fins als setze anys, amb el títol de professorat de música i vuit cursos de piano. Sempre amb les notes d'examen més altes.

■ Finalment, Josep Maria Calicó va descobrir el teu talent i decidiren portarte a aprendre música al Conservatori del Liceu. La dansa, però, continuava sent una assignatura pendent.

■ Sí. Com t'he dit, jo era una gran aficionada a la música. De fet, aquesta afició també em venia de la meva mare, que havia estat una pianista frustrada. Ella havia anat a escola de monges fins al dia abans de casar-se. Tocava el piano, però molt malament. Ella mateixa se n'adonava, perquè, això sí, la meva mare tenia molta sensibilitat artística. Des dels nou anys, em portava al Palau de la Música els diumenges al matí a sentir concerts, organitzats, o almenys impulsats, per Pau Casals. Allí, durant una colla d'anys, vaig escoltar de tot: solistes, quartets, cantants i, principalment, l'Orquestra Pau Casals, dirigida normalment per ell mateix. També anàvem a sentir l'Orfeó Català. I de més grandeta, al cinquè pis del Liceu a veure òperes. És a dir que, durant la meva carrera de música, no em vaig limitar a estudiar tècnica de solfeig o llenguatge musical –ara en diuen així– i piano, sinó que m'omplia de la música dels grans intèrprets que passaven o vivien a Barcelona. Però amb la dansa va costar molt més. Topava amb l'opinió contrària de la família de la meva mare. En aquella època es pensava que una ballarina havia de ser una «dona frívola». I resulta que tant jo com moltes de les meves col·legues de professió hem estat dones com cal. I no me'n vaig sortir fins als deu anys, quan em van portar a estudiar a casa la mestra i coreògrafa del Liceu, Pauleta Pàmies.

■ Recordes algun concert que t'hagués impressionat particularment?

■ Molts, molts... Em recordo molt del primer, on tocaven Blanca Selva i Joan Massià. Ella era una gran pianista i ell tocava el violí molt bé. Era un programa de Beethoven. Primer van fer una *Sonata per a piano i violí*, però no recordo quina era; després ella va tocar l'*Apassionata* i, al final, van tocar la *Sonata a Kreutzer*, tots dos junts. Jo tenia nou anys i sé que no em vaig avorrir.

■ Preciosa, la *Sonata a Kreutzer*. I la novel·la també...

■ Ah, la novel·la... També l'he llegida. Fa anys. De petita llegia molt. El que m'agradava era Jules Verne. La millor novel·la era *La volta al món en vuitanta dies*. Encara m'agrada ara. En canvi, amb *De la Terra a la Lluna* em vaig avorrir força. L'has llegida?

■ No.

■ Recordo que un dia parlàvem amb unes conegudes que no tenien gaires coneixements d'astronomia i jo els deia: «Això de la guerra de les galàxies és una bajanada dels americans. Perquè és impossible, no pot existir això; estan massa separades unes galàxies de les altres...» I elles diuen: «Oh, però amb Jules Verne també deien que era impossible que es pogués anar a la Lluna». «¡Oh, és que no hi van anar!», els vaig dir jo. «Com s'entén? Bé es diu *De la Terra a la Lluna*, la novel·la». «Com es nota que no l'heu llegida!», els vaig dir. Una de les frustracions de la meva infantesa va ser aquest llibre. Em vaig quedar molt desil·lusionada quan donaven la volta a la Lluna i tornaven a la Terra sense posar-hi els peus. Jo esperava veure monstres amb quatre orelles, tres braços o alguna cosa rara. Em vaig quedar molt decebuda. Una cosa és anar a la Lluna i l'altra és barallar-se entre galàxies! Entre planetes encara hi hauria alguna llunyana possibilitat, però entre galàxia i galàxia és no saber què vol dir aquesta paraula.

■ A quina edat llegies aquestes obres?

■ Als dotze o tretze anys. La meva mare no volia que llegís coses de poca-solta.

■ Pel que m'expliques, eres, i ets, és clar, una persona força imaginativa.

■ Bé, sí, però potser l'amor a la imaginació em va venir de la lectura. De llegir tant. Perquè llegint s'aprèn molt. I observant. Em recordo que un escultor que em va veure ballar, em va dir: «Mira, Emma, tu vés a les escoles a aprendre, perquè això està molt bé; jo he estat escultor i els professors m'han ensenyat força. Però quan n'he après de veritat és quan me n'he anat a Grècia, a Roma i a Florència. Aquests sí que en sabien més que jo. D'aquests, n'he après. Tu procura aprendre dels que en sàpiguen més que tu. I encara que siguin dolents, sempre n'aprendràs alguna cosa. A vegades aprendràs a no fer el que ells fan. Però sempre se n'aprèn.» I allò em va quedar gravat, perquè això m'ho va dir quan jo devia tenir tretze o catorze anys. I després de la nostra guerra, quan ja en tenia vint, va ser quan vaig poder veure molt i molt, perquè va desfilar per Barcelona tot el bo i millor de la dansa espanyola. I de la dansa clàssica també, perquè fugien de la Segona Guerra Mundial.

■ A qui recordes? Parlàvem del món de la música...

■ Home, Pau Casals, tocant el *cello*, sol, una *suite* de Bach. Em va impressionar molt. I també la *Missa en si menor* de Bach, tocada per l'Orquestra Pau Casals. I la *Novena simfonia* de Beethoven quan la vaig sentir per primera vegada. En els primers temps de la simfonia tot anava de meravella, estava emocionadíssima. Però, en arribar el quart temps, que comencen a cantar... Va ser com una bastonada al cap. Probablement per manca d'assaigs, les coses es posaren difícils. I jo el que més detesto és que desafinin. Anys després l'he sentida ben cantada i millor tocada i m'ha agradat com la resta de la simfonia. Però en aquella ocasió... O sigui que el meu instint –no se'n pot dir experiència perquè era



Amb el mestre Zamacois
al Conservatori Superior
de Música del Liceu quan
vaig acabar la carrera
el 1935, amb quinze anys.

molt joveneta— no anava contra el cant, sinó contra les coses fetes sense cura. Després he sentit simfonies de Mahler i de tants bons compositors, tant en concerts com en òperes, on l'orquestra és plena i tot està ben cuidat; i m'han semblat magnífiques.

■ La teva sensibilitat artística comença, doncs, a nodrir-se i a madurar molt aviat. Quins altres concerts records, d'aquella època?

■ M'agradava molt Richard Strauss. Els seus poemes simfònics són excel·lents... Aleshores era molt beethoveniana, però després he ampliat les meves preferències. L'escola francesa: Debussy, Fauré, Ravel. I la russa, és clar: Rimski-Kòrsakov, Borodin i Txaikovski. I també una colla de compositors fantàstics posteriors: Rakhmàninov, Stravinsky, Katxatúrrian, Prokòfiev... Dels compositors de principis del xx, els meus preferits han estat Mahler i Richard Strauss. No n'esmento més per no fer la llista tan llarga.

■ I els compositors catalans?

■ M'agraden molt Toldrà, Montsalvatge i molts compositors que s'obren camí actualment i que tenen molt de talent.

■ I Mompou?

■ M'entusiasma. La seva música sembla de cristall o de fina porcellana. I és tan català! Els seus acords em produeixen calfred. El segle xx ha estat una successió de canvis, buscant timbres nous, incorporant molts instruments diferents. Potser hi ha hagut massa «laboratori», però ha trencat la monotonia del romanticisme. El més important ha estat la gran evolució del ritme i la percussió. M'encanten les obres dels grans percussionistes sols, i millor en conjunts. És natural, ja que per a mi el ritme ha estat el rei. El més interessant de tots aquests experiments sonors de finals del segle xx és la riquesa de timbres que s'han incorporat a les sales de concert. I la percussió ha fet un pas de gegant. Joan Guinjoan té obres molt interessants, principalment pel ritme. Va fer una obra dedicada a Carmen Amaya on va reproduir un fragment del *zapateado* de les seves *alegrías*. Quan el sento sempre m'emociono, perquè jo admirava molt Carmen Amaya. Però no estic d'acord amb Guinjoan en els fragments en què intervenen les castanyoles. Perquè les segueixen tocant penjades i fregant els dits però sense picar primer, que és com solen tocar les castanyoles els percussionistes de les orquestres. I Carmen Amaya no feia meravelles, però les tocava força bé. Tinc un alumne percussionista que va estar en la gravació d'aquest disc i em va dir que no hi havia temps de posar-se les castanyoles als polzes. Home! Hem estat contemporanis i hem viscut a la mateixa ciutat. No era tan difícil tenir en consideració la meua obra i demanar una mica de col·laboració! Jo comprenc que sigui difícil trobar un músic que toqui les castanyoles com nosaltres, els ballarins, però, almenys, podia haver-ne fet dues versions, com jo faig amb algunes obres: una de més fàcil i una de més difícil. La gravació d'un disc bé s'ho valia.

■ Molt bé. Fins aquí hem parlat dels teus començaments en el món de la música. Si et sembla, cal que ara ens introduïm en els teus inicis com a ballarina.

Els estudis de dansa: un premi llargament esperat

Als deu anys, vaig aconseguir que em portessin a estudiar ball a casa de la mestra i coreògrafa del Liceu Pauleta Pàmies, contra l'opinió de tota la família de la meva mare.

■ Finalment aconseguixes anar a classes de dansa. Però volies ser ballarina o músic?

■ Ballarina!

■ Però no t'inclinaves per cap de les dues carreres? No vas tenir cap mena de dubte?

■ No, no. Jo, de dubtes, no en vaig tenir mai. Jo volia ballar i prou. Al conservatori de música hi vaig anar perquè tenia una gran sensibilitat per la música, però jo volia ser ballarina. I no vaig tardar gaire a ballar per tots els escenaris de la ciutat; tot i que m'estimo més no parlar-ne, d'aquesta primera època; no en tinc un bon record.

■ Et puc preguntar per què?

■ Perquè vaig tenir èxit massa aviat. Em vaig fer molt famosa i això em va perjudicar. Perquè no vaig començar la carrera de ballarina seriosament.

■ I actualment, què et consideres més, músic o ballarina?

■ Per damunt de tot he estat ballarina, però en aquests moments sóc més músic. Les comes no em permeten gaires alegries.

■ De tota manera, semblen dos mons perfectament compatibles.

■ El ball sense música mai no m'ha interessat. A més, la persona que sap de música té moltes més facilitats per a la dansa, té un altre concepte.

■ Com vas aconseguir que et portessin a classes amb Pauleta Pàmies?

■ Bé, ja t'he dit que ballar era la meva passió des de la naixença i no vaig parar fins que ho vaig aconseguir. La cosa va començar aviat. Vivia amb nosaltres una cosina que tocava el piano; no en pla de carrera, sinó cuplets de Pilar Alonso i companyia o tangos de l'època de Gardel. Jo, quan arribava de l'escola, en sentir el piano, anava de pressa a l'habitació dels meus pares, on hi havia un armari mirall, i em posava a ballar. Era la meva diversió. Sempre va ser la meva diversió. I, finalment, vaig aconseguir anar amb Pauleta Pàmies, que era la professora més popular que hi havia aleshores.

■ Però abans has dit que els començaments en la dansa van ser agredolços.

■ Sí, amb Pauleta Pàmies vaig tenir alegries, però també algun disgust. A mi m'agradava ballar, però, de fet, m'agradava ballar clàssic, que és el que ella ensenyava. Em fascinaven els tutús, les sílfides, les fades, les Giselles... Tot allò que fos romàntic. Va ser la Pauleta qui em va dir que jo no tenia condicions per ballar clàssic, que valia més que em dedicés a la dansa espanyola. Jo vaig tenir un disgust! Vaig plorar tota la nit. Després, quan tenia dotze anys, va arribar de París un mestre molt jove, Antonio Alcaraz, i la Pauleta em va aconsellar que estudiés també amb ell. Així va ser com vaig començar a estudiar dansa espanyola.

■ Tenint en compte que et vas convertir en una bona ballarina de dansa espanyola –i també de clàssic–, tampoc no deus estar descontenta d'aquest primer fracàs.

■ No. Crec que l'he superat.



Ballant l'*Albaicín* d'Albéniz
al Palau de la Música, l'any 1942.



Ballant una polca amb la gran orquestra
al Palau de la Música, l'any 1942.

La Argentina: un ídol de joventut

Antonio Alcaraz ens va parlar d'una ballarina espanyola que triomfava a París i que tocava molt bé les castanyoles. Havia gravat uns discs.

Els meus pares en trobaren dos, on hi havia dues obres a cada un d'ells. Quan els vaig escoltar, vaig captar un món desconegut i molt interessant, i vaig començar a prendre'm la dansa espanyola amb més interès, ja que fins aleshores no m'agradava gaire.

■ Les castanyoles van ser el camí per introduir-te a la dansa espanyola.

■ Sí: les castanyoles i La Argentina. Vaig adonar-me que la dansa espanyola podia ser una cosa important. I aleshores em van portar a veure Carmen Amaya, que ballava en una taverna prop del port; em van portar al Villarosa, un *tablaó* flamenc on imperaven els germans Borrull; i després va venir La Argentina a Barcelona i em vaig quedar bocabadada. Tot i que no ballava gaire, La Argentina. Però feia molt bonic. Era molt femenina, molt graciosa. Era molt espanyola. Va ser el meu ídol de la dansa espanyola de la joventut.

■ La Argentina ha estat, juntament amb tu mateixa, una de les figures cabdals de les castanyoles.

■ Sí. Hem estat les dues que hem donat una empenta a les castanyoles. Ella va ser la que va començar. El seu pare era mestre de ball i ballarí. A Antonia Mercé, que és com s'anomenava veritablement, li van posar La Argentina perquè els pares eren de *tournée* i va néixer a Buenos Aires. Aleshores a Amèrica s'hi anava amb vaixell i les companyies s'hi passaven mesos i mesos. Era costum que els artistes es possessin noms comercials i ella es va posar La Argentina perquè havia nascut allà. Quan van tornar a Espanya, el seu pare es va dedicar a donar classes de ball a casa seva. Ella era molt jove i es posava furiosa quan sentia aquell esclat de castanyoles tan esgarriós. Llavors va demanar que li fessin unes castanyoles més petites. Perquè ella les duia més petites que les que portem ara. I amb aquestes castanyoles, va començar a fer experiments.

■ Quina mena d'experiments?

■ La Argentina va ser qui va començar amb els *fortes* i els *pianos* i qui va adaptar les coreografies amb castanyoles, que sempre s'havien ballat amb músiques populars, a les músiques dels compositors espanyols que escrivien obres per a concert. Amb ella, les castanyoles van ser una altra cosa. No va tenir alumnes, però va crear una escola. Molts vam intentar imitar-la.

■ De quin moment estàs parlant?

■ Dels anys trenta. Jo era una adolescent.

■ I de quins compositors?

■ D'Albéniz, Granados, Falla, Nin, Turina, és a dir, de tots els bons músics d'aquella època, que passaren per París.

■ Els grans compositors del clàssic espanyol. No m'estranya que et començassis a aficionar a les castanyoles.

■ Sí, m'hi passava hores i hores, tocant-les. I estudiava dansa, música, el piano, les castanyoles... I també el francès! Una anècdota molt bona és que, com que no tenia temps per a tantes coses, posava la gramàtica de francès a sobre la taula i per sota anava fent exercicis amb les castanyoles. O sigui que vaig estudiar el francès i les castanyoles a la vegada. I a vegades fins i tot llegia llibres. De versos, no, que no podia. Perquè és clar, el vers porta un ritme i les castanyoles se n'anaven amb el ritme del vers. Però bé, en aquesta època vaig fer un dels meus descobriments. Perquè, quan vaig començar a tocar les castanyoles, tenia una mica de dificultat i se'm va acudir d'aplicar els exercicis de piano a les castanyoles. Als dos anys d'estudiar amb aplicació utilitzant aquest sistema, tocava millor que les meves companyes d'estudi. I, des d'aleshores, sempre més vaig conquerir admiradors quan ballava acompanyant-m'hi.

■ És a dir, que la tècnica del piano et va ajudar amb les castanyoles?

■ Sí, però també a la inversa. Amb els anys he comprès que els exercicis de castanyoles anaven molt bé per reforçar els dits i millorar l'agilitat per a la tècnica del piano. Però d'això n'hem de parlar més endavant, quan vegem els meus mètodes per a castanyoles.



Fotografia d'estudi de l'any 1942.
Amb peineteta i mantilla,
vestida per a ballar l'Intermedi
de *Goyescas* de Granados.

Els Ballets Russos de Montecarlo i la crisi de l'adolescència

Vingueren al Liceu els Ballets Russos de Montecarlo. Aquell món de meravelles em va fer adonar de la petitesa del meu ball i vaig deixar de creure en el meu esdevenidor com a ballarina.

■ A més dels concerts, anaves sovint a veure ballets.

■ I tant. Al Liceu hi va haver molta tradició de ballet. Jo he vist moltíssims ballets de tot el món que han passat per aquí. El Ballet de Montecarlo, per exemple, que portava el coronel de Bassil. Quan va venir per primera vegada, jo era molt joveneta i vaig fer de comparsa a *Petrushka*. Hi sortia de pagesa russa per poder veure'ls ballar. Els meus pares no tenien tants diners per comprar unes bones localitats. Des de l'escenari, en canvi, els veia ballar amb tot detall.

■ Quins són els ballets que més et van impressionar en la teva adolescència?

■ Evidentment, els Ballets Russos de Montecarlo. Em van impressionar de veritat.

■ I és aleshores que decideixes dedicar-te a la dansa?

■ Al revés! Els Ballets Russos de Montecarlo em van desanimar. Perquè llavors vaig veure com ballava jo de malament. A pesar dels èxits que havia tingut i que era molt popular. Perquè, ja de molt joveneta, els diaris parlaven de mi i hi apareixien fotografies. Però una cosa és ser bo i una altra és ser popular. Aquesta és una època que jo detesto, perquè m'havien ensenyat molt malament. Quan ja tenia vint anys, va ser quan vaig començar a aprendre bé. Però l'adolescència més aviat em va perjudicar. Als programes hi deia: «La nena de dotze anys» o «La nena de tretze anys», perquè no es pensessin que era més gran. El que passava és que jo estava molt desenvolupadeta i semblava que fos més gran. Després de la guerra espanyola, hi havia molta gent que deia: «La Maleras, quan ballava, jo estava fent la mili. Per tant, jo ara tinc cinquanta anys i ella deu ser més o menys de la meva edat.» I jo en tenia vint-i-pocs. Es creien que era una senyora gran. Entre que era casada, que vaig començar molt d'hora a fer de professora de dansa –per culpa d'estar casada, és clar– i que em coneixien de tan petita... I és que la gent del ball, en general, o la gent del teatre, hem començat de molt joves. I resulta que tenim vint-i-cinc anys i la gent diu: «Si quan vaig anar a Barcelona ja la vaig veure; ja devia tenir vint-i-cinc o trenta anys...» I només en tenia catorze o quinze. Eren els anys 1933-1935.

■ Has dit que t'havies de dedicar a donar classes de dansa perquè estaves casada...
■ Oh, és clar, durant els anys quaranta. Així m'havia d'estar a Barcelona. Perquè el meu marit no volia que jo anés pel món pel meu compte. Ni ell volia venir amb mi.

■ Eres molt joveneta, doncs, quan et vas casar.

■ Massa... Tenia divuit anys.

■ Bé, no ens avancem. Hauríem de parlar encara de la teva formació. Deies que en la teva adolescència no et van ensenyar gens bé.

■ Bé, hi va haver de tot. Però la meua veritable carrera com a ballarina no va començar de veritat fins al setembre del 1939, acabats de fer els vint anys. Abans havia estudiat aquí i allà, amb més o menys èxit. Recordo que vaig aprendre unes *Alegrías* amb una gitana. Les dificultats eren nombroses, ja que ella era la negació total de la pedagogia. Em manava una cosa i en feia una altra. I tenia un criteri tan insòlit que m'ensenyava primer les *alegrías* perquè era el ball més complicat i així els altres em resultarien molt més fàcils.

■ Però en vas poder aprofitar alguna cosa?

■ Sí, és clar. Però si jo hagués seguit aquest sistema quan vaig ser professora, no hagués fet tants ballarins professionals. Tot i això, en aquella aventura vaig aprendre *el compàs* de les *alegrías*. Per als flamencs el compàs no vol dir el mateix que a la música; és un conjunt rítmic que es va repetint successivament. No va ser temps perdut.

■ Per bé que la teua veritable carrera com a ballarina comença als vint anys, ja havies ballat molt als escenaris de Barcelona.

■ Pertot arreu. Crec que vaig recórrer tots els escenaris de la ciutat entre el 1933 i el 1935. Generalment ballava als «beneficis», que llavors se'n feien molts. El clàssic «Benefici de la Creu Roja», per exemple. Però el meu debut en un teatre de taquilla oberta va ser al Teatre Romea. Vaig fer un final de festa en homenatge al taquiller, que era amic del meu pare. I la recaptació era per a ell.

■ També vas fer molts finals de festa als cinemes.

■ Això va ser durant la guerra, entre els anys 1936 i 1937. Aquí sí que cobrava ja, els populars tres duros diaris, que cobraven igual un cèlebre cantant com l'acomodador. Però no em va durar gaire, tot i que s'han continuat fent fins molt després aquests espectacles amb finals de festa. Va ser als finals de festa on vaig conèixer el meu marit.

■ Bé, d'aquest tema ja en parlarem més endavant.

L'interès per la cultura

Acabada la Guerra Civil el 1939, vaig procurar-me llibres de bons autors mundials i espanyols. Cultura general, ja que tan sols havia anat a l'escola fins als deu anys per culpa de la carrera de música i piano. Havia estudiat dos cursos de francès, que després em van ser molt útils. Als vint anys també vaig estudiar història natural, mitologia grega i obres d'autors grecs.

■ Sempre t'ha interessat molt el món de la cultura.

■ Molt, m'ha interessat moltíssim. El teatre, per exemple, que a casa era molt important, ja per tradició familiar; però també la literatura i la pintura... Jo he estat una gran lectora. He llegit quantitat de llibres. Però sempre interessants; la novel·la rosa i tot això, a mi no em divertia. He llegit els francesos, els alemanys... Un senyor em deia un dia que semblava mentida que els poetes catalans dels anys trenta haguessin fet «aquestes traduccions, que substituïen la literatura...» Jo li vaig respondre que havia estat gràcies a aquestes traduccions al català que jo havia après qui era Homer. I havia conegut les obres de Dickens, de Daudet, de Voltaire, que són extraordinàries. Un dia, parlant amb aquest senyor, li vaig dir: «Oh, vostè no ha llegit el *Pickwick*?» «No», va contestar. Perquè presumia d'intel·lectual i sempre el veies amb un llibre sota el braç. Però bé, tenia afició a la literatura, i llavors li vaig preguntar: «No ha llegit *Càndid* de Voltaire? És colossal.» I ell que contesta: «No, no l'he llegit.» I li dic: «I *Tartari de Tarascó*?» «No el conec.» I llavors segueixo: «I dels clàssics grecs, n'ha llegit alguna cosa: *El convit* de Xenofont, *L'Odissea*, *Els himnes homèrics*, Sòfocles, etc.?» A poc a poc vaig començar a tirar a fons i, en acabat, va resultar que tot plegat no sabia quasi res. Li vaig donar una lliçó, com qui diu. Jo, ballarina, que sembla que sigui una persona, mira, de no res... I a més, amb una escolaritat molt curta! A la meua mare m'ha costat una mica de perdonar-l'hi, perquè li demanava almenys un parell d'hores a la setmana de classes particulars, perquè acabés d'aprendre bé... Perquè sempre he tingut complex... Jo hagués servit per estudiar...

■ Però tu has arribat molt lluny. No creus que les dificultats, a vegades, es converteixen en un incentiu?

■ Això em va dir una ballarina amiga meua, que també és professora i té un estudi a Canes, a la Costa Brava. Va ser quan vaig anar a França, durant els mesos de juliol i agost del 1963, a fer un canvi de vida. Un dia li explicava que tenia aquest complex i em va dir: «Millor, perquè vostè ha estudiat el que l'ha interessat; d'altra manera li haguessin imposat una colla de coses que no li haurien servit de res.» Potser és veritat que ens han acostumat a sobrevalorar la gent que té títols. A vegades sento que, actualment, fan un munt de faltes d'ortografia a les universitats. Quan jo era jove, no aprovava, el que feia faltes d'ortografia. I ara passa un bou per bèstia grossa, que deia el meu pare.

■ Em fa molta gràcia. La gent de la vostra generació teniu un català molt bo, amb expressions que es van perdent. N'ets conscient?

■ Potser sí, aquí a Barcelona es parla un català molt viciat, perquè la gent no llegeix els nostres bons literats.

■ Has parlat de *Tartari de Tarascó* de Daudet, on apareix aquell personatge a mig camí entre el Quixot i Sancho Panza que confon la imaginació amb la realitat. A vegades tinc la impressió que per dedicar-se a qualsevol disciplina artística cal ser una mica Quixot.

■ I tant! T'he de dir que em vaig divertir moltíssim amb aquesta novel·la. Facis el que facis, és molt important no perdre mai el sentit de l'humor. Quan vaig viure a França, vaig saber coses molt sucoses de bona part del sud. Els marsellesos diuen que «si París tingués La Cannebière (un passeig molt famós de la ciutat), París seria una petita Marsella». Ja veus que de Tartarins en queden molts encara.

■ Parlem de pintura. Un dia m'explicaves que, quan vas ser a Londres, t'havia agradat especialment la pintura de Turner.

■ Pels colors. Aquests groguencs de les postes de sol... Però el que em deixa sense respiració és el Greco. És el meu favorit. El mestre Magrinyà deia que els personatges del Greco sempre ballen. I Sorolla, i Velázquez, i el Bosch... I els impressionistes fancesos, és clar. I els italians del Renaixement! Com poden pintar aquests velluts i aquests tuls transparents? Però n'hi ha d'altres, molt coneguts, que no m'agraden tant. I l'escultura... La *Pietà* de Sant Pere i *Moisès*, tots dos de Miquel Àngel. I tot Sant Pere. I el gòtic; i el romànic. Tot i que la pintura romànica no m'agrada tant.

■ I l'òpera?

■ A mi, en general, m'agrada més la música que el cant. No sóc una gran amant del *bell canto*, la qual cosa no vol dir que no m'agradi l'òpera. Però m'agraden sobretot les òperes fetes per grans músics: Mozart, Borodin i molts compositors que farien una llarga llista. M'agrada molt sentir cantar bé, però que l'orquestra també em faci sentir dintre meu. Que no sigui un mer acompanyant sotmès al lluïment del divo de torn. I Wagner, també m'agrada molt. Wagner és molt irregular: a vegades és un solemne pesat i d'altres és molt bo. Ja ho pots posar, ja. Ell mateix deia que no era músic, sinó que era un poeta que escrivia música. Però té moments genials.

■ Bé, ara ens toca parlar del teu matrimoni.

■ Un altre tema...



La trampa del matrimoni

Durant la Guerra Civil Espanyola vaig actuar algunes setmanes als finals de festa dels cinemes, i hi vaig conèixer el que seria el meu marit.

Aquella dita que amb l'amor i amb la guerra tot s'hi val per guanyar...

En l'amor o, almenys, en el matrimoni, és una mentida. Més que casar-me, vaig cedir a les circumstàncies i a l'enorme pressió de què vaig ser objecte.

Amb les penalitats de sobreviure a finals de la Guerra Civil, el matrimoni va funcionar mitjanament bé. En acabar la guerra i ell tornar a casa, totes les promeses que m'havia fet van resultar una mentida. Jo tenia dinou anys i cap experiència. Ni cap mitjà de vida.

■ Per què no va funcionar el teu matrimoni?

■ Mira, jo vaig casar-me amb un cellista de l'Orquestra Pau Casals que després va resultar ser un saxofonista de cabaret que tenia tots els vicis. I, a més, un caràcter insuportable. Era músic, però per a ell les dones havien d'estar a la cuina. Li va costar molt d'acceptar el meu èxit com a ballarina. Però també com a professora. Perquè encara vaig tenir més èxit com a professora que com a ballarina. I no era pas mal músic... I semblava molt bé que un músic anés amb una ballarina; però en aquest cas la música i el ball no conjugaven... Més aviat perquè el músic no lligava amb la ballarina.

■ Una relació difícil entre dos artistes, potser?

■ I ara! El que va passar és que jo no volia casar-me tan jove. Teníem molt pocs mesos de prometatge, i havien de ser unes noces tan pobres a causa de la guerra! Per convèncer-me, em va prometre que quan vingués la pau ell m'ajudaria i aniríem plegats pel món. Com ha passat amb Àlicia de Larrocha. És la persona que més he envejat en aquest sentit. Durant molts anys ell li va fer costat i companyia. I ella va poder tenir el goig dels fills, perquè la família del marit se'n cuidava, quan els pares eren absents.

■ I com te'n vas sortir?

■ Primer vaig plorar. Però aviat va aparèixer l'Emma que seria després. En lloc d'enfonsar-me, va aparèixer la lluitadora. Vaig haver de treballar molt: ballant, donant classes... Havia de fer molta sala de festa, és clar. No sempre ballava als teatres. A mi no m'agradava la sala de festes, però hi estava molt lligada per culpa de la companyia que vaig fundar després. Per guanyar-me la vida vaig dedicar-me més a les classes. Però Déu n'hi do el que vaig ballar. Me'n vaig cansar, de tenir el grup perquè em donava molts disgustos. Aquest final va ser als anys cinquanta.

■ I us vau separar?

■ Què dius ara! Separar? El matrimoni va durar vint-i-cinc anys! Va ser molt difícil. No era home per abandonar una ganga així. Tenia dona, mare, infermera, assegurança d'atur... Li costava algunes pessetes de tant en tant i res més. Jo mantenia la casa i totes les meves despeses de roba, medicines, metges, etc. Les lleis franquistes sempre donaven la raó als marits.

■ També si et volies separar?

■ I tant! Però t'explicaré com va anar. Ja estava disposada a marxar a Caracas, com m'aconsellaven algunes alumnes, quan va sortir la llei segons la qual les dones catalanes podíem disposar dels nostres béns sense l'indispensable «permís marital», que havia imposat Franco durant tants anys. Fins aleshores, jo «no havia volgut saber». Però, a partir de l'aparició d'aquesta llei, sí que vaig «voler saber». Mare meva, i tant! Amb menys n'hauria tingut prou. Però encara no ens vam separar. Un dia, en la seguretats d'unes hores de la seva absència, vaig marxar del pis heretat del meu pare, tot ben parat, i me'n vaig anar amb els quatre trastos indispensables i amb deutes fins al cap a un pis nou petit. Un dels moments d'intens plaer va ser quan li vaig deixar sobre la tauleta de nit les claus del pis i del cotxe, que usàvem a mitges, i una carta dient-li els motius pels quals el deixava. I me'n vaig anar a Canes a casa de Josep Ferran, que es va portar com un vertader germà. I la Rosella Hightower, una professora de dansa que m'apreciava molt, em va deixar presenciar totes les seves classes i em va donar l'oportunitat d'ensenyar dansa espanyola. Tot allò em va ajudar molt a passar el tràngol del canvi de vida. Més endavant, vaig posar a nom seu el pis on ell vivia, cosa que li va ser molt útil a fi que no el traguessin quan les coses se li posaren difícils. Era el meu bé-per-mal; no creguis que presumeixo de santa. Això va fer que em deixés tranquil·la i no em perseguís més. Era l'únic que jo ambicionava. Després d'aquelles tempestats, la meva vida artística va fer un canvi radical. I la salut i l'humor també. Perquè, amb aquell malviure, no hauria tingut la serenitat per emprendre el mètode, per treballar i millorar la meva posició, per fer viatges d'estudis, investigar, entrevistar-me amb personatges de la música, etc. Si n'he parlat, del meu matrimoni, ha estat per deixar constància de la influència negativa que va produir en la ballarina que hauria pogut ser.

La salvació en la dansa

Primer, la dansa em va fer oblidar, a estones, que estava lligada per sempre a un home per l'únic motiu que m'hi havia casat o, si tu vols, «caçat». I després, em va donar la millor de les independències possibles, en aquells moments en què la dona casada no era res sense permís del marit: la independència econòmica. Amb la dansa vaig poder comprar unes sabates quan em feien falta. I el primer bistec «de mida natural», com jo en deia. I vaig poder fer front al drama dels meus pares, quan les coses es posaren malament per a ells, i me'n vaig ocupar fins a la mort.

■ **Hi ha un abans i un després en la teva carrera de ballarina.**

■ Sí, la meua veritable carrera com a ballarina va començar a partir dels vint anys, al setembre del 1939. Vaig començar a ballar de valent. I alhora aprenia amb els bons mestres. Vaig anar a estudiar dansa clàssica amb el mestre Joan Magriñà i dansa espanyola amb el mestre Coronas. Del mestre Magriñà, en vaig treure molt de profit; del mestre Coronas, no. Però, en realitat, en aquesta època vaig estudiar molt amb mi mateixa. I, principalment, anant a veure els ballarins que desfilaven per Barcelona. La dansa va ser la meua salvació. Principalment, com a coreògrafa.

■ **I, al mateix temps, començaves a practicar seriosament l'instrument que t'hauria d'acompanyar la resta de la teua vida: les castanyoles.**

■ Em vaig proposar un bon domini de les castanyoles. Estudiava dues hores diàries, festius i tot, perquè si descansava un dia, en perdia dos d'avançar. Vaig tardar un any i mig a arribar on m'havia proposat. Després, per mantenir-me, ja no necessitava tant d'esforç. Però si em descuidava uns dies, tornava enrere de seguida.

■ **Va ser el mestre Magriñà qui et va animar que tornessis a ballar clàssic.**

■ Sí. El que jo m'havia proposat amb el mestre Magriñà no era ser una bona ballarina clàssica, sinó adquirir tècnica per ballar millor i amb més qualitat l'espanyol. Però al cap d'un temps d'estudiar clàssic amb ell, em va encoratjar perquè ballés també dansa clàssica.

■ **I ho vas aconseguir?**

■ Sí. Finalment, vaig ballar de tot: espanyol, bolera, clàssic... El mestre Magriñà em va donar el paper de la Princesa del Sueño del ballet *El carrillón mágico*, amb coreografia d'ell mateix, al Liceu. En aquella època, ell només era primer ballarí, però se li va donar l'oportunitat de muntar aquest ballet.

■ Va ser una bona experiència?

■ Sí. Ens feia molta il·lusió, és clar. Va agafar un grup destacat de les seves alumnes i ens va incorporar al Ballet del Liceu per reforçar-lo. També hi havia la María de Ávila, que era la primera ballarina de la casa i feia parella amb ell. Això era l'any 1941. Després, el programa es va repetir a la inauguració del Teatre Comèdia, que avui és un cinema. I, més tard, vam anar al Teatre Principal de Palma de Mallorca, afegint-hi *El amor brujo*, amb Trini Borrull, que feia parella amb el mestre en ball espanyol.

■ La teva carrera professional comença, però no deixes mai d'estudiar i aprendre.

■ No, és clar. Un ballarí no pot deixar mai d'aprendre. I estic molt agraïda a totes les persones que m'han ensenyat, millor o pitjor, perquè una ballarina ha de formar-se progressivament.

■ Quins altres professors recordes?

■ Quant al ball espanyol, vaig aprendre dues *alegrías* amb La Macarrona i amb La Mendaña, i aquesta vegada van ser de veritat. I també unes altres amb la Concha Borrull, la petita de les germanes del guitarrista Miguel Borrull. I després em va ensenyar una *farruca*.

■ És a dir, que també vas aprendre flamenc.

■ Del flamenc, n'he après molt. Quan va venir a Barcelona Pilar López amb la seva companyia, portava tres nois gitanos que ballaven *por bulerías*. Les *bulerías*, que es varen posar molt de moda, són un ball ràpid, ple de contratemps i un xic burlescos. El que se'n diu *bailar por chufleta*. O sigui que es necessita agilitat, temperament, molt bon ritme i, principalment, gràcia. Quasi res!

■ I què en vas treure, d'aquesta experiència?

■ Em va ensenyar d'aprendre el *ritmo con la letra*. És a dir, que no només vaig aprendre a ballar *por bulerías*, sinó tot el que aquestes comporten de dificultats rítmiques. Tot això em va anar molt bé després, per ensenyar als meus alumnes de castanyoles els contratemps dels cursos superiors del meu mètode. És, diguem-ne, un savi sistema del poble.

L'Emma es posa, de sobte, a dir literalment «el ritmo con la letra» a una gran velocitat: «...A-i-ta-tá A-i-ta-tá...» Un espectacle!



Amb vint-i-tres anys en un ball de disfresses.

■ Pilar López també va aportar una gran escola de dansa.

■ Jo li dec molt. Era l'escola que va formar la seva germana, Encarnación López, coneguda com *La Argentinita*. Jo, a *La Argentinita*, l'havia vist ballar al Poliorama. Com que era tan aficionada a la dansa des de petita, els meus pares sempre que hi havia alguna cosa de ball de seguida m'hi portaven. Amb les castanyoles era regular. Les tocava acceptablement, però no era res d'extraordinari. Ara bé, quan va fer la gran revolució, va ser durant la nostra guerra i la mundial, que va venir després. Se'n va anar a Amèrica i va fer amistat amb Balanchine, Stravinsky, etc., i es va intel·lectualitzar, com si diguéssim.

■ I també va fer la seva aportació a les castanyoles?

■ Sí, sí, *La Argentinita* també; però com que ella es va morir a Amèrica, la seva escola s'hauria pogut perdre. Com t'he dit, va ser la seva germana qui va portar la seva escola. Jo vaig tenir la sort que m'havien enviat uns discs d'ella des d'Amèrica. També en tenia de l'època en què era a Espanya. Però hi ha una gran diferència.

■ Bé, a partir d'aquest moment, comences a treballar molt i els recitals se succeeixen l'un darrere l'altre.

■ Sí, vaig començar a ballar molt. L'any 1942 vaig fer un recital al Palau de la Música, amb balls de puntes, de caràcter i d'espanyol, acompanyada per l'orquestra dirigida pel mestre Joan Pich Santasusanna, una persona que després m'ajudaria molt. I a la primavera del 1943 vaig fer temporada com a *prima ballerina* de la Companyia d'Ercole Cassali, que portava com a estrella el tenor Tito Schipa. Vam fer unes setmanes al Teatro Calderón de Madrid i després a Lisboa i Porto. Com t'he dit, hi ha dues etapes molt diferents en la meua vida de ballarina, i es pot dir que durant aquesta temporada vaig fer el gran canvi. Allí vaig començar a esborrar la imatge de nena prodigi, que té èxit però que no balla bé. Més tard vaig ballar a diferents òperes en altres teatres de Barcelona, València i Mallorca. Tenia molt d'èxit amb el ballet de l'*Aïda* de Verdi, perquè encara que ballava de puntes, era una dansa de força. Les setmanes d'estada a Madrid, com que tan sols ballava en dues òperes, *Aïda* i *Manon*, les vaig aprofitar per nodrir-me de pintura. Anava a El Prado i tan sols em permetia una hora de visita al dia, perquè, si no, sortia amb els ulls plens de color, sense recordar el que havia vist. Vaig anar a Toledo i Aranjuez. A la Casa de Sorolla (m'encanta la lluminositat de Sorolla). I també al Museo de Reproducciones Artísticas. Em vaig enamorar de l'escultor grec Praxíteles.

■ Només ballaves, o feies també de coreògrafa?

■ També, és clar. Vaig fer un altre recital al Palau de la Música amb l'orquestra dirigida pel mestre Pich Santasusanna. Era l'any 1945. Aquest cop hi va col·laborar un grup dels meus alumnes més destacats, a qui jo muntava balls i al mateix temps ensenyava de ballar tan bé com podien, que són dues coses molt diferents. Va ser un èxit esclatant.

■ Ara que anomenes els teus alumnes, encara no hem parlat de les teves classes de dansa.

■ Sí. De fet, va ser gràcies a les classes de ball que vaig guanyar prou per fer front al problema dels meus pares, que es van quedar sense res, i al meu problema personal. La dansa em va donar la força per superar els moments difícils de la postguerra i la mort dels meus pares.

■ Doncs, hi hem de dedicar un capítol.



Ballant la *Dansa Hongaresa*
núm. 6 de Brahms, l'any 1943.

Els primers èxits en la pedagogia i l'ampliació d'estudis a Madrid

Morts els meus pares, quan jo tenia vint-i-sis anys, vaig aconseguir una certa llibertat i fins i tot hi havia dies que em divertia! Els alumnes, que eren una mica més joves que jo, em cuidaven molt, ja que les meves ensenyances els donaven èxits i diners. I amb ells anava a les festes majors a fer el que feia la joventut, cosa de què jo no havia pogut gaudir a causa dels drames de la guerra, la postguerra i el mal caràcter del marit. Crec que aquells van ser els anys més feliços de la meua vida. Almenys, els més divertits.

■ Parlem de la teua tasca com a mestra de dansa, que ha estat tan important. Quan vas començar a fer classes?

■ L'any 1941 vaig muntar un estudi petit, en una sala i alcova del pis dels pares, on feia classes de dansa. No hi havia ascensor i calia pujar quatre pisos, però la gent hi venia. De seguida hi vaig tenir molts alumnes.

■ Quin tipus de gent es dedicava a la dansa en aquells moments?

■ Hi havia una mica de tot. No eren precisament el millor, la *crème* de Barcelona. Eren professionals de la dansa, gent que s'havia de guanyar la vida. Hi vaig tenir andalusos, gallecs, valencians, madrilenys... Sobretot tenia noies. Si t'he de ser sincera, la primera època tenia unes noies de Madrid que en sabien més que jo. Però vaig tenir la sort que van desfilars per Barcelona molts ballarins de dansa espanyola de prestigi mundial: Mariemma, Vicente Escudero, Carmen Amaya i la seva companyia...

■ Com t'ho vas fer per ensenyar a aquelles alumnes?

■ Em vaig saber aprofitar d'aquell ambient d'esplendor de la dansa que es vivia a Barcelona. Perquè, a mitjan anys quaranta, era l'època de màxima esplendor de Carmen Amaya. Anava a veure-la sovint. Però no només a ella. De tots, vaig procurar aprendre el millor que tenien o, almenys, tot el que m'era possible. Recordo que vaig anar cada dia, durant una setmana, a veure un reportatge del *Nodo* on sortia la Carmen Amaya ballant davant de Roosevelt. Era al Teatre Principal, que aleshores era un cinema. Començava a les quatre de la tarda. Jo comprava l'entrada, veia Carmen Amaya i, a les quatre i deu, sortia. Així, un dia rere l'altre. Els que treballaven al cinema se'n reien. Però jo vaig pescar tot el que vaig poder. Principalment, unes voltes molt espectaculars que després vaig divulgar molt.

■ Has dit que no només vas aprendre de Carmen Amaya. Quins altres noms recordes?

■ Sobretot Pilar López. Quan va ser al Romea, també hi anava cada dia. Pilar López, a més de ballar amb molt d'art, tenia presència de gran senyora i les seves coreografies eren molt bones, diferents del que coneixíem fins aleshores. Els ballarins de la seva companyia eren molt notables: José Greco, magnífica figura amb molt bona tècnica; i, encara que en segon terme, Manolo Vargas, que es va posar el món del ball de Barcelona a la butxaca. Les seves piruetes *quebradas*, les línies de la nuca, les espatlles, la flexibilitat de la cintura, els genolls i també les mans... A més, era molt artista i engrescava a tothom. I, més tard, Alberto Lorca, una meravella d'estil bolero i molt bones castanyoles. A ells també els vaig pispar força. Veient-los, en tenia prou. Jo no feia el que ells feien, però s'assemblava molt i ensenyava els alumnes amb el nou sistema. Amb Pilar López, la dansa espanyola havia fet un canvi radical i jo vaig tenir prou traça per adaptar-me a aquesta transformació.

■ Com descriuries aquest canvi?

■ Bé, fins aleshores hi havia el costum de fer balls de parella i tant el noi com la noia feien els mateixos passos. Un tirava cap a la dreta i l'altre cap a l'esquerra, després s'ajuntaven, donaven una volteta... I, de sobte, van venir aquests monstres. Mentre la noia feia una cosa, el noi, tot d'una, sortia i feia una d'aquelles piruetes *quebradas* tan boniques, una volta sobre el genoll o una d'aquelles relliscades que sabien fer... És clar, tot això era una cosa molt nova i agradava molt. Aleshores va ser quan van començar els *Caprici espanyol* de Rimski-Kòrsakov i les coreografies amb música clàssica. Com que jo havia estudiat música, també vaig començar a fer servir aquestes músiques del clàssic espanyol.

■ Dius a la teva autobiografia que aquesta va ser una de les èpoques més felices de la teva vida. Per què?

■ Perquè jo dec molt a les classes de dansa. He conegut tanta gent amb aquesta professió! He pogut endinsar-me molt en la psicologia de les persones. Jo crec que vaig reeixir-hi perquè la feina de mestra m'agradava de veritat. A poc a poc, la gent repetia que, per primera vegada, hi havia a Barcelona un coreògraf que ensenyava de manera molt diferent a les noies i als nois. Fins i tot deien que ensenyava millor als nois. Però això no era veritat. Vaig començar a tenir tanta feina que, a pesar de treballar tot el dia, sempre hi havia llista d'espera d'alumnes que volien treballar amb mi, ja que, al cap d'un temps, prosperaven tant en diners com en categoria artística.

■ Recordes especialment algun alumne?

■ Molts. Per exemple, Josep Ferran, que ha tingut molta importància en la meua vida artística. Havia vingut una temporada a estudiar amb mi i estava molt preparat en clàssic. Em va permetre que li ensenyés un bolero molt brillant i la dansa anomenada clàssica espanyola, és a dir, la dansa teatral que s'acompanya de músiques d'Albéniz, Granados, etc. Ballava amb gràcia i elegància. L'any 1948, va venir al Liceu una companyia de dansa dirigida pel Coronel de Bassil, que ja havia portat els Ballets Russos de Montecarlo, quan jo tenia dotze i tretze anys i vaig fer de figurant a *Petrushka* per poder veure'ls ballar de ben a prop. No tots seguien a la companyia, però alguns sí. La professora que feia classes a la companyia era Madame Tchernitcheva, que havia ballat als anteriors

Ballets Russos de Montecarlo. Josep Ferran va fer una audició i se'n va anar amb ells de tournée per Espanya. Aquell estiu vaig anar a Sant Sebastià a aprendre danses basques. Vaig coincidir amb els Ballets Russos. Els vaig anar a veure i després vaig passar a saludar-los. I des d'aquell dia, juntament amb un matrimoni també català, vam passar moltes hores plegats gaudint d'aquesta bella ciutat. I gràcies a Ferran, Madame Tchernitcheva em va permetre estudiar amb els membres dels Ballets Russos.

■ **Les classes de la companyia del Coronel de Bassil devien ser d'una gran dificultat.**

■ A la barra seguia bé, als *adagios* m'anava defensant, però quan venia l'*allegro*, o sigui, l'hora dels salts i la combinació de passos, naufragava estrepitosament. Aquelles poques classes no em van servir per aprendre, però vaig fer amistat amb la professora, cosa que després em va ser molt útil. A l'hivern de la temporada 1948-1949, la companyia va romandre a Barcelona esperant els resultats d'una idea del coronel. Es tractava de formar una companyia mixta de russos i espanyols. Els espanyols serien els protagonistes en els ballets espanyols i, en els clàssics, farien de conjunt. I els russos a la inversa. I em van cridar perquè ensenyés els principis bàsics de la dansa espanyola a la companyia. Un dia, parlant amb el coronel, li vaig preguntar per què m'havia escollit a mi per ensenyar a la seva companyia. Em va respondre que havia preguntat a moltes persones i tothom li havia parlat de mi. Jo aleshores tan sols tenia vint-i-nou anys i no gaire experiència. Era molta responsabilitat. Però, desgraciadament, allò no va prosperar perquè en aquell temps tots érem molt pobres i el govern també. Això sí, durant força temps, Madame Tchernitcheva ens va fer classe al meu petit estudi a una amiga, Montse Costa, a una bona alumna meva, Marita de Ansa, i a mi.

■ **Què vau aprendre amb Madame Tchernitcheva?**

■ Ella ens va ensenyar força coses, que jo vaig ser capaç de retenir. Per exemple, el secret dels salts dels russos, que em va ser utilíssim uns anys més tard. Recordo que em va corregir la col·locació del cos, principalment el darrere, cosa que ningú no m'havia corregit fins aleshores. Ella ens obligava a fer qualsevol exercici tenint molta cura de la bellesa dels braços i de les mans, la dolçor del cap i el moviment, tan important, del clatell. De vegades em diuen, quan toco les castanyoles o en una conversa: «Té les mans molt boniques.» Jo contesto: «No les hi tinc, les hi poso.» Vaig aprendre'n molt, d'aquella mestra.

■ **Què se'n va fer de Josep Ferran?**

■ Finalment la companyia va marxar, però Ferran es va quedar a Barcelona aprenent dansa espanyola amb mi. Em tractava com una companya, com una noia. Amb tantes penalitats i disgustos com havia passat, em sentia una dona madura, gran. Ell em va presentar molts dels seus amics, que també em tractaven molt bé i em feien sentir que «encara era jove». Recordo que aleshores tenia vint-i-nou anys. Va ser Josep Ferran qui em va empènyer a agafar la maleta i anar a estudiar a Madrid. I contra la tramtana que es va organitzar a casa, a la primavera del 1949, me'n vaig anar a Madrid per ampliar els coneixements de dansa espanyola. Quan vaig tornar a Barcelona, la companyia del Marqués de Cuevas havia contractat Josep Ferran i havia debutat al Liceu. Passariem vuit anys sense veure'ns. Però vaig seguir tractant els seus amics.

■ Haves viatjat a Sant Sebastià, després te'n vas anar a Madrid... Potser perquè, en aquells temps, l'ensenyament tenia més qualitat a Madrid?

■ Quan un violinista sap que el millor professor de violí fa classes a París, se'n va a París. A Madrid hi havia les persones que més en sabien, d'escola bolera i de flamenc. Tots eren andalusos que s'havien establert a Madrid perquè allí hi havia més ambient. Jo vaig fer el mateix. Vaig estudiar amb La Quica, que em va ensenyar alguns balls no gaire interessants, i l'Olé de la Curra, que tenia molta gràcia i estil. També vaig treballar, amb la família Pericet, molta escola bolera. Dic 'família', perquè m'ensenyaven diferents membres d'aquesta família. Però la meva professora predilecta era la Luisa. A Madrid, els mestres m'ensenyaven els balls, i els alumnes l'estil de la tradició bolera, ja que els mestres et marcaven els passos, però no ballaven de veritat, com ho he fet jo pràcticament fins a la jubilació.



Amb alguns membres de la Companyia del Coronel de Bassil a Sant Sebastià, l'any 1948.

■ **També vas conèixer Juan Sánchez, *El Estampío*.**

■ En efecte. Era el mestre de flamenc de més prestigi d'aquell temps. Ell em va ensenyar la col·locació adequada dels genolls per *zapatear*, aixecant els peus abans de picar. I recordo la seva frase tan gràfica: «De rodillas para abajo, la tempes-tad; de rodillas para arriba, la calma.»

■ **Com era el seu estil?**

■ Els seus balls estaven pleníssims de contratemps, amb molts ritmes variats. Però quan jo vaig caure a les seves mans o, millor dit, en el seu mal humor, jo havia estudiat molt a Barcelona i no em va ser insuperable. El que es feia difícil era suportar-lo a ell. Em va ensenyar a moure la bata de cua, amb els peus de costat, amb els genolls i amb el maluc. També vaig aprendre a torejar. No és que volgués fer-me torera, no era tan insensata. Però, dels toreros, se'n pot aprendre molt: de les seves línies, de com mouen el cos, les cames, els braços... Molt se'n pot aprendre, dels toreros, si tenen art, a més de valor. La gent de Madrid deia que les alumnes de l'Estampío ballaven *atravesás*. O sigui, amb el ritme a destemps. Però el que passa és que no tothom té el ritme a la sang i és capaç d'aprendre tot aquell allau de ritmes, accents i contratemps tan diversos veient-los una o dues vegades i prou. Així és com em va ensenyar a mi. Un dia, ell estava de molt mal humor perquè hi havia un pas, no recordo quin, que em costava molt. El guitarrista, que era molt bona persona, li va dir: «No riña a la pobre chica. ¡Si es muy inteligente!» Ell li va clavar una mirada assassina i va fer: «*Mmm.*» El pas següent era una combinació de *jerezanas altas* i *palmas* que em va sortir a la primera. Bonet, el guitarrista, va exclamar: «¿Ve cómo lo coge al vuelo?» I ell va contestar: «Porque ya lo sabía. Si no ¿de qué?» Jo callava i reia per sota el nas; era veritat. Anys més tard, vaig conèixer una xicota danesa que em va explicar que, quan jo no hi era, deia: «¡Hay una chica de Barcelona que es más lista...! Me lo coge todo enseguida.» Eren maneres de ser. En fi, vaig anar-hi tres temporades a Madrid, i m'hi passava tres o quatre setmanes.

■ **Aquests viatges a Madrid et van donar una gran reputació?**

■ La reputació ja la tenia; si no, no hagués tingut diners per anar-hi. Però em van donar un millor coneixement de dansa espanyola i em van servir molt quan vaig entrar a l'Institut del Teatre. El Estampío m'havia ensenyat el *zapateo de las campanas*, que era una bogeria de tècnica de peus. Quan ensenyava els meus alumnes de l'Institut, els vaig explicar que, després d'aprendre aquell *zapateo*, vaig pensar: «Bé, ara que em vinguin *zapateos*, que mai més no tornaré a tenir problemes per aprendre'ls.» Més tard, vaig anar amb Antonio Marín a Madrid i amb Enrique El Cojo a Sevilla i, efectivament, ja no vaig tenir cap problema. Últimament, m'he vist amb algunes alumnes de l'època en què jo ensenyava el *zapateado* a l'Institut i m'han dit que havien tingut la mateixa sensació quan l'ensenyaven als seus alumnes i que sempre recordaven les meves paraules.

■ **Hem parlat de la teva tasca pedagògica i, curiosament, t'has detingut potser més en la teva preparació que en l'activitat professional pròpiament dita.**

■ És que només hem parlat dels començaments. A més, crec que la dansa és una de les professions que més exigeix un reciclatge constant: aprendre, veure coses noves. Ensenyar bé, consisteix a aprendre bé. I amb els grans mestres. I amb molta exigència amb els alumnes i un mateix.

Els anys cinquanta, l'esplendor d'Emma Maleras

Els anys cinquanta foren molt importants. Al maig del 1953, cridada per la direcció del Liceu, vaig formar un grup per anar al Festival de Primavera de l'Òpera de Wiesbaden, Alemanya. Vam fer-hi els dos balls de La vida breve i tot el ballet d'El amor brujo, tots dos de Falla. El grup de ballarins i ballarines que vaig poder reunir era força bo. Jo estava molt en forma i vaig tenir un dels èxits més grans de la meua vida artística. Un èxit que es repetiria a Bari, Itàlia, el 1954.

■ Als anys cinquanta, ja podem parlar d'una artista totalment polifacètica: ballarina, mestra de dansa clàssica, flamenc, escola bolera.

■ I també de castanyoles, encara que no havia començat el meu mètode. Sí, van ser uns anys en què vaig treballar molt. Vaig gravar discs, vaig fundar la meua pròpia companyia, vaig obrir l'Escola de Dansa del carrer d'Urgell, vaig ballar com a primera ballarina al grup de José de la Vega...

■ Vas gravar discs amb La Voz de su Amo, amb Discofón i amb Belter. Ja havies començat a fer composicions per a castanyoles; d'això ja en parlarem amb deteniment més endavant. Però, com van ser aquelles primeres experiències discogràfiques?

■ Els primers discs foren molt insignificants. Però durant uns anys vaig estar gravant amb continuïtat i, a poc a poc, els de La Voz de su Amo es van preocupar de donar més importància als meus discs. Finalment, el 1961, la direcció de la casa, als Estats Units, va demanar que gravés un LP en estèreo. Van haver d'enviar l'equip des



La Companyia Emma Maleras durant el Festival de Primavera de Wiesbaden, representant el Gran Teatre del Liceu, l'any 1953.

TEATROS

CANDILEJAS

DANZAS ESPAÑOLAS



con José de la Vega y Emma Maleras

(Vistos por Serra)

El triunfo de la noche en el recital de danzas del Candilejas se debió a la calidad y al matiz de los arabescos. Este resumen habla por sí solo, porque condensa lo más importante de la labor interpretativa no solo de la pareja principal, sino también de los demás.

El programa a desarrollar seguía dos líneas: la danza española y el flamenco. El interés principal se condensaba en la nueva revelación, José de la Vega, artista de facultades, que a sus dotes une valores intuitivos y talento. La prueba de todo esto quedó patente sobre las explicaciones musicales de uno y otro género. No se trata de un novel, porque anduvo su camino en distintas jiras, pero sí de un joven para quien la cuenta de su haber como figura empieza. La presentación ante los barceloneses es una revalorización de cuanto ha ido demostrando ante otros públicos. Lo que sorprende más en él es el temperamento dotado de fuego interior que se exterioriza por el movimiento del cuerpo de los miembros, en los que siempre deja explícita la expresión concorde con el

sentimiento de la música. Por esta causa el virtuosismo de que se halla dotado tiene facetas propias, donde da salida a cuanto bulle en su interior. Podríamos comentar sus intervenciones en una y otra esfera de la danza, aunque preferimos fijar nuestra atención en lo que imprime carácter y da personalidad a su cometido, al considerar que la vena de un bailarín entero no dimana de la «ciencia» propiamente, sino del arte que la vivifica. Al descubrir en su persona, en alas de la fogosidad, poder creador en los giros y contrastes, el juicio sobre su porvenir no ofrece duda.

Emma Maleras, importante colaboradora en el espectáculo, justificó una vez más su bien ganada fama. Con los palillos es inimitable, pues dijéramos que los llega a humanizar musicalmente. La danza tampoco tiene secretos para ella y su depurado virtuosismo sabe rodearlo de una atmósfera de gracia y encanto que nunca deja indiferente.

Las bailarinas Pastora Martos y Consuelo Sánchez, probaron su clase y depurado estilo, constituyendo un auténtico atractivo su participación en el programa.

Para Jorge Egea, pianista, tuvo el auditorio encendidas palmas en sus dos solos de piano. También destacaron el «cantaor» José Cortés y los guitarristas, Juan García y Rafael Mena.

Nos place hacer constar, que ambos artistas, José de la Vega y Emma Maleras, son autores de sus propias coreografías.

El público, que con redoblado interés siguió las actuaciones, testimonió su agrado y entusiasmo con cálidas ovaciones que fueron más intensas y cerradas al terminar.

FERNANDO LIENCE BASIL

d'Amèrica i es va disposar d'una orquestra nombrosa. Vam assajar molt perquè quedés el millor possible. Em van demanar una foto i un resum del meu currículum, dues coses que mai no m'havien demanat i que jo no he aconseguit mai veure publicats a Espanya. Perquè, quan el disc va aparèixer aquí, van considerar que l'important no era la persona o el grup que sentien tocar, sinó una noia jove i «macota» ballant amb *faraloes*, amb un estil que jo mai no he tingut. Ni ganes. Així i tot, gràcies a aquests discs vaig ser coneguda per tot Espanya. I alguns han donat la volta al món.

■ **També vas fundar el grup de Dansa Espanyola que portava el teu nom.**

■ Sí. I no vaig parar de viatjar. Vam debutar a la inauguració del Teatre Principal de Lleida i després vam anar a Madrid, Mallorca, Girona, Tarragona, València... També vam anar a Itàlia, Alemanya, Suïssa i Egipte. I dues temporades a Niça, Bari i San Remo. A Barcelona, vam actuar a molts restaurants de luxe, on fèiem temporada per la primavera i l'estiu.

■ **I, finalment, obres l'Escola de Dansa al carrer d'Urgell.**

■ Era un estudi que reunia molt bones condicions. Al migdia, tenia una classe de professionals que era una veritable meravella; els feia dos dies d'escola bolera, dos dies de danses de repertori (Albéniz, Granados, etc.) i dos dies de flamenc. En guardo un gran record, d'aquell ambient. A les tardes, tenia nenes petites, a qui ensenyava ballet clàssic. La intenció dels seus pares no era que fossin ballarines professionals, sinó que fessin l'exercici apropiat a la seva edat i fossin femenines i gracioses. I tenien raó. Perquè els Jocs Olímpics han estat nefastos per a aquell ambient familiar que hi havia. Tot-hom s'ha dedicat a l'esport i ara veig les noies que es mouen i caminen sense gràcia ni coqueteria. I sempre tenen lesions.

■ **Què es requereix per ser un bon mestre de dansa?**

■ El més important és anar sempre a favor de l'alumne que es posa sota la teva experiència. S'ha de ser un bon comunicador. I tenir molt ull. I uns reflexos molt ràpids. En aquells anys, vaig fer molt més que nenes gracioses. Aprofitant la preparació de peus i cames que ha de passar una ballarina clàssica, els meus estudis d'anato-

Davant del Rigat el maig del 53, celebrant el primer –i últim– aniversari de treball amb el ballarí de la meua companyia Antonio Marquina.





Amb les Joventuts
Musicals Franceses,
l'any 1958.

mia –forjats en les meves visites als hospitals i les consultes dels traumatòlegs– i una mica de la meva intuïció, vaig corregir infinitat de peus plans, turmells torçats i genolls garrells. Aleshores em pensava que aquest seria el meu futur, però, afortunadament, les oportunitats foren unes altres.

■ Què vols dir?

■ Que no només em vaig haver de dedicar a l'ensenyament. El 1958, José de la Vega, un ballarí que tenia uns bons anys d'experiència, principalment amb el ballet de Pilar López, va tenir l'oportunitat d'organitzar una tournée per a les Joventuts Musicals Franceses. Era una organització de molt prestigi al país veí, i em van proposar de participar-hi com a primera ballarina. Ballava sola o fent parella amb ell. La direcció artística la portava Juan Hermán Schroeder i formaven part de la companyia Pastora Martos, la concertista de piano M. Rosa Caminals i un jove guitarrista de flamenc, Juan García, que després ha fet una bona carrera a Amèrica.

■ Vau fer nombrosos viatges. Per la Bretanya, Normandia i Luxemburg. Vau anar a París i al Nord d'Àfrica: Tunísia, Algèria i el Marroc. Com eren els viatges amb la companyia?

■ En guardo un gran record, tant pels èxits com per l'ambient. Hi havia molta solidaritat i em van agradar especialment les ciutats, els paisatges i la cultura mahometana.



Imitant l'estil de les fotografies cursis a Bilbao, el 21 de febrer de 1958. D'esquerra a dreta: Alfons Puig, Javier Aznar, Juan García, José de la Vega, Juan Hermán Schroeder, Pastora Martos, María Rosa Caminals, magnífica pianista, avui senyora del nostre poeta Pere Gimferrer, i jo.

Fotografia d'estudi, l'any 1970.

■ Aleshores tenies trenta-nou anys. No és tan curta com diuen la vida d'una ballarina.

■ La dansa espanyola permet ballar molts més anys que la clàssica. Però és veritat que en aquells moments era la ballarina que ja no pot ballar amb tota la força i s'ha de defensar amb l'elegància, l'estil, la gràcia... Sí, va ser l'època en què jo he ballat amb més estil. Crec que en aquest moment havia arribat a la maduresa de la vida artística, quan es posa més personalitat i menys tècnica.

■ No ho és tot, doncs, la tècnica...?

■ No. Durant l'època que ballava molt clàssic, tenia l'obsessió de ballar molt i brillant. Veus aquesta fotografia? Hi vaig vestida d'hongaresa. Al final d'aquest ball feia *fouetté, renversé, fouetté, renversé*, sense baixar la cama dreta a terra.

L'Emma em canta un fragment de la Dansa hongaresa núm. 6 de Brahms, mentre reproduïx amb les mans el moviment de les cames en giravoltar.

I al final acabava amb doble pirueta. Era l'any 1943 i tenia vint-i-tres anys. I l'any 1953 i alguns després, quan ballava amb el meu grup *La boda de Luis Alonso*, feia un solo que era un exercici de virtuosisme, amb les *boladas quebradas* al voltant de l'escenari (una espècie de *tours-en-tournants* amb el cap i les espatlles *quebrades* cap enrere). I acabava amb uns *bri-seles*, uns trenats de peus força complicats. A més a més, tingues en compte que es mouen els braços i es toquen les castanyoles. Però, guaita, encara que era considerada una ballarina que ballava molt, quan vaig tenir més èxit va ser quan no vaig poder fer tot això. A més,

*Vegeu la fotografia de la p. 37.



Ballant amb José de la Vega en una de les moltes representacions de la tournée de les Joventuts Musicals Franceses, l'any 1959.



Emma Maleras i José de la Vega, l'any 1959.



Jota de Falla al Teatre Madrid, l'any 1958.

ni en José ni Hermán Schroeder no em deixaven fer gaires virtuosismes. Preferien que donés una altra cosa. I aleshores va ser quan va sortir allò que en diuen «saltar las candilejas». Després d'algunes actuacions a Bilbao i a Pamplona, vam debutar en el petit teatre de la Rambla de Catalunya, que es deia justament Candilejas. Va ser, potser, l'èxit més perllongat i més unànim, per part del públic i de la premsa, de la meua vida. Era l'estiu del 1959. Havíem de ser-hi uns dies, que es van convertir en un mes i mig llarg. I encara em trobo persones que em recorden d'aquell temps.

■ Has utilitzat l'expressió «saltar las candilejas». Com la definiries?

■ És una expressió que s'utilitza molt al món del teatre. Es refereix a quan un artista arriba al públic. És aquell diàleg que s'estableix. Jo he viscut moments en què aquesta comunicació amb el públic ha estat immediata. En un concert que vaig fer a l'Institut del Teatre, per exemple; però aquí era natural, perquè estava ple d'alumnes meus. I admiradors. Però sobretot de joveneta, tot i que ballava malament, arribava. Amb dotze, tretze i catorze anys ballava malament, però com que ho feia amb tant d'entusiasme, amb tanta alegria, com que ballava tan a gust..., doncs, agradava a la gent.

■ Recordes algun dels teus balls?

■ N'he fet tants... Un dels balls que treia la meua part més irònica era la masurca de *La verbena de la Paloma*, de Bretón. El protagonista era el mantó de Manila. La feina que tenia per moure'! Perquè era de seda artificial i pesava molt. I amb prou feines feia res! Recordo que ho vaig ensenyar a José de la Vega, perquè amb el ball de *La andaluza* de Falla em cansava moltíssim i la gent no el sabia valorar. Així se'm va acudir posar-hi això. Vaig dir a en José: «Quiero que lo vea, porque me da vergüenza bailar esto; la gente va a pensar que les quiero tomar el pelo.» I quan vaig acabar, em van dir: «Mire, estoy emocionadísimo; este baile es una maravilla, lo borda usted. Esto no lo va a dejar usted en la vida.» I, efectivament, tenia un èxit! Ballava amb una guspira de picardia als ulls. I amb la suavitat del moviment. I treia la meua part més irònica, que la tinc força pronunciada. Perquè jo, moltes vegades, em ric de mi mateixa...



Danza V de Granados
acompanyada a la guitarra
per Juan García, al Teatre
Madrid, l'any 1958.

■ Parla'ns del ball en parella amb José de la Vega.

■ Jo havia sortit de problemes molt durs. Vaig pensar que viatjant i ballant amb un ballarí que jo admirava molt, sortiria de l'angoixa en què em trobava. I, efectivament, em va anar molt bé. En José i jo ens vam compenetrar molt i ell encara es recorda d'aquell temps com un dels moments en què ha tingut més èxit de la seva vida. Ell era jove, físicament agraciad, amb un bonic estil i molt de temperament. I amb molta gràcia andalusa.

■ Però, desgraciadament, els bons moments s'acaben.

■ Sí, el segon any es va repetir la tournée per França i la temporada al Candilejas, però no va anar tan bé. Vaig haver de deixar el grup, perquè l'estudi no funcionava gaire. Així i tot, aquelles temporades d'èxits em van tornar l'alegria i l'empenya per seguir la lluita a Barcelona. En José va continuar fent tournées durant molts anys, fins que va posar un estudi de flamenc que ha tingut molt d'èxit i popularitat. N'han sortit molts ballarins i ballarines professionals, d'aquest estudi.



Ballant uns *tarantos* al Teatre Candilejas, l'any 1959.

Roma i altres viatges

A Roma, la companyia va agradar tant que es van exhaurir les localitats cada dia. Hi van desfilar infinitat de personalitats del teatre i del cinema italians. Qui em va rebre amb més entusiasme va ser Giulietta Massina, «per la música que brollava dels meus dits», digué. Una altra nit va venir acompanyada del seu pare, que era violinista de l'Orquestra Simfònica de Roma, perquè la seva filla li havia insistit que escoltés la «meva música» i em conegués.

■ Una artista de renom internacional té l'oportunitat de viatjar i de conèixer diferents països des de dintre, no només com a turista. Crec que per al lector d'aquest llibre seria molt interessant que ens expliquessis alguns dels teus viatges.

■ Si t'expliqués tots els meus viatges, no acabariem mai. Però te'n puc explicar alguns. En recordo molts. Per exemple, quan vaig anar a Holanda com a professora de l'Esbart de la Creu Roja, a l'agost del 1961. El repertori que fèiem consistia en una part de ball popular català i l'altra de balls de tradició de la resta d'Espanya. Vaig fer bones amistats amb els alumnes i amb molts d'ells encara ens tractem. Ens van passejar pels llocs més importants d'Holanda: el Concertgebouw d'Amsterdam, el Teatre de les Nacions de l'Haia... A l'Haia ens van comunicar l'assistència de l'ambaixador d'Espanya i, en el seu honor, vam improvisar una obra amb castanyoles. Va agradar tant, que ens van demanar una gravació per a la televisió holandesa. La pianista que ens acompanyava, Nati Cubells, era una gran concertista que més tard tindria molta importància per a les castanyoles. Actualment fa una bona carrera al Conservatori de Badalona amb els germans Josep i Eulàlia Soler.

■ En els teus viatges has conegut personalitats molt destacades del món de la dansa. Per exemple, Rosella Heightower.

■ Va ser quan vaig fer una llarga estada a Canes com a professora de dansa espanyola. Va ser durant els mesos de juliol i agost del 1963. Era un Curs Internacional on, a més d'ensenyar, vaig assistir a les classes per a ballarins professionals i professors de fama mundial; a les classes de ballet clàssic per a infants; a les de jazz, ioga, dansa contemporània, etc. Vaig aprendre moltíssimes noves nocions de dansa clàssica amb Rosella Heightower, que era una magnífica ballarina i professora de dansa de renom internacional, a més d'una persona que sempre he admirat. També hi era el meu exalumne i amic de molts anys Josep Ferran. Les classes de *pas-à-deux* de Dollin eren sensacionals. Per a l'ambient de ballet clàssic que jo tenia a l'estudi del carrer Urgell, tot aquell bé de Déu de classes em va ajudar moltíssim.



Al Teatre Colosseu de Roma, l'any 1964.

■ Com descriuries la Rosella?

■ Era molt artista i va néixer amb la voluntat per ballar. La Rosella era una senyora que tenia unes puntes meravelloses. Feia coses increïbles. Tenia unes cametes primetes que no semblaven de ballarina. Perquè a les ballarines, almenys abans, se'ls deia que tenien els bessons de panxa de conill. En canvi, ella tenia unes cametes de noia joveneta. Tenia molta elasticitat i molta tècnica. Una vegada li vaig preguntar: «Vostè, en l'època que estudiava, quantes hores treballava?» «Home, no gaires; al matí feia classes amb la meva mestra unes tres hores i a la tarda llogava un petit estudi i allà hi treballava quatre hores més.» Em va deixar sense respiració. Perquè ella no estava dotada per a la dansa clàssica. Va ser de les que van haver de lluitar contra el seu propi cos. I va arribar a ser una estrella de la dansa a la companyia del Marqués de Cuevas durant molts anys. També vaig visitar-la en una altra ocasió, abans d'anar a Londres. Vaig passar el Nadal a Canes, perquè Rosella Hightower va ser convidada a organitzar un final de festa amb els seus alumnes avançats al Palau dels Festivals de Cinema de Canes. Era un festival de cinema amateur i ella em va demanar que ballés un ball i toqués les castanyoles. Va ser l'última vegada que vaig ballar en públic. Em vaig acomiadar amb l'*Orgia* de Turina. I vaig tocar *Astúries* d'Albéniz. En acabar, vaig saludar dues o tres vegades i em vaig retirar. Però el marit de la Rosella va venir corrents, dient-me: «No sent que encara l'estan aplaudint?» Vaig córrer a l'escenari i una altra ovació em va regalar l'oïda. Pocs dies després, la primera ballarina de l'Òpera de Marsella ens va invitar a sopar en Josep i a mi. Durant el sopar, em va dir que el que havia de fer era ampliar el repertori i dedicar-me als concerts de castanyoles, perquè els assistents d'aquell festival mai no havien sentit una cosa semblant. La Rosella sempre deia que cometia un error quedant-me a ensenyar a Barcelona. El que havia de fer era dedicar-me a anar pel món fent concerts. És possible que hagués estat més coneguda i admirada, però no hauria tingut ocasió d'equivocar-me i de rectificar una vegada i una altra gràcies a l'experimentació que he portat a terme al llarg dels anys amb tants alumnes que han passat per les meves mans. I mai tan ben dit.

■ Roma és una fita important en la teva carrera.

■ Sí, però sobretot pel que fa a la meva dedicació als concerts de castanyoles. Hi vaig anar quan José de la Vega em va demanar que tornés a participar en un dels seus espectacles. Era el febrer del 1964. En José havia de fer un espectacle de flamenc dedicat a García Lorca per al Teatre Colosseu de Roma. La meva participació consistia en un solo de castanyoles. I es va repetir i ampliar considerablement l'èxit d'Holanda, tot i que m'hi acompanyava un guitarrista clàssic força despistat. Afortunadament, el públic estava més pendent de la novetat de les meves castanyoles que d'ell.

■ Diverses vegades has fet viatges per ampliar els teus coneixements. Ja ens has explicat el profit que en vas treure, dels teus viatges a Madrid i a Canes. Però n'hi ha hagut d'altres.

■ Jo no m'he quedat tancada a casa. He estat una persona molt activa. Al gener del 1967, vaig viatjar a Londres per conèixer com s'iniciava un futur ballarí clàssic a qui es donava l'oportunitat, si ell ho desitjava, de fer la carrera de dansa i de convertir-se en ballarí professional. Vaig viure un munt d'aventures de tots colors, però el viatge va ser profitós. Els detalls estan en un altre fragment de la meua vida artística.

A Londres, hi tenia una amiga, crítica de dansa, que escrivia en una revista que es deia *Ballet* i mai no deixava bé ningú. Donava unes garrotades als ballarins que els deixava morts. Quan vaig arribar a casa seva, el primer que em va preguntar va ser: «Com t'ha anat el viatge?» I el segon: «Quan marxes?»

L'Emma esclata a riure i se'm contagia la seva simpatia.

Jo vaig pensar: «Bufa; acabo d'arribar i ja em pregunta quan marxaré!» Li vaig dir: «Mira, jo he fet un gran esforç per aprendre l'anglès; he estat dos anys estudiant tant com he pogut i vull aprofitar bé la meva estada.» Li vaig demanar que em recomanés un hotel que no fos gaire car i me'n vaig anar. Però, en fi, vaig visitar moltes acadèmies de ball i vaig aprendre-hi moltes coses.

■ **Recordes alguna altra anècdota dels teus viatges?**

■ De molt divertides. Sobretot de quan vaig anar a l'URSS, el setembre de 1972. Vaig incorporar-me a un grup de professors de dansa clàssica per visitar aquest país, que té tanta tradició de la dansa. El viatge es va organitzar des de París, perquè aleshores estava prohibit anar als països comunistes. L'impulsor a Espanya va ser Joan Tena, exballarí i professor de dansa clàssica que estava dins el sindicat vertical. El viatge va transcórrer relativament bé. Però em van decebre molt les classes del Ballet del Bolxoi. Indisciplina en començar o gent que marxava abans d'acabar la classe. I ballarins professionals mastegant xiclet, un defecte que jo havia superat feia anys amb els meus alumnes. En canvi, em va agradar molt conèixer els percussionistes de l'Orquestra del Bolxoi. L'orquestra estava molt per damunt dels ballarins. Van mostrar molt d'interès quan van saber que jo era professora de castanyoles del Conservatori del Liceu. I, quan em van sentir tocar a l'hotel, em van demanar que anés a l'apartament del director de percussió, on tenien un magnetòfon, perquè poguessin gravar el que tocava. Jo no sé un borrall de rus i ells sols parlaven aquest idioma, però, més o menys, ens vam entendre. Els vaig tocar una sonata del pare Soler que els va agradar molt. I em deien: «Scarlatti, Scarlatti.» I jo «que no, que Scarlatti, *niet*: pare Soler». Però, en fi, van gravar aquella sonata i em van regalar un disc seu de l'arranjament de la *Carmen* de Bizet-Schödrin per a ballet. És una versió molt modernitzada i amb molta

El 4 d'agost de 1953, el dia del meu aniversari, durant el nostre viatge a Alexandria, en què vam visitar El Caire acompanyats d'uns professors de la Universitat d'aquella ciutat.



percussió. Després també vam anar a Leningrad –que ara es torna a dir Sant Petersburg–, on ens van acollir els responsables del Teatre Mali. Desgraciadament, no ens van rebre els del Kírov, perquè estaven de viatge. Va ser una llàstima perquè, quan van ballar al Liceu, van demostrar la seva gran qualitat. Van esvalotar els aficionats a la dansa i tots els professionals. Aquí hi vaig fer un concert per a la companyia del Teatre Mali, que els va entusiasmar.

■ **També has treballat en creuers.**

■ Sí, vaig ballar amb una alumna en un creuer que sortia de Bilbao i feia escala a Lisboa, Madeira, Nassau... I, finalment, arribava a l'Havana, una ciutat meravellosa. Em va agradar molt la gent d'allà. Era l'any 1956 i dominaven els Estats Units. Després vaig anar a Miami i Nova York. Al creuer, també m'ho vaig passar molt bé. Seia en una taula amb tot de «solterons» i un d'ells, el dia que jo ballava, els obligava a tots a vestir d'esmòquing. Estaven tots encantats amb mi. Vaig anar al creuer perquè estava molt malalta i el descans i els banys de sol em convenien molt. Però això no vol dir que no m'ho passés bé. Ara, el que és ballar... Tot depenia de com estava la mar. Ballàvem molt a prop de la piscina i l'omplien d'aigua per si de cas hi quèiem a dins. Així potser tindríem una remullada, però no ens trencaríem res. Afortunadament, tot va anar bé, fins i tot la meua salut. Almenys, de moment.



Festa amb disfresses improvisades a bord del *Guadalupe*, l'agost de 1955.

La concertista

El 1989, Xavier Bagà, un bon ballarí del Ballet Nacional Espanyol, molt amant de la dansa i bon organitzador, em va sentir en un concert privat que vaig fer a Mallorca per al gran ballarí Antonio Ruiz, que en aquells moments era el director del Ballet Nacional. Xavier Bagà em va telefonar des de Madrid per si volia participar en el festival que es faria al Teatro Albéniz per celebrar el Dia Mundial de la Dansa. S'hi van fer dues representacions. La primera per a les autoritats i les personalitats de la dansa; la segona, a taquilla oberta. Sempre he tingut molt bona opinió del públic de Madrid. I, efectivament, va ser magnífic. El segon dia encara més. L'espectacle constava de tres parts: la primera, de dansa contemporània; la segona, de dansa clàssica; i la tercera, de dansa espanyola. Jo vaig començar la tercera part, que va ser, de molt, la més interessant i de més èxit de l'espectacle. Ja m'havia retirat i els llums estaven apagats, però encara vaig haver de sortir un cop més, rebuda amb molts aplaudiments i braves.

■ **En quin moment sorgeix la idea de convertir-te en concertista de castanyoles?**

■ Bé, jo, com t'he dit, no sols he estat ballarina, sinó també pianista i compositora. Per tant, ja des de la infantesa he tingut una perspectiva molt diferent de la que comunament es té sobre les castanyoles. És a dir, jo mai no he dubtat que les castanyoles siguin un instrument musical. El que passa és que es poden tocar ballant o en forma de concert. I el més curiós és que les castanyoles són un instrument que l'han tocat millor els ballarins que no pas els músics. Precisament, la meua lluita ha consistit a convèncer els percussionistes que han de tocar les castanyoles com els ballarins. Perquè crec que han de tocar-les amb la tècnica correcta, no com un tros de fusta més de la seva percussió.

■ **Abans de tu, n'hi va haver d'altres, de concertistes de castanyoles?**

■ Es pot dir que la primera va ser La Argentina. Ella ballava sense fer gaire ostentació de la tècnica i va ser la primera a fer innovacions. També la primera a gravar discs. Jo he fet un mètode per aprendre i per tocar les castanyoles, però això no vol dir que hagi inventat com s'han de tocar. He recollit les aportacions de La Argentina, els seus fortes i pianos, la seva *carretilla seguida*; i de La Argentinita, que també va aportar contratemps, timbres i maneres distintes de fer-les sonar. Potser la seva aportació més important són els *posticeos resbalados*. En fi, jo he anat recollint tot el que es podia aprofitar de cara a millorar i ampliar la tècnica i l'expressió musical amb les castanyoles.



■ Hi ha hagut altres figures de les castanyoles?

■ Per exemple, Lucero Tena, una concertista mexicana que es va fer molt popular gràcies a la promoció que li va fer la televisió de Madrid. Lucero Tena toca molt bé i molt de pressa. La novetat que va aportar consistia a tocar obres de músics que no eren espanyols davant d'una gran orquestra. O sigui que va demostrar que les castanyoles es poden tocar com a instrument solista de moltes obres que no són d'autors de dansa espanyola. I actualment hi ha unes quantes alumnes meves que fan concerts amb molt d'èxit. I també algun alumne, com José de Udaeta.

■ Per tant, se't pot considerar una de les artífexs d'aquest canvi?

■ L'aportació més important que he fet ha estat trobar la manera de tocar dels bons ballarins i escriure-ho amb el llenguatge musical dels altres instruments, nota per nota. I amb la part d'expressió que jo he donat a les obres de concert.

■ Quin criteri segueixes per triar les obres que compons?

■ Tot depèn del perquè i per a qui les trio, com a pedagogia per als principiants o per al lluïment dels concertistes. L'aspecte que cal tenir més en compte és el de les possibilitats rítmiques de les castanyoles. Cal recordar que jo vaig estudiar molt ball flamenc. Els *baillores* fan bogeries amb els peus i pràcticament tot el que ells fan es pot fer amb les castanyoles. La dificultat és, però, posar-ho en notes en el seu valor real. Les castanyoles sonen molt en proporció a la seva mida. Però els que fan la feina són els dits, el mèrit és dels dits.

■ És a dir que la interpretació també hi compta molt?

■ És l'objectiu; la tècnica ha d'estar al servei de l'expressió, perquè si no, no arribaria a l'interior del qui l'escolta, no l'emocionaria. No es crearia aquest llaç entre l'artista i el públic.

■ A part dels concerts, has fet algun experiment diferent amb les castanyoles?

■ Sí. Durant el curs 1983-1984, juntament amb la meva cosina, Anna Maleras, que es dedica al jazz, vam decidir de portar a terme un espectacle que reunís els seus alumnes de dansa i un grup de les meves alumnes avançades de castanyoles. Jo també hi participava. Després de pensar-nos-ho molt, vam decidir d'utilitzar el *Bolero* de Ravel. Aquesta obra ja s'havia tocat en un final de curs d'un estudi de dansa de Sants, on jo donava classes i hi vaig trobar un bon ambient. De les alumnes que vaig tenir en aquest estudi, n'hi ha que encara toquen molt bé, principalment Imma González, Maria del Mar Bezana, Dolors Lage i Consol Grau. I ara n'hi ha algunes més que s'han tret el títol superior i estudien el virtuosisme. La Consol fa molts concerts, ensenya i divulga el meu sistema i col·labora en moltes idees de la meva creació. A més, ha format un cor de castanyoles molt notable. Però tornem al *Bolero* de Ravel. Vaig arreglar algunes variacions per a la combinació amb el ball i em vaig reservar quatre variacions de molta força per a mi. El grup de l'Anna feia la primera part; jo començava la segona part amb solos de concert i, al final, feiem el *Bolero*. Vam fer-ne unes quantes funcions, sempre amb èxit espectacular, a Girona, a Sitges, a l'Auditori de la Caixa de Terrassa, a Castelldefels... I també dues nits al Teatre Condal de Barcelona, on el públic va respondre molt bé. La premsa, però, em va fer enfadar. Ningú no es va molestar de venir a veure'ns. I jo ja feia temps que estava empipada per la indiferència dels crítics dels diaris vers les meves castanyoles. Per sort, les ràdios i la televisió sí que se n'han ocupat.



Al Gran Teatre del Liceu, el maig de 1970;
entre altres alumnes, Edmond Colomer.

Concert de castanyoles en homenatge
a Vives al Gran Teatre del Liceu, l'any 1971.

■ Què cal tenir en compte per fer una composició per a castanyoles?

■ Jo no componc des del punt de vista de la ballarina de dansa espanyola, sinó que sempre em situo en l'època del compositor, en l'estil musical del moment. Quan componc una obra, principalment si és de concert, en tinc sempre la partitura al davant i n'escolto la gravació. No em limito a anar a compàs. També compta molt l'estructura melòdica. Les castanyoles sempre coincideixen amb una part de la composició musical: amb la melodia, amb l'acompanyament orquestral, els baixos o el contracant. Les castanyoles es fiquen dins la música com si el compositor ho hagués escrit ell mateix. Per exemple, vaig compondre la jota *Viva Navarra* de Larregla a tres veus. Però del que estic més contenta és de l'interludi de *Maruixa*. L'interludi té tres veus molt clares; la primera són els baixos, que fan *pam-pam-pam-pam*, i on faig tocar els que en saben poquet; la segona veu fa la melodia, *ta-ra-raaaaa, tin-tun, ta-ra-raaa...*; i els que en saben més fan la tercera veu, que és molt difícil i que correspon, en la composició de Vives, als violins que imiten el tamborí gallec. O sigui que es van sumant les veus de les castanyoles. I tot va clavats amb l'orquestra, és clar. Perquè cada veu va amb uns instruments determinats de l'obra.

■ I la música acompanya les castanyoles, o són les castanyoles que acompanyen la música?

■ Jo considero que les castanyoles acompanyen la música. Sí, sí, jo acompanyo la música. Persones que hi entenen molt de música em diuen: «És que vostè fraseja.» I frasejar vol dir que jo segueixo la frase rítmica o la frase melòdica. O sia que a mi no només em mana el ritme, sinó també la melodia. Abans, quan acabaves el solfeig a sisè curs, estudiaves una miqueta d'harmonia. Al setè i al vuitè cursos, em van ensenyar



Primer concert de castanyoles al programa Gran Gala del Club Polimnia de Ràdio 4, el maig de 1989.



Foto: Miguel Montes

Concert de castanyoles al
Teatre Adrià Gual, l'any 1978.



Concert de castanyoles
a l'Institut del Teatre,
l'any 1988.

l'estructura melòdica: quan comença en anacrusi, quan comença a temps, a contratemps i acèfal... I els dibuixos rítmics, que duren generalment vuit compassos, però que n'hi ha que són de sis compassos... O sigui que les castanyoles no fan el que els sembla. Quan la melodia fa el seu curs, jo puc fer una petita variació, però no el que jo vulgui. No puc canviar fins que no acaba el dibuix rítmic o el dibuix melòdic. El ritme és el primer, és clar, ha d'anar clavat; però, si segueixo el cant, també ho faig segons el que la melodia em mana.

■ Quins altres paràmetres utilitzes per compondre?

■ El de temps: *presto*, *allegro*, *andante*, *ritardando*, *accelerando*... I el d'expressió: *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo*. I em valc molt dels diferents accents.

■ Els teus concerts, els fas amb partitura?

■ No. He estat anys tocant sense partitura, perquè, és clar, encara no havia fet el mètode. El *ri-à-pi-tà* el vaig treure de seguida, però la resta... A més, una ballarina no té mai la partitura al davant. Tot és de memòria.

■ La vida d'una concertista també té una fi?

■ Jo tinc vuitanta-dos anys i encara podria tocar perfectament les castanyoles. Malauradament, el problema no són els dits; el meu problema han estat les cames. El març del 1988 es va organitzar un concert amb obres molt compromeses a la Sala Adrià Gual de l'Institut del Teatre. El vaig preparar a consciència i el van enregistrar amb vídeo. La cinta és força defectuosa, però és el que em miro amb més interès i certa nostàlgia, ja que encara era capaç de passar-me una nit tocant dreta i donant el millor de mi mateixa a un públic entusiasmada. El dolor físic ja hi era, però era superable en aquells moments. Vaig estrenar dues sonates, del pare Soler i d'Scarlatti, i el *Bolero* de Bretón. També vaig tocar *Astúries* d'Albéniz i *El Pelele* de Granados. I, al final, el *Bolero* de Ravel amb les meves alumnes més avançades. I encara vaig veure'm amb cor de tocar *Castilla* d'Albéniz com a bis, una obra en què la música va rapidíssima i que és d'una gran difi-



Estrena de *Maruixa*, de Vives. Fi de curs de l'any 1975 a l'Institut del Teatre.

cultat per a les castanyoles. Després del concert de l'Institut del Teatre, vam fer-ne un altre al paranimf de la Universitat de Barcelona, en un congrés de biologia. I a l'estiu un altre als claustres del monestir de Sant Cugat. En el congrés de biologia hi havia uns científics alemanys que van fer molts elogis del concert i la direcció organitzadora va decidir donar-me una petita escultura de M. Teresa Gironisal, que conservo en un lloc preferent de la biblioteca. És una al·legoria de les cèl·lules que formen la vida. El maig del 1989, Joan Lluch, un locutor de Ràdio 4 a Barcelona, que es dedicava principalment a retransmetre òperes des del Liceu, em va convidar al seu programa, anomenat Gran Gala del Club Polimnia. Es transmetia els diumenges a la nit i hi convidava sovint cantants, però també alguns solistes o grups de música de cambra. Hi vaig fer un concert davant d'un públic molt escollit, amants de l'òpera, i l'èxit va ser clamorós. Les paraules del locutor, en presentar-me en una entrevista posterior, van ser molt gratificants. D'aquest concert també en guardo un vídeo i una cinta casset. Com a cloenda, vam tocar els principals fragments del *Caprici espanyol* de Rimski-Kòrsakov. És una obra molt brillant, llarga i difícil per la velocitat del final. Desgraciadament, les noies no van estar a l'alçada de la meua composició. L'estiu del 2001 la vaig simplificar. Al vídeo es veu que el meu caminar era insegur. Les mans, en canvi, estaven en plena forma. Va ser l'últim concert llarg en què vaig tocar a peu dret. El que va venir després va ser molt desesperant, el drama d'una ballarina que acaba, per culpa dels metges, com una discapacitada que no pot fer un pas sense l'ajuda de dos bastons. I amb el dolor físic constant com a company de la vida.

■ Queden tots els teus mètodes i, sobretot, la teua memòria, que ara immortalitzem en aquest llibre. I em sembla que encara tens molta corda per explicar-nos molts dels teus concerts i altres experiències, de què encara no hem parlat.



Dirigint l'Agrupació de Concert de Castanyoles l'any 1976: concert d'*El bolero*, de Ravel.

La progressiva gestació del mètode

Quan vaig tornar de Londres, vaig comprendre que adaptar l'escriptura per a castanyoles per a obres de concert era massa complicat perquè me'n sortís jo sola. Vaig telefonar al mestre Joan Pich Santasusanna, aleshores director del Conservatori Municipal de Música de Barcelona, i també professor de composició. Es va brindar a ajudar-me sempre que tingués alguna hora lliure entre dues classes i les obligacions del seu càrrec li ho permetessin. També em va ajudar amb savis consells l'amic de molts anys i admirador de les meves castanyoles Arturo Menéndez Aleixandre, periodista i musicòleg, que tenia molt d'interès pel meu mètode. Un dia, a principis del 1968, veient aquell laberint de ritmes i maneres d'expressar la música, el mestre Pich Santasusanna va exclamar: «Saps que estàs fent història de la música?» «Deus voler dir de la dansa», vaig respondre. «No, no, això que estàs fent és música. Prepara't per fer tres xerrades sobre les castanyoles i la creació d'aquest mètode. I, al final de cada una, fas una mica de concert. Vull que els alumnes de percussió i de composició sentin com toques i tota la música que es pot expressar amb les castanyoles.»

■ Com va sorgir la idea de crear un mètode per a castanyoles?

■ Hi havia molta gent que m'ho demanava. El vaig iniciar el 1964, en tornar de Roma. Jo pensava: «A Espanya hi ha tres-centes mil persones que toquen les castanyoles ferint l'oïda dels qui els escolten; hi ha unes quantes dotzenes de persones que les toquen justet, i hi ha aquests monstres sagrats com La Argentina, La Argentineta, la Pilar López, Alberto Lorca i, sobretot, Antonio i també Rosario i Mariemma i Rosita Segovia, que també tocaven molt bé, i Emma Maleras, que també ho ha fet bé... Doncs, vull que hi hagi més gent que toqui com les grans figures, que són massa pocs.» Aquesta va ser la meva primera idea. Quan vaig començar l'empresa de crear el mètode, em proposava buscar la perfecció que els bons ballarins m'havien inspirat. Aquests grans intèrprets de la dansa espanyola no tenien la sort d'haver superat la barrera que representava no haver estudiat música. I, d'altra banda, cap músic no havia tingut interès de posar a les partitures de la lírica espanyola les castanyoles, amb notes, com les estaven tocant els ballarins des de feia dos segles. Ben mirat, es tractava d'una cultura musical que s'havia desenvolupat al llarg dels segles XVIII i XIX, i que, durant tot el segle XX, havia demostrat tenir una gran capacitat artística. La idea fixa que jo era la persona adequada per realitzar

MUSICA

El arte de las castañuelas expuesto y demostrado por Emma Maleras en el Conservatorio Municipal

Emma Maleras, nuestra gran danzarina, que en España y en el extranjero consigue rotundos éxitos poniendo cátedra de baile clásico y español, es también una excepcional virtuosa de las castañuelas, ese instrumento que, aunque de remotísimo y exótico origen, está entrañablemente vinculado a la música folklórica de varias regiones de España y sin el cual no es posible imaginar siquiera un recital de danzas andaluzas.

Pero de repiquetear con las castañuelas de un modo empírico y rutinario, siguiendo el ritmo de un baile, a tocarlas con la técnica y la exquisitez que lo hace Emma Maleras, media un abismo que el proca no descubre con sorpresa al escucharla a ella, pues no podía sospechar que ese abismo existiese.

Emma Maleras es, sin duda, actualmente, por lo menos en nuestro país, la máxima autoridad en esta materia. Nosotros ya lo sabíamos, pues hace mucho tiempo que venimos interesándonos por sus ahincados estudios sobre este instrumento, fruto de los cuales es un método que tiene ya casi terminado y que será el más completo y racional de cuantos existen. Pero para algunos de los que han asistido a sus tres conferencias-concierto en el Conservatorio Superior Municipal de Música, tal vez haya sido una revelación escuchar sus doctas y documentadas lecciones, que ella ha denominado, modestamente, disertaciones.

La primera versó sobre la historia de las castañuelas con aportación de datos curiosísimos; la segunda sobre las castañuelas en el teatro y en el folklore, asimismo muy amena y documentada y la tercera sobre la técnica, y la manera de grafar en pausas de dos líneas, la música de castañuelas, con signos similares a los que se utilizan para grafar la música normal.

Cómo se tocan las castañuelas; posición de dedos, manos y brazos; digitación; combinaciones rítmicas entre ambas manos y entrecuchos entre las dos parejas; obtención de matices y efectos especiales, y otros muchos detalles y recursos, fueron explicados y demostrados prácticamente por Emma Maleras, con claridad, sencillez y gracia tal, que el numeroso auditorio estuvo pendiente de su palabra y sus ejercicios prácticos, con la mayor atención.

Las tres lecciones fueron seguidas de breves recitales en los que la concertista Nati Cubells interpretó obras de P. Antonio Soler, D. Scarlatti, Granados, Albéniz, Falla, Turina e Infante, sobre las cuales Emma Maleras bordó y dibujó verdaderas maravillas de ritmo y expresión, de tal calidad que en algunos momentos parecía como si las castañuelas fuesen las que cantasen la melodía. Para lograr este resultado, la artista no sólo posee un total dominio técnico del instrumento, sino una amplísima cultura musical y una sensibilidad que le permiten crear el discurso de sus arabescos y subidos yados rítmicos, con una profundidad y refinamiento, nuevos y excepcionales.

Después de oírla nos dimos cuenta de las bellas e ilimitadas posibilidades de expresión, matiz e incluso sonoridad, que ofrece ese sencillo instrumento de percusión, tan pobre y monótono en apariencia, cuyo estudio requiere tiempo y perseverancia.

Emma Maleras fue larga y entusiásticamente aplaudida, como también la pianista Nati Cubells que, enfrentada con obras de verdadero virtuosismo, realizó un admirable trabajo, finamente matizado.

Es de desear que Emma Maleras no demore la publicación de su método de castañuelas. Su compleja personalidad de danzarina, profesora de danza y música, coreógrafa y maestra indiscutible de las castañuelas, avala su obra y permite asegurarse un gran éxito.

A. MENENDEZ ALEYXANDRE

La alegría que pasa

LAS CASTAÑUELAS SABIAS E INSPIRADAS DE EMMA MALERAS

EN la sala de conciertos del Conservatorio Superior de Música del Liceo, Emma Maleras dio una interesantísima y documentada conferencia sobre las castañuelas, instrumentos de percusión que demostró documental y claramente ser merecedor del mayor predicamento musical. El auditorio quedó singularmente sorprendido cuando la artista, en la pizarra, tradujo fielmente las notas, tiempos y matices de las castañuelas al begrama. Con ello queda abierta la posibilidad de crear un método que permita estudiar musicalmente este españolísimo instrumento, método inexistente hasta la fecha y en el que sabemos trabaja denodadamente la ilustre profesora.

Emma Maleras es una —sin duda, única— de las figuras más representativas de un género que sobrevive a los vaivenes de los gustos. Su conferencia movilizó a un crecido número de aficionados y curiosos, con el recuerdo vi-

brante de sus actuaciones en calidad de intérprete del baile clásico y, en especial, del español, donde destaca con acusadísima personalidad, y los aplausos estallaron con inusitado fragor, el entusiasmo se desató en un domingo de palmas, cuando la artista, acompañada al piano por la prestigiosa concertista Nati Cubells, hizo una portentosa exhibición de castañuelas, demostrando el dominio, en verdad insuperable, que posee de este instrumento.

El programa era amplio y exigente. Lo formaban «Pavana», de A. Cabezón; «Tres sonatas», de Domenico Scarlatti; «Danza número 9», de Granados; «Asturias», de Isaac Albéniz; «Danza número 1» de «La vida breve», de Manuel de Falla; y «Variaciones de El Vito», de Manuel Infante. Emma Maleras pasó con la misma facilidad y maestría de una a otra de esas piezas, y no sólo obtuvo el triunfo de sus anteriores apariciones en el Conservato-

La alegría que pasa

EMMA MALERAS CONCERTISTA DE CASTAÑUELAS

EL viejo "tocaor" se mascó el bigote, se apoltronó en la silla y gritó:

—¡Manzanilla! ¡Venga manzanilla!

Nos hallábamos en un bar de Ecija. En los primeros años cincuenta, cuando quien esto firma viajó por Andalucía, incorporado a un circo ambulante. Vertió el camarero la manzanilla en los "chatos". Mi amigo la saboreó y, cuando comprobó que yo era todo oídos, comenzó:

—El baile flamenco no es nada si no va acompañado de la voz de las castañuelas. El cuerpo que baila vibra al repiqueteo, sin poder substraerse a su poderosa influencia.

No quise decirle que su afirmación era poco matizada, porque había que hacer la debida distinción entre el baile "jondo", que apenas necesita el cínico y templado compás de la guitarra, y el baile "de

palillos", que se apoya en el ritmo saltarín de las castañuelas. Pero, no lo hice y continué escuchando sus doctas explicaciones:

—Hay que sentir muy hondo para comprender el lenguaje de las castañuelas. La gente, la galería, cree que toca mejor el que más "carretillos" hace. Sin embargo, no es así. Lo fundamental es el ritmo del repiqueteo, el alma que se pone en la punta de los dedos.

Los años no le habían quitado al viejo "tocaor" retirado su cariño por el cante y por el baile y prosiguió:

—Todas las castañuelas no tienen el mismo sonido. Una de ellas, la que se coloca en la mano derecha, se llama "hembra", y por su sonido más agudo, hace las veces de tiple.

—¿Y la otra?

—Se toca con la mano iz-

rio Superior Municipal de Música. Si ya es posible, las superó con esa gracia, esa escuela colmada de perfecciones y el garbo de gran ejecutante, con que siempre ha hecho sus conquistas artísticas.

Emma Maleras hizo verdaderas maravillas. No cabía ni mayor expresión ni más finura musical. Con un virtuosismo perlino y un estilo depurado y eficaz, la excepcional artista dota los palillos de una vida prodigiosa, extrae de ellos auténticas variaciones sinfónicas. Sus palillos no son los crótales de madera, simple acompañamiento monótono y mecánico de tantas y tantas bailarinas, sino un instrumento nuevo, que crea timbres inéditos y variados e infinitas sutilezas, que susurra, ríe, llora, suplica, exige, que literalmente habla.

Ritmo y nervio, instinto y regla, ciencia e inspiración, Emma Maleras establece ese estremecimiento súbito que sacude la epidermis como si fuera caricia. Si Granados levantara la cabeza quedaría embelesado con el donaire de Emma Maleras. Si levantara la suya Scarlatti, se encantaría con tanta perfección como la derrochada por esta concertista. Por mucho que registramos en los desvanes más alejados de nuestra memoria, no recordamos otra ejecutante tan llena de primores. Su presencia física en el escenario posee, además, una naturalidad y una sencillez hechas de pura simpatía.

S. GASCH

quierda, y se llama naturalmente "macho". Actúa como bajo. Con la "tiple" se repica y con la otra se da el "golpe".

—¿Dónde cree usted que em-



Emma Maleras

pezó a usarse este precioso instrumento?

—En Sevilla. No hay más que fijarse en que, con la guitarra y la pandereta, las castañuelas forman la trilogía de los instrumentos netamente andaluces.

—¿De qué están hechas?

—Se construyen de marfil o de madera dura de boj, ébano o granadillo. Las mejores, por su temple y su sonido, son las de madera de granadillo.

—¿Se ha adelantado mucho

en el toque de las castañuelas?

—Desde la "Campanera", un prodigio en manejos y ejecución, ha evolucionado de un modo extraordinario el canto de los palillos. Hoy hay más escuela, más sentimiento. Así, hubo la Argentina, "el poema de las castañuelas", y, entre otras muchas, tenemos hoy a Mariemma.

Era por los años cincuenta, y el viejo "tocaor" no podía presumir que esa evolución acabaría por desembocar en el verdadero concierto de castañuelas. Junto a Lucero Tena que, después de actuar en el Corral de la Morería, sede del flamenco madrileño, ha triunfado en la capital de España como concertista de castañuelas, nuestra Emma Maleras brilla con fulgor singular en esta difícilísima modalidad.

Emma Maleras no tiene necesidad de presentación. Su renombre como bailarina, que sabe ensambolar la inteligencia y el estudio con los hallazgos del corazón, ha cruzado las fronteras, y, en calidad de profesora, es una cabal y permanente conservadora de la tradicional pureza del baile flamenco y de la danza clásica española. Y, ahora, patentiza brillante e intensamente las posibilidades que brindan las castañuelas a quienes, co-

mo ella, han dedicado largos años a su estudio y cultivo.

Como concertista de castañuelas, Emma Maleras ha merecido los mejores elogios de los críticos y los calurosos aplausos del público en La Haya, en Roma, en Bruselas, y, de regreso a nuestra ciudad, ha ofrecido una fiesta en su estudio, en la que, acompañada por un guitarrista, ha interpretado con los palillos "La leyenda" de Albéniz, "Sacro Monte" de Turina y la "Danza V" de Granados.

Las castañuelas de Emma Maleras merecerían extensos comentarios. No son los crócalos de madera, simple acompañamiento mecánico de tantas bailarinas, sino un instrumento nuevo, que crea timbres inéditos y variados e infinitos matices y sutilezas. Emma Maleras ha hecho de las castañuelas un instrumento sinfónico de rara y rica expresividad. Con un virtuosismo perlino y un estilo depurado y eficaz, la artista dota los palillos de una vida prodigiosa y extrae de ellos auténticas variaciones sinfónicas. Y, como exigía el viejo "tocaor" de Ecija, el alma, la sangre ardorosa que lleva en las venas, le repiquetean a Emma Maleras en las puntas de los dedos.

S. G.

aquesta feina en qüestió va ser la causa que fes l'esforç, i vaig aprofitar les vacances, els ponts, és a dir, tot el temps lliure. Jo he creat aquest mètode, no n'he inventat l'escriptura, sinó que he adaptat a les castanyoles el llenguatge musical dels altres instruments, des de la perspectiva dels bons ballarins, i no fent cas de molts consells equivocats que em donaven els uns i els altres. Algun músic em va dir cada bestiesa! A mesura que hi treballava, les dificultats d'anotació cada vegada s'anaven complicant més.

■ Per fer tot aquest treball, és clar, vas necessitar col·laboradors.

■ Sí. El mestre Juan Alfonso, per exemple, que va venir uns dies al meu estudi per ajudar-me a ajustar les idees de l'escriptura per a castanyoles de les obres populars. Ja havíem treballat plegats. Havíem gravat un LP amb gran orquestra, que ell dirigia, per a la casa Belter. Jo havia aconseguit un grup d'intèrprets de castanyoles de molta qualitat. És el millor disc que he gravat. Fa anys que la casa Belter no existeix, però segueix trobant-se en cinta casset i en CD. Tinc notícies que aquest disc s'ha trobat al Japó,

a Puerto Rico i a Nova York.

■ D'aquesta època, quines altres gravacions recordes?

■ L'any anterior, a la tardor del 1965, i també per a la casa Belter, vaig gravar un single amb el guitarrista Manuel Cubedo. Constava de tres obres: *Astúries*, d'Albéniz, *Dansa V*, de Granados, i *Sacromonte*, de Turina. Va costar una mica però els resultats van ser molt satisfactoris. El tècnic de so era molt bo. El tècnic de so és tan decisiu a la ràdio com en un disc. Cal equilibrar els sons d'una orquestra nombrosa i el so de les castanyoles com a solistes. Quan la corda o la fusta toquen tot va bé, però, quan entra la trompeta, si el tècnic no equilibra les dues parts tan diferents, desapareixen les castanyoles com a solistes.

■ Quins altres col·laboradors vas tenir?

■ Quan vaig ser a Madrid, vaig tenir una entrevista amb el professor de percussió del Reial Conservatori, el senyor José María Martín Porrás. Ens vam entusiasmar tots dos, i el que havia de ser una breu entrevista, va durar més de dues hores. Em va donar idees perquè cerqués noves maneres de tocar i tragués nous timbres. Era un músic extraordinari. Llàstima que, en jubilar-se, els bons deixebles es van escampar per la resta d'Espanya i ningú de la talla d'ell no ha ocupat la seva aula.

■ Dius a la teva autobiografia que Menéndez Aleixandre et va donar savis consells.

■ Ell em va dir: «Miri Emma, sempre hi ha problemes amb la notació, que si s'ha de fer amb abreviatures, que si s'ha de fer amb repeticions... Vostè faci com Wagner. Amb ell, no hi ha hagut mai problemes. Quan ell volia que hi hagués un flautí que fes *ti-ri-ri*, escrivia: *flautí: ti-ri-ri*. I quan volia que algú fes *bum-bu-bu-bum*, *bum-bu-bu-bum*, escrivia: *bum-bu-bu-bum*, *bum-bu-bu-bum*. I aquí no hi ha hagut mai discussions. S'ha fet això. Vostè faci igual.» Aquest procedir encara em va donar més feina, perquè jo potser hauria abreuïjat una mica; però entre ell i el mestre Pich Santasusanna no em van deixar abreuïjar res. Tot és a base d'escriptura. I no me'n penedeixo. Per això els alemanys estan tan encantats amb mi. Jo sempre dic que aquest mètode està fet amb mentalitat alemanya. En fi, estic molt agraïda a Menéndez Aleixandre, perquè m'estimava molt. I perquè tenia molt interès que jo fes el mètode. Feia anys que en parlàvem i a mi em va costar



Amb Josep Ferran, Sebastià Gasch, Joan Magriñà, Màrius Cabré, Alfons Puig i José de Udaeta (d'esquerra a dreta), a casa d'Alfons Puig l'any 1963.



Amb Màrius Cabré, amic de molts anys, a casa d'Alfons Puig l'any 1963.

molt de començar-lo. Però si hagués sabut que m'havia de donar tanta feina, no l'hauria començat! Tot i que, ara, què seria de mi? Ara em fa viure, això!

■ Finalment, tal com t'havia demanat el mestre Pich Santasusanna, el març del 1968 presents tres xerrades concert, acompanyada al piano per Nati Cubells, al Conservatori Municipal de Barcelona.

■ Hi havia molt de públic i molt d'ambient. Va tenir tan de ressò a la premsa que la direcció del Conservatori del Liceu es va interessar pel meu sistema. Sebastià Gasch va escriure l'article «Las castañuelas sabias e inspiradas de Emma Male-ras»*, que és el millor que m'han fet mai. Era dels pocs que hi entenia, de dansa. De petita, m'havia donat alguna garrotada, però ja a l'època del Candilejas em va deixar molt bé. Perquè en aquella època els diaris parlaven força de ball; no com ara, que només parlen de política i de futbol. Rarament surt un article parlant d'un artista.

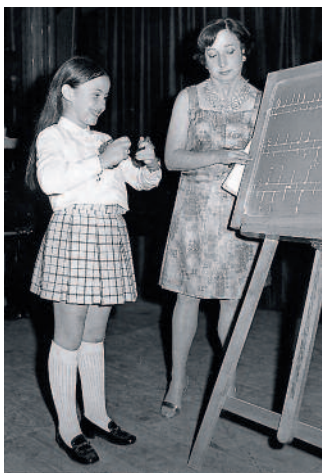
■ I aquest ressò va contribuir que comencés a fer classes de castanyoles al Conservatori Superior de Música del Liceu.

■ Sí. A començament del curs 1969, hi vaig actuar amb un concert sencer. Hi havia una gran expectació i vaig tenir molt d'èxit. La secretària, Mercè Coronas, i el mestre Joan Altisent, que formava part de la junta directiva, van decidir donar-me l'oportunitat d'ensenyar les castanyoles com un instrument musical.

■ Fins aleshores les castanyoles no havien estat reconegudes com a instrument musical?

■ Són un instrument musical! Però costa molt de trencar els prejudicis. Encara avui no han estat reconegudes oficialment. I segueix havent-hi molt poca gent que les ensenyi bé. Unes quantes de les meves alumnes, que tenen estudis particulars, ensenyen el meu mètode i em porten els alumnes perquè els examini. Els dono un títol en nom meu. Però no existeix encara un títol oficial. Quan em van oferir aquelles classes al Conservatori, que es van inaugurar a l'octubre del 1969, va començar la meua lluita particular pel reconeixement d'aquest instrument. Durant l'estiu havia escrit el curs preliminar i durant els anys posteriors, als estius, escrivia el llibre més avançat per al curs següent. Els matins dels dimarts tenia gent que sabien música i ja tocaven un xic les castanyoles. Estudiaven molt i hi havia molt bon ambient. Un dels alumnes era un jove Edmond Colomer, que després seria un cèlebre director d'orquestra. Llavors tenia disset anys. Hi assistia perquè, un dia, jo vaig comentar públicament que no comprenia per què els percussionistes d'orquestra, que es consideren professionals de la música, toquen tan malament les castanyoles. I, a més, toquen asseguts. En canvi, la gent del ball, que hem de saltar i moure els braços, toquem bé. I ell va dir: «Sí senyor, aquesta senyora té tota la raó», i va començar a venir a les meves classes. Però després hem perdut el contacte. També vull fer constar que, durant uns anys, juntament amb el treball del meu estudi i les classes del Conservatori del Liceu, vam fer concerts de piano i castanyoles amb la molt volguda amiga Nati Cubells, a qui vaig conèixer a Holanda quan vam tocar per a l'ambaixador d'Espanya a l'Haia. Vam fer un repertori de sonates d'Scarlatti, del pare Soler, el *Concert italià*, de Bach, *Asturias* d'Albéniz amb piano, *Dansa V* de Granados, les variacions d'*El Vito* d'Infante... Primer –ja ho hem dit– vam tocar les tres xerrades concert al Conservatori Municipal; després, al Conservatori del Liceu; més tard, al Conservatorio de Música y Danza de

*Vegeu la p. 66.



Primer examen de castanyoles al Conservatori Superior de Música del Liceu, l'any 1969. A la pissarra, els primers esbossos del que seria l'escriptura per a castanyoles.

Madrid; a una sala de concerts, a Reus; a Brusselles; a la Casa Elizalde, de Barcelona, etc. Totes dues recordem aquells concerts amb una gran tendresa. Nati Cubells també hi va posar cullerada, en l'escriptura de les obres de concert, quan em trobava amb un escull.

■ El teu mètode d'aprenentatge de castanyoles ha estat adoptat per centres i per pedagogs diversos, tant entre nosaltres com a l'estranger. Què cal tenir en compte per aprendre'l i per ensenyar-lo?

■ Vull fer una observació, el piano té un espai molt petit –la tecla– per moure cada dit; és a dir, té l'espai llarg pel que fa als canells, però per als dits, no. En canvi, la castanyola disposa de molta més amplada per moure els dits. I els dits es desenvolupen més àgils, més forts, més independents l'un de l'altre. Aquest mètode, ben experimentat, ja no està pensat tan sols per als que volen ballar dansa espanyola, ni per als futurs ballarins de tots els estils, sinó també per als futurs músics. Ja ho he esmentat abans i hi insisteixo, considero que les castanyoles són un instrument de percussió que pot admetre qualsevol música que tingui un ritme marcat. No les posarem en un *adagio*, és clar. Però poden acompanyar molta música dels clàssics, jazz, etc. I no cal dir que s'adapten molt bé a gran nombre d'obres clàssiques del segle XVIII. Pel que fa a l'ensenyament, en acompanyar totes aquestes músiques, l'alumne aprèn a conèixer-les, cosa que probablement no faria si no les hagués d'estudiar. De vegades m'han dit que potser els puristes deuen creure que tocar castanyoles a les obres de Bach és una irreverència. Jo contesto que no. Mentre els faig treballar els dits, els ensenyo la Música –en majúscula. I la nostra música no es comprendria sense conèixer Bach. Un puntal. No és una frivolidat, forma part de la pedagogia musical. I jo no el deformat com tants han fet. Mentre treballem amb les castanyoles, el piano segueix exactament la partitura com ell la va escriure o, almenys, tal com ens ha arribat a nosaltres. En canvi no m'he posat mai amb la música religiosa de Bach. Per remarcar el que et deia ara mateix, els beneficis del mètode i les utilitats, et posaré un exemple. El 13 d'octubre del 1977 em vaig trencar l'índex de la mà dreta. Em van haver de fer un empelt i després em va enguixar. Si bé l'operació va anar relativament bé, la recuperació va ser llarga, dolorosa i plena de problemes, agreujats pel fet de viure sola. Vaig córrer un munt de metges i de massatgistes, una colla d'ignorants. Es veu que la incisió no estava feta al lloc adequat i en tenir sense respirar una mà acostumada a tant de moviment van augmentar els problemes. El doctor Blanquet, que em va operar, estava convençut que no podria tocar mai més. No sabia amb qui se les havia. Vaig aconseguir arribar a la castanyola i vaig haver de passar el meu propi mètode des del principi. A poc a poc: primer la mobilitat, després la força, i finalment l'agilitat. Dos anys durs, fins a aconseguir recuperar-me del desastre. El valor de la meua constància en els exercicis amb castanyoles va fer que aconseguís tocar com abans. Els meus alumnes avançats del Conservatori em van donar molt coratge.

■ En tornar a la normalitat, suposo que el devies perfeccionar, el teu mètode.

■ L'evolució ha estat a base de fracassos. No de fracassos meus, sinó dels meus alumnes. Primer vaig haver de trobar l'escriptura de les obres populars tradicionals espanyoles. En vaig fer un primer llibre, però aleshores els alumnes havien d'aprendre a llegir-la. La música té dues fases: la que s'escriu i la que es llegeix, s'estudia i s'interpreta. En aquesta segona fase s'ha de comptar amb la coordinació dels ulls, el cer-

vell i els dits. Els ulls llegeixen, donen l'ordre al cervell i aquest dona l'ordre als dits. No et creguis que és fàcil. Pensa que els cinquets de semifuses van volant. A quart curs hi ha moltes semifuses. A vegades s'arriba a les de cinc ratlles, és a dir, a garrapatees. Jo n'he après molt amb les dificultats. Per exemple, amb les criatures. Els dissabtes a la tarda al Conservatori tenia un grup de nenes que em va demostrar la meua inexperiència. Per això vaig haver de fer rectificacions i, sobretot, simplificacions. Vaig adonar-me de la importància que tenia la preparació i la col·locació dels dits, així com dels braços i les mans. I un nen o una nena de pocs anys, no pot passar el segon curs de grans, perquè els dits han de créixer i la mà ha d'acabar de desenvolupar-se.

■ **Quants cursos n'has publicat?**

■ N'he fet sis. Tots tenen una part de pràctica i una altra part de piano acompanyant. Els dos últims, quasi íntegrament de concert, no han estat publicats encara. També he elaborat tres cursos per a l'*Estudi del ritme musical mitjançant les castanyoles*, del qual he de parlar-te.

■ **En prenc nota. Quan es va publicar el teu mètode?**

■ El 1983 va aparèixer la primera edició dels tres llibres que formen el primer curs per a castanyoles, editat per la Casa Editorial Boileau. El text l'havia revisat, amb molta il·lusió, l'amic i conseller Arturo Menéndez Aleixandre. Va ser un any molt important en la meua vida artística i professional. Durant els anys següents, es van editar els cursos segon i tercer, en castellà i en anglès.

■ **Consideres que la teua feina ha estat finalitzada?**

■ No, ni de bon tros. Cada dia hi treballo. Fent modificacions, component noves obres. Hi he afegit, per exemple, un annex per a practicar la *carretilla resbalada-desgranada*, al segon curs, i un altre per a la *carretilla picada* des del tercer fins al







Concert de castanyoles acompanyada al piano per Nati Cubells al Conservatori del Liceu, l'any 1969, davant la Junta Directiva, el professorat i el públic en general.

El mètode per a castanyoles i la seva utilitat

A la primavera del 1970 es va celebrar al Teatre del Liceu el repartiment de premis dels alumnes més destacats del Conservatori. Acompanyada dels millors alumnes de què disposava, vaig tocar una peça del mestre Altisent i el preludi de La revoltosa de Chapí. L'èxit va ser tan gran com el d'El amor brujo a Wiesbaden. Quan el Liceu està ple i té ganes d'expressar la seva complaença, l'efecte és inesborrable per a qui la rep; sembla que caigui una cascada o una tempesta d'aigua. Les castanyoles no són més que dos trossets de fusta que, tallats amb traça i units per un cordó, sonen d'una manera desproporcionada a la seva petita mida. La resta ho fan els dits. El punt a què s'ha arribat en tècnica i expressió al llarg del segle XX –un camí iniciat per Antonia Mercé, La Argentina, als anys vint i trenta, i que molts bons ballarins han recorregut–, és degut als dits. Les grans velocitats, els fortíssims, els pianíssims que acaricien l'oïda; el cant de la música que acompanyen, és a dir, el fraseig, tot és mèrit dels dits, amb llargs

■ En què consisteix l'escriptura del teu mètode d'aprenentatge de les castanyoles?

■ Procuraré de resumir-ne els principis bàsics: es tracta de dues línies paral·leles anomenades bigrama. Les notes per a la mà dreta s'escriuen a la línia superior amb els pals cap amunt () . Les notes que s'escriuen a la línia inferior són per a la mà esquerra () . El *posticeo*, que és el xoc d'una castanyola amb l'altra, s'indica en l'espai que hi ha entre les dues línies () , i per al cop simultani de les dues castanyoles les notes s'escriuen a la línia superior i inferior, l'una damunt de l'altra:  .

■ Has comentat que la tècnica del piano et va ajudar a reforçar la tècnica de les castanyoles, però que, també a la inversa, els exercicis amb les castanyoles t'havien ajudat a millorar la tècnica del piano.

■ Sí. Amb els anys he reflexionat i m'he adonat que, si jo no tenia gaire temps per estudiar el piano i treia excel·lents, era perquè estudiava al mateix temps les castanyoles. Són d'aquelles coses que et surten d'instint. El que també és important és que les castanyoles s'estudiïn acompanyades amb la música adequada i a la velocitat corresponent. Així s'obliga l'alumne a adaptar-se al ritme que porta la música i és més divertit. Al començament, el més important és desenrotllar la força, l'agilitat i la inde-

pendència dels dits. Així, quan arribi l'hora de relliscar, les castanyoles sonaran com un *rasgueo* de guitarra flamenca. Però de bon guitarrista. Allò que se sent *trrrraaaaamm*, que fa tan bonic; doncs això mateix és el que exigeixo als meus alumnes a partir del segon curs editat per Boileau.

En reproduir una xerrada amb Emma Maleras no podem pas ometre les onomatopeies per expressar sons de guitarres, castanyoles i altres percussions, perquè no reflectiríem fidelment ni la persona ni el món del que ens parla.

Les castanyoles són un instrument ràpid que, al principi, s'ha d'estudiar a poc a poc. Apli-co el que em deia la meva professora de piano: «On hi posa *presto*, que vol dir molt de pres-sa, cal que ho estudiïs a poc a poc i així ho dominaràs. I quan tinguis apresada l'obra, llavors podràs córrer; perquè si estudies de pressa, ho faràs sempre malament. Quan ho sàpigues tocar bé a poc a poc, només és qüestió d'anar augmentant progressivament la velocitat. Així, arribaràs a tocar la peça amb rapidesa i bé.» I aquest sistema l'he aplicat a les casta-nyoles. A mi m'ha anat molt bé estudiar les dues carreres paral·leles, el piano i el ball. I es nota una gran diferència en els alumnes que segueixen aquesta escola meva. Ara, fins i tot, es vol posar a la venda la part de piano gravada i jo hi he inclòs una nota on diu que les velocitats són incòmodament lentes per a un pianista. Perquè, és clar, els pianistes consi-deren que no es pot tocar tan a poc a poc. Doncs sí. L'escola dels dits serveix com a prepa-ració, tant per a les castanyoles com per al piano.

■ Pel que veig, el teu mètode per a castanyoles corona un cicle perfecte que va començar en la teva infantesa. Comences estudiant música i dansa, i el teu mètode recull els coneixements de les dues carreres.

■ Sí, s'ha demostrat que el meu mètode té diverses utilitats. Serveix per als ballarins, perquè toquin bé les castanyoles, amb bona tècnica i bon ritme; serveix també per ensenyar la base rítmica del llenguatge musical als nens que comencen a aprendre de música; i serveix per adquirir agilitat i independència dels dits a fi de tocar qualsevol instrument que utilitzi els dits. En un curset a Sitges organitzat per José de Udaeta, tenia alumnes de diversos països. Un dia em van emprendre tres senyores, dues angleses i una suïssa. Em van dir: «Nosaltres li comprem els seus mètodes no per ballar. Som concertistes de piano. Al cap d'una hora d'estudiar les castanyoles amb el seu mètode, ens posem a tocar el piano i les mans ens volen, pel teclat.» Serveix, serveix. Pot ser molt útil als aspirants a músics, suposem, estudiar els cursos elementals abans de prendre l'instrument escollit. Després es pot deixar. No obstant això, si es té temps i voluntat, no els farà cap destorb seguir estudiant els cursos superiors paral·lelament als estudis propis del seu instrument. Els donarà més lleugeresa i més facilitat. Cal saber, també, que no fa gaires anys vaig treure un llibre d'obres que només es pica amb els dits, sense fer-los relliscar després. Es pica i el dit retrocedeix, és a dir, és una ampliació dels exercicis de *carretilla pica-da* dels cursos elementals, però amb obres senceres, boniques, que a poc a poc es compliquen. Les darreres, dedicades als últims cursos, són endiablament difícils, pels canvis dels números dels dits. Aquest llibre està pensat per seguir treballant l'articulació dels dits. Als cursos superiors de castanyoles es treballa tant la velocitat relliscant, que es pot perdre aquella claredat tan treballada als primers cursos. Amb aquest llibre, si se segueix estudiant, es pot resoldre el problema.

■ De fet, el treball que has desenvolupat amb el teu mètode té molt de científic.

■ Sí, i amb tota la modesta comparació et dic que em va passar com a Fleming, que buscava una cosa i en va trobar una altra, la penicil·lina. I li van dir: «Això és un fracàs, perquè si vostè buscava una altra cosa...» I ell va respondre: «És que si no hagués buscat aquella altra cosa, no hauria trobat la penicil·lina.» No és que em vulgui comparar amb Fleming, ni de bon tros, però la història és la mateixa: buscant la independència, buscant la força, buscant... sobretot el ritme, vaig trobar un mètode que ha estat la base dels concerts per a castanyoles, de les classes de llenguatge musical per als músics que s'inicien i d'una escola de dits que serveix de complement per a qualsevol instrument que es toqui amb els dits.

■ Quines són les aportacions més importants del teu mètode?

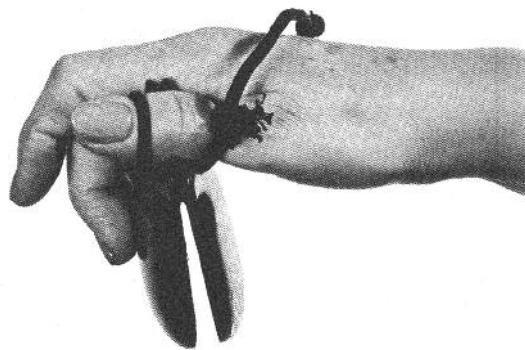
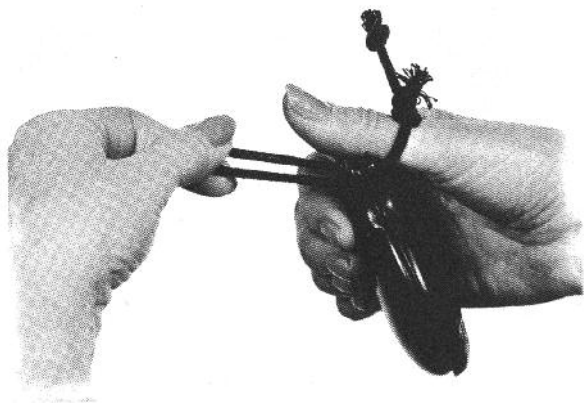
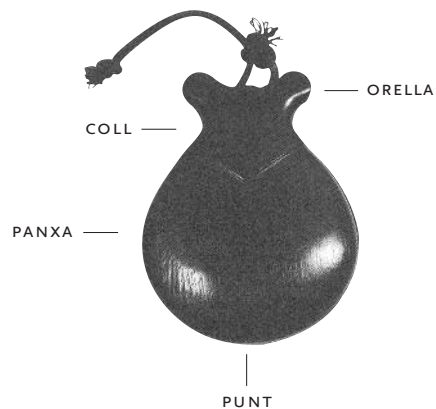
■ Amb el meu mètode he eixamplat moltíssim les possibilitats d'expressió musical amb les castanyoles. Admeten una gran diversitat de músiques, la majoria de les quals no tenen res a veure amb la dansa espanyola. El meu mètode ha evolucionat molt. Perquè, és clar, jo no tenia precedent. Qui m'havia ensenyat a mi a estudiar les castanyoles? Abans, a tothom ens ensenyaven igual. Ens posaven les castanyoles als dits: «Veus, el cordó va aquí, tu estreny una mica i au, *ri-à, ri-à, pi-tà!*» I llavors et deien: «Au, estudia.» I tu, ves, feies el que podies. Amb l'experiència d'una persona que mai no ha tocat les castanyoles; demana tu com anava!

■ D'on ve el *ri-à, ri-à, pi-tà* famós?

■ Això ve de les sevillanes. És molt antic. El que et deia, doncs, ho vaig haver de fer jo mateixa. Per tant, com a pedagoga de les castanyoles, he assolit fites que no m'havia proposat, perquè he eixamplat moltíssim l'escola del ritme i l'escola dels dits. Calia preparar la gent per a la dansa, perquè toqués bé les castanyoles en el ball. Perquè és imprescindible que es balli sense que es noti que es toca. I, és clar, per a això es necessita una gran independència dels dits respecte a la resta de la mà i del braç. He fet una escola per tenir força als dits, per tocar fortes i pianos, per fer crescendos i disminuendos; he introduït uns reguladors que puguen i baixen en el breu transcurs de quatre dits. Tot això són matisos difícils de fer i que requereixen una gran preparació dels dits. I resulta que aquesta preparació pot servir per a tota la resta d'instruments en què es necessitin els dits per tocar.

■ En què consisteix la teva escola de dits?

■ Aquesta ha estat una altra de les meves troballes. I, curiosament, no fa gaires anys que la vaig fer. Per tocar les castanyoles –em refereixo a quan estudies– jo sempre havia fet el gest de baixar els dits, un per un, i res més. Però no fa gaires anys em vaig adonar que era molt millor utilitzar el sistema que jo en dic del «martell», és a dir, de notes pesants (ṛḷ). Es tracta d'estirar un xic el dit abans de fer-lo baixar per picar la castanyola, de tirar-lo una mica enrere abans de picar. Un martell l'has d'aixecar, abans de picar el clau, oi? Si no ho fessis, no picaria amb força per fer entrar el clau. Doncs, d'això mateix es tracta. De desenvolupar la força només amb el moviment del dit, sense moure la resta de la mà. Quan jo feia classe de piano i em distreia i no aixecava prou els dits, la professora em recordava: «Els martellets, els martellets.» El moviment ha de venir de l'articulació de la tercera falange i la mà; després, de la segona i de la primera falanges, per deixar



els dits ben rodons sobre la castanyola. Ep!, és imprescindible dur les ungles curtes. Naturalment ha de ser una força controlada, que ha d'augmentar a poc a poc, a mesura que es treballa amb constància. Si es vol fer molta força sense un treball previ, es fa amb la mà i amb el braç i tot. Això provoca un dolor i un cansament inútils i no s'aconsegueix l'ambicionada independència dels dits de la resta de la mà. Són els dits els que pertanyen a la castanyola. La mà pertany al ball, o a l'expressió. Ja sé que quan es balla o quan es fa un concert, en un moment de força expressiva, es mouen les mans. I molt!, de vegades. Però no sempre, sistemàticament. La dificultat és que se senti cada nota al seu lloc, com el *rasgueo* de guitarra. Com fariem, si no, els *diminuendos* i els *pianíssims*?, i aquelles *carretillas seguidas* tan ràpides, tan clares i tan dolces a l'oïda? Els que toquen les castanyoles amb el moviment continu de les mans, quan pretenen córrer em recorden una baralla de gats.

■ En què consisteix exactament l'anomenada *doble carretilla*?

■ La *doble carretilla* és una més de les moltes aportacions que he fet al llenguatge i la tècnica de les castanyoles. I també la *triple carretilla*. Abans es feia la *carretilla* amb la mà dreta i el cop únic de la mà esquerra. Jo vaig començar a fer la *carretilla* de la mà esquerra que, combinada amb la mà dreta, dóna la *doble carretilla*. Actualment ja ensenyo a treballar al mateix temps els dits de les dues mans. Per això l'escola de dits que he desenvolupat al llarg de trenta anys de dedicació, amb ampliacions i rectificacions, és tan profitosa per als futurs músics que necessiten els dits per tocar, principalment el piano. Treballar els dits amb el meu sistema resol dos problemes importantíssims per als músics: la falta d'habilitat del dit anular i la debilitat del dit petit.

■ A més de la preparació dels dits, el ritme ha estat sempre una de les teves reivindicacions.

■ S'ha demostrat que els estudis amb les castanyoles amb el meu sistema són molt bons per educar l'oïda rítmica de la música. I és que l'accent mètric del compàs és un aspecte de la música que jo he tingut de naixença. I això que a mi em van ensenyar l'accent del compàs a quart curs. Jo, actualment, el poso al començament de tot. Els alumnes principiants han de començar per l'accent mètric del compàs. Fins ara, sobretot aquí a Espanya, l'ensenyament només ha estat afinació, afinació i afinació. Però els sistemes d'ensenyament han d'evolucionar. És com a la dansa clàssica: abans es començava amb *grands pliés*, *grands battements*, *rondejambes*; i, ara, el primer que es fa és la col·locació: amaga això, estira allò... Hi ha més preocupació per la pedagogia i la gent balla molt més bé. Que jo amagués la panxa i el darrere, ni tan sols el mestre Magriñà m'ho va dir mai. Això, la primera que m'ho va dir va ser Madame Tchernitcheva: «Escolti, per què no amaga el *popo*?» Jo li vaig respondre: «Oh, el tinc així...» Diu: «Ah, sí? Jo l'he vista ballar espanyol, i vostè no el treu pas.» I jo em vaig quedar reflexionant. Em va dir: «És que vostè el que ha d'aprendre és a bascular la pelvis i intentar col·locar el melic sota les costelles.» I Rosella Hightower també mira moltíssim la col·locació. Sempre està arreglant la gent, col·locant bé l'esquena dels alumnes... Perquè, és clar, si no estàs ben col·locat, tot surt una mica desgavellat. Això no vol dir que a l'hora de ballar te'n puguis oblidar; però a l'hora d'estudiar hi ha d'haver la disciplina.

■ I el ritme és com la disciplina de la música?

■ Sí, és una bona comparació. La música i la dansa requereixen molta disciplina. Però sempre s'obliden les coses més bàsiques. Moltes alumnes meves, que són professores de dansa, em diuen al cap dels anys: «Oh, és que jo he après molta música amb vostè.» «Oh, és que hi ha molta diferència entre les que aprenen amb el seu mètode i les altres.» I és veritat. Es nota per la manera com ballen, tan unides. Les altres no tenen aquesta disciplina rítmica que donen les castanyoles. Hi ha un percussionista, Ramon Torremilans, que va estudiar tres anys amb mi, i que es va examinar i tot. Quan pot tocar-les a la nostra manera, ho fa. La gent se n'adona de seguida i el feliciten. Tres anys, una estoneta cada dia, no és tan dur. Tampoc no cal que facin bogeries. I tampoc no cal que les toquin tots els percussionistes. A aquest xicot que acabo d'esmentar li va ser més fàcil perquè havia estudiat una mica el piano i ja tenia els dits espavilats. Li és més fàcil de tocar les castanyoles, per exemple, a un clarinetista, que no pas a qui sols sap tocar amb les baquetes. I a la inversa, si saben tocar una mica les castanyoles amb el meu sistema, quan agafin un instrument que necessiti els dits, els costarà molt menys perquè els dits ja estaran ensenyats. També es pot estudiar la mesura rítmica quan ja s'ha començat a estudiar l'afinació, però sempre per separat.

■ Però, és clar, hi ha el que hi ha.

■ Tens raó, tens raó. El meu mestre de solfeig, el que em va ensenyar les agrupacions exuberants o deficientes, de les quals està plena la meva escriptura dels cursos superiors, un dia em deia: «Maleretes –em coneixia des que jo tenia onze anys–, no te'n sortiràs. Les castanyoles s'han d'estudiar una bona temporada i els percussionistes tenen massa instruments per aprendre. A més a més vols que estudiïn les castanyoles?» Vull dir, però, parlant del que parlàvem, que Zoltán Kodály i Béla Bartók ja havien pensat que s'havia de treballar més el ritme. I que calia fer-ho independentment de l'afinació. Ja en parlarem. Fóra bo que els professors de música sabessin la facilitat que dona aprendre el ritme separatament de l'afinació! És tan endiablament aprendre les dues dificultats a la vegada! S'aprèn a base de repetir, d'insistir, i el que passa és que els alumnes no aprenen a llegir amb els ulls, sinó amb l'oida. En conseqüència, aprenen la lliçó, però no a llegir una obra nova, si no tenen l'ajuda d'un mestre. Parlo per experiència pròpia. També vull fer notar que ara que ressusciten el que jo en dic «refregits», discs dels grans concertistes dels anys vint i trenta, jo m'esgarrifo en sentir-los. Fa pena com van de ritme. Van desballestats. I eren els grans divos de l'època! Però avui dia no es pot fer això. Jo sempre he pensat el mateix: si un senyor va escriure un ritme determinat, s'ha de tocar el ritme que aquell senyor va escriure. Diuen: «Oh, és una versió d'aquest o de l'altre.» Versions, romanços! Jo, per exemple, sóc molt amant de Chopin, però sempre he reconegut que, des del punt de vista del ritme, va fer més mal que una pedregada seca. Amb el romanticisme, es van acostumar a anar com volien. Jo els anomeno «de ritme oscil·lant». Em molesta molt. Hi ha una versió molt ràpida d'*El zapateado* de Sarasate, d'un violí i un pianista, que quasi mai encerten la nota al mateix temps. I mai no fan la caiguda del compàs a la vegada. Això a mi em molesta moltíssim. Tant com sentir un cantant que desafina.

«Estudi del ritme musical mitjançant les castanyoles»

El mes de febrer del 1992 em van operar per tercera vegada del maluc dret i vaig viure el pitjor dels drames que he passat. La pròtesi, folrada de metall, havia perdut el material que la subjectava i anava sense govern, fent malbé els ossos del voltant. I era impossible posar-hi res. La cama dreta em va quedar vuit centímetres més curta, sense cap connexió amb el maluc i amb dolors intensos. Dolors amb intermitències, però ja sense fi. Vaig passar tres mesos al llit i tres mesos més fent saltets sobre la cama esquerra. Em van operar del maluc esquerre al cap de poc temps, afortunadament amb èxit. Vaig canviar de metge, és clar. Consol Grau i la seva mare no em van deixar sola a les nits durant aquells sis mesos. D'aquesta època sembla tot negatiu, veritat? Doncs no. Recordo aquests moments tan difícils perquè, com que no podia fer res i tenia tant de temps, vaig emprendre la creació dels tres llibres de l'Estudi del ritme musical mitjançant les castanyoles. Estan dedicats als infants i als principiants, i hi he aconseguit elaborar una mena de parvulari de l'aprenentatge musical.

■ En què consisteixen els teus cursos de l'*Estudi del ritme musical mitjançant les castanyoles*?

■ Anem a pams. Les castanyoles són un instrument de percussió. Sonen a base de picar. El piano, en certa manera, també ho és. Una altra cosa a considerar i que no es té prou en compte: la parella de peces que integren les castanyoles no s'han de veure com dos instruments, sinó que una mà completa l'altra. Sense aquest, diguem-ne, maridatge no s'haurien fet tan importants. Les castanyoles són com un clarinet o una flauta. A l'escriptura per a aquests instruments anomenats «de fusta» no s'hi posa pas «mà dreta» i «mà esquerra». En canvi, tots els que han intentat treure una escriptura per a castanyoles s'hi han posat, erròniament, amb mentalitat pianística, que sí que fa la distinció per a cada una de les mans.

■ Efectivament.

■ Bé. Si hem parlat de «maridatge», ara ens convé de pensar a «dividir». El ritme i l'afinació són dues disciplines totalment diferents, que, al principi, jo trobo que s'haurien d'ensenyar separatament, i després ajuntar-les, és clar. «Dividir enemics.» M'explicaré. Fins ara l'afinació ha estat la reina de l'ensenyament musical, sobretot aquí a Espanya. Ja sabem que és el més difícil. Però el ritme tampoc no té res de fàcil. I actualment encara és més difícil.

■ Per què?

■ Al segle xx ha estat quan s'ha donat més importància al ritme. Stravinsky va florir a principis del segle xx. I tants compositors que han donat glòria a la percussió i al ritme pel ritme mateix. He sentit dir a algun compositor : «S'ha de parlar d'abans de Stravinsky i de després.» Durant tot el segle xx la fantasia rítmica ha augmentat i millorat d'una manera extraordinària pel que fa a les composicions. Per part del sistema d'ensenyament, em sembla que no tant. Suposo, però, que ara ja es deu ensenyar d'una altra manera. Torno a dir que quan jo estudiava, l'accent dels compassos no s'ensenyava fins a quart curs. L'accent dels tresets el vaig aprendre d'una amiga concertista de piano i l'accent de les quatre semicorxeres l'he hagut de descobrir jo. En canvi, la munió de claus que ens imposaven per al llenguatge musical (abans en deien solfeig), i que no m'han servit de res! No oblidaré mai l'esforç mental que significava examinar-se cantant i havent d'afinar juntament amb totes les dificultats del ritme. I havíem d'aprendre a dominar tota aquella mena de claus estranyes per al piano. Saps qui em va ensenyar a mesurar correctament el valor de les notes i les pauses i tantes altres coses importants? El mestre de piano. El mestre de solfeig ens deia que la música consistia en dues parts: ritme i melodia. Ja hauràs notat que jo en dic ritme i afinació, perquè el ritme també forma part de la melodia. Què seria, si no, la música, sense l'estructura rítmica? Com les pauses, que vol dir «no tocar», també pertanyen a la melodia. Insisteixo: «dividir enemics», aquest és el sistema que he emprat per ensenyar la dansa espanyola. I que m'ha donat grans resultats. Per què no utilitzar-ho en la pedagogia de la música? Que ho provin i veuran com s'aprèn més de pressa i millor. Si ho ensenyen bé, naturalment.

■ En què consisteixen aquests cursos, doncs?

■ Una de les meves dèries ha estat perfeccionar el meu mètode per facilitar l'estudi musical als alumnes. Els primers llibres que en vaig editar amb la casa Boileau eren una mica difícils. Vaig pensar que no eren tan adequats per als principiants, sobretot per als nens. Per això, vaig elaborar aquests llibres, que són una mena de parvulari de la música i una preparació per al mètode editat per la casa Boileau.

■ Per què són un instrument tan adient per als nens, les castanyoles?

■ Quan un nen té els ditets dèbils i no té un bon control cerebral encara, aquesta escola el prepara per quan sigui el moment d'agafar un altre instrument. A més, el principiant ja tindrà facilitat per llegir el ritme i podrà dedicar tota l'atenció a l'afinació. Els dits enfortits i disciplinats el capacitaran moltíssim més per a l'instrument que vulgui estudiar. No em cansaré de repetir-ho. Si el professor de castanyoles li ensenya el ritme ben ajustat a la música que acompanya –cosa imprescindible des del primer moment– es poden canviar els principis de la pedagogia musical i aconseguir

més eficàcia, menys esforç i més diversió, i això vol dir més interès per part de l'alumne. Les castanyoles són un instrument que diverteix molt els infants. Són petites i sonores. I poden ser molt seques i precises, i permeten sentir els altres companys per anar ben ple-gats i d'acord amb la música que acompanyen. A més a més s'hi diverteixen molt, insis-teixo. Van a classe a «divertir-se fent soroll» i, d'una manera calculada, se'ls ensenya a lle-gir les notes i les pauses, els accents dels compassos i moltes coses més. Tot de coneixements de la teoria de la música posats a la pràctica. El principiant no passa una mala estona per aprendre, i és bo que s'ho passi bé. Però m'ha costat molt de trobar les músiques apropiades. Sempre he buscat músiques tradicionals o dels clàssics. Havien de ser senzilles, boniques, alegres... És just dir que Zoltán Kodály i Béla Bartók ja havien pen-sat de donar més importància a l'educació de la justesa i a la gran diversitat del ritme. Però empraven el piano. I crec que les obres de Béla Bartók són avorridíssimes i enrevessades. Karl Orff, en canvi, ha emprat diversos instruments de percussió. Per conèixer una mica el timbre i els ritmes potser està bé, però no per aprendre seriosament a llegir la música. S'ha demostrat que els estudis de les castanyoles amb el meu sistema són molt bons per educar l'oïda rítmica de la música, i perquè la música, a poc a poc, entri pels ulls i per l'oï-da. Molts dels alumnes aprenen a estimar-la. Estimar la bona música. Quantes hores de felicitat m'ha donat aquest amor al llarg de la meua vida! Tot això que t'he dit, ja veus que no té res a veure amb el fet lamentable de tractar les castanyoles com el que no són.

■ I quin consideres que és el primer document per a castanyoles?

■ Home, hi ha hagut diversos antecedents. Però el primer una mica seriós és un fragment d'*El sombrero de tres picos*, de Falla. Hi va posar unes *carretilles seguides*, que en diem nosaltres; les va escriure com a trinats. Això vol dir que segurament havia vist La Argentina a París. Perquè va ser ella qui les va inventar. Al fragment de què et parlo, se sent la gresca a dintre, a teló tancat. Quan canten allò de «Casadita, casadita, cierra con tranca la puerta, aunque el diablo está dormido, a lo mejor se despierta», fan «olé, olé», i se senten les castanyoles. Quan Falla va posar música a aquesta lletra pensava en els ballarins a punt de ballar perquè ho interpretessin. En canvi, a la jota final, va escriu-re com tots els compositors de sempre, perquè ho havia d'interpretar el percussionista de l'orquestra. Una negra amb tres ratlletes travessades ($\#$), un repic, i ja està; estil tambor. Mai no s'han preocupat de res més, compositors i percussionistes. Ara s'han arreglat una mica, perquè els feia vergonya de tan malament que tocaven. Utilitzaven un pal d'uns dos pams a la punta del qual hi havia una castanyola enganxada. En fer el moviment per tocar, quasi mai no arribaven just amb l'orquestra. Quan la castanyola sonava, l'orquestra ja era dos compassos més endavant. Tenien raó quan deien que «aquella castanyola» no era música. Representava un entrebanc i era enriure's de la tradició de dos segles de ballarins tocant, quasi segur, amb un ritme molt més brillant i ajustat a la música que acompanya-va el ball. Això explica el que em va passar a Madrid quan hi vaig anar per investigar sobre el ball i les castanyoles. Vaig anar a la Societat d'Autors per veure les partitures d'orquestra de l'anomenada «lírica espanyola», normalment sarsueles. En acomiadar-me els vaig dir: «Ustedes consideran autor a un señor que escribe la letra de una canción aunque no tenga ningún valor literario. En cambio a mí, con mis castañuelas, no me consideran auto-ra.» «Oh! –em van replicar–, es que las castañuelas no son música.» El ritme no és músi-ca? Almenys n'és la meitat, la que duu el timó de la nau o, si voleu, el motor d'un cotxe.

L'Institut del Teatre

El juny del 1984 deixava l'Institut del Teatre com a professora de dansa espanyola. Vaig seguir impartint classes de castanyoles, però a la meva escola. A l'Institut hi he fet diversos concerts i, finalment, s'hi ha adoptat el meu mètode com a escola de ritme i també com a preparació per als ballarins de dansa espanyola. Quan vaig marxar de l'Institut em feia molt mal el maluc dret que m'havien operat. Ensenyava set grups diferents. Vaig demanar permís per posar una professora que m'ajudés, a qui jo mateixa pagaria. Incomprendiblement, m'ho van denegar. Hi havia hagut canvi de director i, si bé en l'aspecte econòmic em va afavorir, en l'artístic no es va considerar «la creadora», sinó «l'horari d'una treballadora». L'Administració de Madrid, d'altra banda, em va denegar la jubilació anticipada. Tan sols el doctor Bonaventura Rebés em va ajudar. Tenia ja seixanta-cinc anys, però en aquell moment els funcionaris no es jubilaven fins als seixanta-set. En marxar d'aquesta manera, sense cap reunió de comiat, vaig tenir la sensació que sortia per la porta del darrere, com si la meva tasca no hagués tingut cap valor artístic ni pedagògic. El temps ha demostrat que m'equivocava.

■ Hem començat pel final d'una llarga etapa a l'Institut del Teatre, on has tingut moments bons i dolents. Què et sembla si reculem cap al començament?

■ Em sembla molt bé. Jo he estat professora de dansa espanyola fins als seixanta-cinc anys a l'Institut del Teatre.

■ Quan vas començar a fer classes a l'Institut?

■ A l'octubre del 1973. Va ser quan Hermann Bonnín, director de l'Institut, i Frederic Roda, sotsdirector, van traslladar l'antiga seu de l'Institut del carrer d'Elisabets a l'edifici del carrer de Sant Pere més Baix, propietat de la Diputació de Barcelona. Es va plantejar una ampliació ambiciosa de les carreres de dansa, art dramàtic, escenografia i titelles. Bonnín em va cridar per oferir-me una plaça de professora de dansa espanyola. Quan vaig demanar-li quina mena d'escola volia dins l'ample panorama que té aquest estil de dansa, em va respondre que decidís el que millor convenia per a un principiant que pretenia arribar a ballarí professional. S'havien aconseguit set anys o cursos d'estudis. S'hi podia fer molta feina. Tot depenia del material personal que arribés i de la capacitat artística i tècnica de la resta de professors.

■ Quins factors van influir en la teva elecció?

■ Bé, uns anys abans, el setembre del 1969, se'ns va oferir l'oportunitat, a un grup de professors de dansa ja molt consagrats, d'obtenir el títol de professor de dansa i coreografia al Real Conservatorio de Madrid. M'hi vaig presentar i se'm va atorgar el títol. En aquells moments ho vaig fer per donar exemple a les futures generacions. Però uns anys més tard em va ser molt útil. Perquè afortunadament el 1979 ens van fer funcionaris de la Diputació de Barcelona a tots els que havíem entrat a l'Institut del Teatre per contracte. Calia acreditar algun títol, i jo tenia el del Real Conservatorio de Madrid per dansa espanyola, el de l'Institut del Teatre per a dansa clàssica i el del Conservatori de Música del Liceu per a piano.

■ Però hi va haver persones concretes que van defensar la importància dels teus coneixements.

■ La idea de contractar-me va sorgir de Frederic Roda –pare–, instigada, o quasi imposada, per Pastora Martos, que després d'haver ballat amb José de la Vega va estar una llarga temporada estudiant amb mi. Els coneixements que li vaig transmetre li van permetre ballar amb diverses companyies de ballet espanyol de Madrid. En aquells moments n'hi havia algunes de molt bona qualitat.

■ Quin record tens de Pastora Martos?

■ Li estic molt agraïda perquè, com ja t'he dit, va ser gràcies a ella que vaig entrar a l'Institut del Teatre. Era una gran admiradora de les meves castanyoles i, a través seu, vaig tocar més tard en actes importants a Madrid. Vaig participar en la celebració del Congreso Internacional sobre la Influencia de la Danza Clásica en la Danza Española y de la Española en la Clásica. I també en el Primer Certamen Nacional de Danza Juvenil, on vaig fer un concert en què vaig tenir un èxit molt remarcable. Recordo que, quan vaig tocar la dansa núm. 1 de *La vida breve*, el públic es va posar dret per aplaudir. I alguns amb llàgrimes d'emoció als ulls, segons em van dir després.

■ El 1974, un any després d'entrar a l'Institut, vas deixar les classes de castanyoles del Conservatori del Liceu. Per quin motiu?

■ Vaig deixar les classes al Liceu i es van passar a l'Institut, als matins, a matrícula oberta. Estaven destinades a tota persona que volgués estudiar-les com assignatura a part. Hermann Bonnín, director de l'Institut, va posar a la meva disposició dues sales i dues pianistes. En canvi, al Conservatori havia d'anar amb un magnetòfon portàtil que pesava moltíssim, perquè encara no existien els aparells actuals. Però el motiu principal de deixar el Conservatori del Liceu, que tan bé m'havia acollit, eren les paperetes d'exàmens, on posava «ensenyament no professional». Jo exigia molt als meus alumnes, i al capdavall era paper mullat. Bonnín em va prometre que, si no s'aconseguia un títol, almenys un certificat d'estudis. Vaig ensenyar molts alumnes de fora i també molts dels meus alumnes de dansa de la tarda que cursaven la carrera.

■ Quina valoració fas de la teva tasca a l'Institut?

■ Vaig tenir-hi temporades i cursos de tota mena. Vaig fer-hi tot el que vaig poder. Però ni de bon tros el que jo ambicionava. Cal dir, però, que, a pesar dels entrebancs, es va plantejar un programa de cursos progressius moltíssim més ampliat del que vaig trobar en arribar.

■ Quant a l'aprenentatge de les castanyoles a l'Institut, s'ha passat per etapes molt diferents. Quin seria el sistema ideal per ensenyar les castanyoles?

■ El meu mètode s'ha d'impartir com a assignatura individual. Cal fer-ho així perquè en una classe de dansa has de fer massa coses: *braceos*, *zapateados*, els passos dels balls... I la castanyola demana almenys una o dues hores a la setmana de dedicació exclusiva. I dels alumnes, que estudiïn cada dia, com vaig fer jo.

■ I després les castanyoles s'apliquen als balls...

■ Sí, és clar, però d'una manera progressiva. A totes les professores, els dic sempre el mateix: primer el que heu de fer és el que se'n diuen *braceos*, moviments de braços amb castanyoles sense ballar, perquè els alumnes s'acostumin a ballar amb els braços a dalt, als costats, al centre... És com una mena d'escala, a la qual vas afegint una cosa darrere l'altra.

■ Malgrat que el teu sistema ha estat adoptat per l'Institut, hi ha hagut moments en què han sorgit problemes perquè es mantingués com a assignatura obligatòria.

■ Sí, quan Hermann Bonnín va marxar, l'interès per les meves castanyoles va refredar-se molt. I va passar una cosa curiosa. Els mestres de dansa clàssica de l'Institut del Teatre van descobrir que els costava molt de fer anar junts els nens de primer curs, o sia, de fer-los anar amb la música. Els costava molt més que ensenyar-los de ballar. Perquè, generalment, els nens que vénen a l'Institut ja en saben una miqueta de ballar o, si més no, els fa il·lusió i ja en tenen una idea. Però la qüestió del ritme és una altra cosa. El 1984 va ser el meu últim any com a professora de l'Institut del Teatre. Tenia un grupet de vint-i-cinc nens a qui ensenyava les castanyoles amb el meu mètode. Tenien entre nou i deu anys i eren disciplinats i treballadors. Al final del segon trimestre, els vaig ensenyar una jota popular que jo mateixa havia escrit per a ells, i a la festa de final de trimestre la van tocar davant de professors i alumnes. Anaven tan junts que semblava que sonés una sola castanyola. Els professors de dansa clàssica van quedar bocabadats i em van dir: «Ara comprem per què aquests nens van tan iguals i tan adaptats al piano. Mai no havíem tingut un grup de principiants que ens donés tan poca feina. Nosaltres ens creïem que era per casua-

Inauguració de l'Institut del Teatre a la seu del carrer de Sant Pere més Baix. Amb Joan Antoni Samaranch, president de la Diputació, Hermann Bonnín i Frederic Roda, director i subdirector de l'Institut, respectivament.



litat, que tots aquells nens tenien el sentit del ritme d'una manera espontània. I què dimonis! Era perquè l'Emma els havia ensenyat l'accent mètric dels compassos i cada nota i cada pausa amb el valor exacte». I des d'aquell dia els professors de dansa clàssica es van convertir en uns aliats del meu sistema rítmic i van exigir que hi hagués una classe de castanyoles amb el meu mètode. És a dir, que es van adonar que les castanyoles són un instrument molt idoni perquè el ballarí entri en el món del ritme musical i les seves lleis. Però, casualment, no van ser els d'espanyol. El motiu era que ningú no sabia de música, i això potser els molestava... Eren la majoria, i com que estem en democràcia... Però la concertista de castanyoles podia més que tothom. Va passar que al curs següent de deixar jo l'Institut vaig actuar al Saló Sant Jordi del Palau, que aleshores compartien la Diputació i la Generalitat. Se celebrava l'obertura del curs 1984-1985. En acabar el meu concert, una pianista que sempre ha donat mostres d'admiració per la meva tasca, va deixar caure als professors de dansa clàssica que s'havien suprimit les classes de castanyoles. Així ho havia considerat la secció d'espanyol per majoria. Però els professors de clàssic es van rebel·lar davant la direcció, i la professora de música Maria Jesús Llorente es va brindar a perfeccionar el coneixement del ritme musical amb les castanyoles, que ja coneixia una mica. Ha estudiat a casa meua i està molt satisfeta dels resultats dels seus alumnes quant a varietat i justesa rítmica. Uns resultats que no havia aconseguit mai amb l'escola tradicional de música. Sempre em diu: «Mai no havia aconseguit dels alumnes el que he aconseguit amb el teu mètode.»

■ Així doncs, com valors finalment el teu pas per l'Institut?

■ N'estic molt orgullosa. El temps s'ha encarregat de demostrar que m'equivocava, quan vaig jubilar-me, pensant que havia fracassat en el meu treball com a professora de dansa. Però no només el temps; també l'experiència dels alumnes a qui vaig poder ensenyar, que han anat pel món i s'han adonat de tot el que van aprendre amb mi. Tot plegat ha produït la reacció del reconeixement.

■ I, finalment, va acabar imposant-se el teu mètode?

■ Sí, però encara hi ha molts problemes a resoldre. Ara hi ha hagut una remodelació molt profunda. Amb la LOGSE, l'Institut s'ha convertit en un centre d'ensenyament secundari. Però no es pot començar a aprendre les castanyoles quan s'arriba a l'Institut. Les professores de dansa volen, i tenen tota la raó, que els alumnes toquin, ballin, saltin... I que les castanyoles sonin bé. El mínim que jo considero que han de saber en ingressar a l'Institut és tenir superat el segon curs del meu mètode, principalment els que entren per a la dansa espanyola. I ben après. Començant amb una bona base de tècnica dels dits. Llavors es pot començar pel tercer curs i encara sense córrer, ja que, quan es comença, el que importa no és córrer. Això ja vindrà en acabar la carrera. D'altra banda, no es poden barrejar els que ja estan preparats amb els que no saben res. Dolent és fer perdre el temps als que convé que segueixin avançant. I més dolent encara no donar temps a preparar els que no en saben o els que estan carregats de defectes per culpa d'un mal ensenyament inicial. Pensa que, per arribar satisfactòriament al final del meu segon curs, han hagut d'estudiar cinc llibres, que en aquest moment són sis. Si se'n volen sortir a l'Institut, no tenen altre remei que tornar a posar les classes de castanyoles que jo feia dos matins per setmana, a matrícula oberta, per ensenyar els mestres o un auxiliar que prepari els nens, com es fa a l'Oriol Martorell. I res de comprar els llibres i posar-se a ensenyar-los sense haver-ne après personalment i amb bona nota. Perquè durant aquests últims anys he trobat la manera d'estudiar que porta a un so més fort, més net i més brillant. Sense aquest enllaç personal, és com voler aprendre el violí per correspondència. Malgrat tot, com que amb el nou Institut hi haurà molts canvis, és possible que a la sortida d'aquest llibre tot s'hagi solucionat o no.

L'associació d'amics de les castanyoles de concert d'Alemanya

Els mesos de juliol dels anys 1975 i 1976, vam presentar a Colònia (Alemanya) dos concerts amb José de Udaeta, organitzats per la 19a i 20a Internationale Sommerakademie des Tanzes Köln, respectivament. Vaig prendre-hi contacte amb professors de dansa i de música, tant d'Alemanya com d'altres països europeus. Més tard, també vaig participar en els cursos d'estiu organitzats per Udaeta a Sitges. Als alemanys els encanta la meticulositat de la meva escriptura. Són gent que volen les coses clares i concises i amb tota mena de detalls. Res d'estil mediterrani.

■ El teu mètode ha tingut molta acceptació a Alemanya.

■ Sobretot a Colònia, on s'ha creat l'Associació Internacional per a la Interpretació Artística de les Castanyoles de Concert (Internationale Gesellschaft für künstlerisches Kastagnettenspiel). Els impulsors d'aquesta associació han estat, principalment, José de Udaeta i Ria Schneider. Hi tinc relació des dels anys setanta, quan vaig participar a l'Acadèmia Internacional de la Dansa de Colònia. Dels dos concerts amb José de Udaeta, recordo molt especialment el primer. Vam actuar a duo en un espectacle de dansa a la grandiosa plaça del Dom. Era juliol i la nit era freda, però hi havia moltíssim públic, amb abrics i bufandes. Vam ser l'èxit de la nit; almenys aquesta va ser l'opinió dels diaris i revistes.

■ Què ha representat José de Udaeta per a les castanyoles?

■ José de Udaeta ha estat un bon ballarí intel·lectual. Agradava molt al nord d'Europa. Feia parella amb Susanna, una ballarina de la Suïssa alemanya. Quan ella es va retirar, José encara era jove i estava ple d'energia. En l'últim concert que vaig fer al Conservatori Municipal de Barcelona, un amic comú, Alfons Puig, el va portar a sentir-me tocar. Va quedar tan sorprès del que es podia fer amb les castanyoles, que va decidir no buscar cap més parella, sinó donar cursets de dansa espanyola i un concert de castanyoles com a cloenda. Va estudiar com un boig i se'n va sortir molt bé. Amb la seva arrogant figura, que manté encara, la seva simpatia i les castanyoles, va començar l'època més interessant i de més èxit de la seva vida. Les castanyoles li deuen molt, ja que les ha prodigat com a instrument solista per bona part del món.

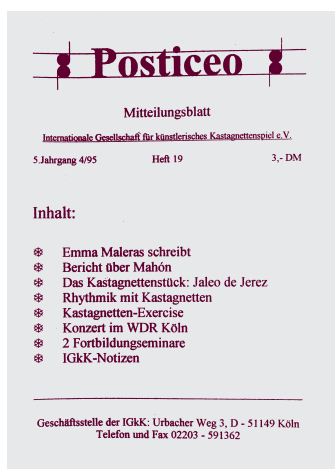
■ És freqüent que els ballarins de dansa espanyola acabin practicant les castanyoles de concert?

■ El cas de José de Udaeta és excepcional. Però, sí, cada vegada hi ha més gent interessada. Hi ha molts alumnes que han conegut la bona música gràcies a les castanyoles. No és el mateix escoltar una obra que treballar-la per tocar de memòria; l'has de conèixer compàs per compàs, nota per nota, amb tot el complement dedicat a l'expressió i als accents, picats, lligats, fortes, pianos, etc. Per anar bé s'ha de començar molt jove, com passa amb els altres instruments. Qui cregui que els instruments d'afinació són

diffícils i les castanyoles no, està molt equivocac. Les castanyoles no convé estudiar-les moltes hores seguides, perquè dona resultats físics molt negatius, però sí amb molta constància i durant bastants anys.

■ I a què es deu l'èxit del teu mètode a Alemanya?

■ La gent d'aquesta associació no són necessàriament ballarins; són amants de les castanyoles com a manifestació artística. Tenen associats de tot arreu: de Rússia, de Polònia, d'Hongria, de Suècia, de Dinamarca... Tenen la sort que estan al centre d'Europa. També editen una revista trimestral anomenada *Posticeo*. Fixa't, la major part dels números de la revista tenen gravats del segle XIX. Aquesta ballarina, Lucille Grahn, no és pas espanyola. I balla el *jaleo de Jerez* amb castanyoles. I és que ja al segle passat es van posar molt de moda. A vegades penso que a la resta d'Europa es prenen amb més serietat les castanyoles que no pas aquí. Perquè mai no he sentit cap alemany que digui que les castanyoles «no són música».



Fanny Elssler.



Lucille Grahn. *El jaleo de Jerez*, Hamburg, 1838.



Maria Taglioni, *La gitana*.



Arthur Saint-Léon i Fanny Cerrito. *La filla de marbre*, París, 1847.



Fanny Elssler, *Der hinkende Teufel*.

Els consells de l'experiència professional i la futura Associació Emma Maleras

*Per tocar les castanyoles cal tenir molt d'amor a la música...
I molt d'estudi. Però estudiar bé, perquè si no no serveix de res;
al contrari. És més important estudiar bé que estudiar molt.*

■ Quina opinió tens del món de la dansa avui?

■ Home, aquí a Catalunya, està força malament. A Madrid ens donen una lliçó, perquè tenen dues companyies estables: la de dansa espanyola i la contemporània. I també hi ha altres companyies que reben l'ajuda de l'Estat. Ara, a l'Institut del Teatre s'està fent una bona obra. Però a la resta de Catalunya no hi ha quasi res. Això és perquè la gent no va a les escoles de dansa. Tothom s'ha tirat a l'esport. Per a la dansa els Jocs Olímpics han estat funestos. A les nenes, els anava molt millor la dansa clàssica que l'esport. La dansa clàssica i el bon contemporani és el que fa el cos bufó i els moviments amb gràcia i elegància. A més, es poden arreglar infinitat de problemes de cames, peus, espatlles, etc. I proporcionen públic per als professionals de la dansa. Jo vaig tenir el cos, des dels vint anys fins passats els seixanta, quasi igual. El mestre Magriñà deia que vestia amb la mateixa talla des dels vint anys fins als setanta. Quan em vaig jubilar em vaig proposar seguir fent exercici, per no abandonar-me. No puc fer més que la gimnàstica que el meu estat físic em permet. Però en faig cada matí. També pujo i baixo escales i camino uns quants carrers. I també és important la prudència en l'alimentació: senzilla, variada i sana. I em surten unes anàlisis increïbles per a la meua edat... Per ara...

■ Què caldria fer per millorar el món de la dansa a casa nostra?

■ Caldria fer prendre consciència a la gent de la importància de la dansa per a les persones, encara que no aspirin a ser ballarins professionals. S'estan fent algunes coses; però són insuficients. El mes de setembre del 1997, per exemple, es va inaugurar l'Escola Experimental Oriol Martorell. Als matins, els nens estudien les matèries comunes de la resta de les escoles i, a la tarda, es preparen per ser futurs ballarins o futurs músics. Encara que l'escola depèn de la Generalitat, està molt vinculada a l'Institut del Teatre, que en aquests moments només pot fer a partir de l'ensenyament secundari. Per recomanació dels professors de dansa de l'Institut del Teatre, s'ha confiat en el meu sistema, l'*Estudi del ritme musical mitjançant les castanyoles*. Hi he treballat i experimentat molt en els últims anys i hi he aconseguit molt bons resultats, tant amb nens com amb adults principiants, pel que fa a l'educació de la lectura i de l'oïda del ritme musical. Naturalment, ho ensenya Consol Grau, i, segons m'explica, els alumnes, a mesura que avancen, estan més interessats i són més disciplinats. Espero que en el futur els mestres de música també l'acceptin. Ai, és tan difícil trencar rutines! Però treballo amb la convicció que la meua obra



Col·locació de braços
a la dansa espanyola:
Dansa V de Granados,
any 1967.

serà apreciada per les generacions futures. Els que posin a la pràctica el meu sistema per començar a aprendre música en veuran de seguida els resultats. És un sistema que ensenya divertint. A més, s'hi aprèn a estimar la música. Ni tan sols jo sabia la importància que podia tenir quan vaig emprendre l'obra.

■ **I en el terreny de la dansa professional, què caldria fer?**

■ El Liceu, ara que és un ens públic, hauria d'ajudar a recuperar la importància que havia tingut la dansa a Barcelona, ja des del segle XIX. Diuen que, com que el món dona moltes voltes, potser vindran temps en què s'adonaran que l'òpera és l'espectacle artístic més complet que existeix. I que la dansa també ha de tenir el seu lloc destacat dintre de les arts. Només cal veure els teatres d'òpera que tenen a França amb ballet del mateix teatre, a més d'algun invitat de fora. I a Itàlia, Bèlgica, Alemanya, etc. I a l'est d'Europa no tenen gaires diners, però tots tenen el seu ballet. Des de fa uns anys, moltes poblacions han fet auditoris, cosa que em sembla molt positiu per a la cultura del país. Espero que hi trobaran lloc petites companyies de dansa de qualitat. Només cal fixar-se en l'auditori de la Caixa de Terrassa, on es presenten sovint espectacles de dansa de molta qualitat. Queda també la possibilitat d'expandir-se per la resta d'Espanya i, potser, d'Europa. D'altra banda, la Diputació de Barcelona ha fet un magnífic esforç per fer un Institut del Teatre esplèndid. Tan sols falta que tant professors com alumnes corresponguin fent honor a aquest esforç.



Col·locacions de braços a la dansa espanyola: *Dansa V* de Granados, any 1967.





Un grup dels meus
alumnes avançats.

■ Quins consells donaries a les futures generacions de músics i ballarins?

■ Jo no dono consells. Només explico els resultats de tants anys, no sols d'ensenyament, sinó també d'experiments sobre la pedagogia del ritme musical.

■ Crec que tens algun projecte per conservar el teu llegat.

■ Sí, des de fa temps que estem treballant en la creació de l'Associació Cultural Emma Maleras (ACEM), una associació per a la divulgació de totes les possibles aplicacions de les castanyoles. És a dir, el meu treball de molts anys. Jo no tinc hereus directes, i em van aconsellar que formés una associació cultural, perquè el dia que jo falti l'escola que jo he creat, lluny de perdre's, s'expandeixi. És important que no sols es conservi, sinó que es treballi per expandir-la pel món. Ja se sap que ningú no es profeta al seu país, i jo he estat tractada pel món de la música, amb excepcions, és clar, com un «anequet lleig». Té una inclinació al menyspreu per les castanyoles. Estic convençuda que el reconeixement acabarà venint de fora, on admiren i respecten el meu instrument i estimen molt la bona música espanyola. Tanmateix, l'ACEM està ja aprovada per la Generalitat i els títols que s'hi atorguin tindran un valor oficial, a més del prestigi artístic que li puguin donar les generacions actuals i les futures.

■ Com t'agradaria que et recordessin?

■ A mi m'agradaria que es recordés tota la meua vida artística i professional. Perquè jo he estat ballarina, coreògrafa i professora de ballet clàssic. I també de les tres modalitats de dansa espanyola, amb una bona escola bolera. He après molt de flamenc, que no sols m'ha servit per ballar i principalment per ensenyar, sinó que m'ha donat un gran repertori rítmic per incorporar al llenguatge de les castanyoles. He estat concertista d'aquest instrument, que pot expressar tants sentiments i, sense tenir afinació, pot «cantar» tanta música. A part dels mètodes d'ensenyament, he creat quantitat d'obres de concert per a solos, per a dues i tres veus i per a conjunt. Els principals han estat el *Bolero* de Ravel i bona part del *Caprici espanyol* de Rimski-Kòrsakov. De vegades em rebel·lo quan m'assenyalen com «la inventora de l'escriptura per a castanyoles» i res més. L'escriptura musical fa segles que està inventada. El que he fet jo és aprofitar, per posar-los al paper, totes les possibilitats que dona l'escriptura dels altres instruments, adaptant-les per escriure tot el que jo he tocat amb les castanyoles. Si ho he pogut fer és perquè de petita ballava amb una musicalitat increïble per a una nena tan petita. Això va permetre que als vuit anys em portessin al Conservatori del Liceu, d'on tornava a casa amb excel·lents a la butxaca cada any. I des dels nou anys tota la vida he anat a sentir concerts que m'han donat un ampli coneixement de música molt diversa. I he tingut un gran esperit de sacrifici, renunciant a distraccions i diversions, per dedicar les meves hores lliures a la creació d'aquesta carrera. Sí, carrera. No es pot parlar només de «mètode», quan el que demana és una dedicació de molts anys d'estudi. I d'ajuda econòmica, pràcticament cap. El que m'ha mantingut tota la vida ha estat la dansa. Així estan les meves cames. Aquest llibre és la història d'una dona de complexió més aviat feble, però que ha estat una gran treballadora i una gran lluitadora.

El reconeixement merescut: premis i homenatges

El febrer del 1998 vaig rebre el Premi d'Honor de l'Institut del Teatre, patrocinat per la Diputació de Barcelona. En assabentar-me'n, vaig estar contenta però no sabia el soroll que havia de provocar. No sé si tots els Premis d'Honor que atorga l'Institut han estat tan festejats. La guspira de vanitat que em pugui quedar, en sentir aquella Sala Adrià Gual tan plena, aplaudint tanta estona i tan fort, em va trair. Em vaig emocionar tant que, en comptes d'alegrar-me'n, em vaig recordar de les hores dolentes que m'havia tocat passar per aconseguir aquell èxit. Quan em van donar el micròfon per parlar, sabia que no podia expressar el que sentia en aquells moments. I vaig quedar més aviat com una beneita. Vaig donar les gràcies i poca cosa més. Moltes emissores de ràdio, així com alguns diaris i revistes, van parlar d'aquest Premi d'Honor. Per fi el premi era català i valia la pena parlar de mi...

■ La feina de molts anys acaba tenint el reconeixement. Quin va ser el primer premi que et van atorgar?

■ El 1976 se'm va atorgar el Premi Carmen Amaya del Master's International per la meva dedicació a l'ensenyament de les castanyoles i la seva escriptura musical. Es va valorar la tasca feta amb mentalitat de ballarí virtuós i no el «sorollet pla» dels percussionistes d'orquestra que hi ha hagut fins ara. Es va fer un sopar de gala a la Font del Gat i ho va retransmetre Televisió Espanyola per a tot Espanya. Vaig rebre moltes felicitacions de moltes figures de la dansa de diferents ciutats espanyoles. En conservo una figura de l'escultor Corberó força original.

■ Crec que també t'han dedicat un programa de televisió molt complet.

■ Sí, em van telefonar de Televisió Espanyola de Madrid per tal de fer-me un reportatge sobre la meva vida artística. Devia ser pels començaments del 1985. És un programa interessant, dedicat a la meva feina, dins l'espai anomenat *Retratos*. A últims de gener, vam fer la gravació des de Montjuïc i el Tibidabo. Feia un vent de mil diables, però el cel era molt clar i s'hi veuen unes magnífiques vistes de Barcelona. Amb la col·laboració de les meves alumnes més avançades, vam fer un enregistrament en un estudi de gravació. També se m'hi veu donant classes al meu estudi. En fi, és un programa llarg i força documentat que es va passar per la segona cadena. Me'n guardo una còpia que va fer el meu nebot Carles; és un bon record sobre mi i la meva activitat. El director era Manuel Roglán.

■ I després van venir els homenatges.

■ El primer homenatge que em van fer va ser el 1990. El va organitzar Flora Collado, una exalumna de bona memòria, juntament amb un grup d'exalumnes dels temps anteriors als concerts de castanyoles. Van mobilitzar moltíssims professionals de la dansa espanyola, persones que havien fet una bona carrera gràcies als coneixements que els havia transmès al llarg de molts anys. Hi va haver molta alegria, molts regals i moltíssimes flors. Llàstima que es va celebrar a l'Up and Down i, encara que els dimecres era el dia de públic selecte en el sentit dels diners, no ho era gaire en el sentit de l'educació. Els directors del local tampoc no estaven a l'alçada del que jo mereixia, després d'una vida de treball i dedicació intensa amb els meus alumnes. Malgrat tot, vaig poder estar amb alumnes que feia anys que no veia i que em van festejar de totes les maneres possibles.

■ L'any 1991 el Ministeri de Cultura de l'Estat espanyol et va atorgar la Medalla de Plata al Mérito Artístico de l'Academia de Bellas Artes de San Fernando. Què va representar per a tu?

■ Això sí que va ser una alegria! A més, amb la medalla em van atorgar també el títol d'illustíssima. Vaig anar a buscar-la amb Consol Grau, ja que no em veia amb cor de viatjar sola. Tot el personal del Ministeri de Cultura es va portar molt bé amb mi. Em van pagar el viatge d'anada i tornada a Madrid, una estada d'una nit a un hotel de quatre estrelles, el dinar al mateix hotel i un ram de roses a la cambra.

■ Eres l'única dona premiada?

■ Sí. Ho vaig comprovar durant el lliurament de les medalles. A més, era l'única premiada que pertanyia al món de la dansa. Els altres eren constructors d'orgues o investigadors de músiques antigues. Primer em miraven sense gaire interès, però quan els vaig parlar dels meus antics mestres de música, com mossèn Higiní Anglès, d'història de la música, i el mestre Joaquim Zamacois, de solfeig, van obrir els ulls i van exclamar paraules d'admiració, ja que devien comprendre que no compartien les medalles amb una ignorant en música. Després de la cerimònia, es va obrir una biblioteca on figuraven els meus quatre cursos editats. Els de la casa Boileau, quan van saber que em condecoraven, van precipitar la sortida del quart curs en castellà i en anglès. A continuació, ens van invitar a un refresc abundant i selecte, al qual, com sempre, no vaig fer honor. Després hi va haver un concert a la sala de l'auditori de música. I finalment un sopar en un bon hotel. Era el dia de santa Cecília, patrona de la música.

■ Amb qui vas compartir aquest dia tan feliç?

■ Em va acompanyar la Consol. Imma González, alumna i concertista, va venir en autobús i es va estar tot el dia amb nosaltres. I també hi havia alguna alumna meua que residia a Madrid i alguns amics i admiradors de les meves castanyoles, com Aurora Pons i la Mariemma. Quan vaig tornar a Barcelona, vaig telefonar al despatx de l'Institut del Teatre perquè expliquessin a la direcció i als professors l'honor que se m'havia atorgat. I es va organitzar un rebombori al Departament de Dansa! Perquè, és clar, no es gaire corrent que un professor de l'Institut rebi aquest honor del govern de Madrid.

■ **Crec que la medalla se't va atorgar per unanimitat.**

■ Sí. Irene Guri, que era qui dirigia l'organització dels actes, em va dir que el jurat m'havia atorgat la medalla per unanimitat. Tant el jurat de dansa com el de música hi havien estat d'acord. Però jo vaig preguntar qui hi havia al jurat. Entre moltes personalitats de la dansa, hi havia María de Ávila. No vaig dubtar que el meu nom havia sortit d'ella. Possiblement hi havia pensat el segon dia que vaig tocar al Teatro Albéniz. Ella va presenciar el concert i l'èxit posterior. Li vaig escriure per donar-li les gràcies i per explicar-li els meus projectes per adaptar les castanyoles a l'ensenyament del ritme musical, independentment de l'afinació, per als nens i els principiants. De fet, quan em van donar el Premi Carmen Amaya del Master's International, ella també era membre del jurat.

■ **Havies treballat mai amb María de Ávila?**

■ No. Però teníem una bona amistat. A més d'una bona relació professional. María de Ávila vivia a Saragossa. Estava fent una gran carrera com a professora de dansa clàssica i treia uns ballarins molt joves amb una tècnica prodigiosa. Recordo que, quan vaig anar a Madrid a investigar sobre la dansa espanyola i les castanyoles, vaig aturar-me uns dies a Saragossa per conèixer el secret de l'èxit de la seva pedagogia. Quan ens acomiadàvem em va dir: «¿Ya has descubierto el secreto para hacer buenos bailarines?» «¡Desde luego que sí!», li vaig respondre. Perquè, quan veu que un noi o una nena tenen condicions i entusiasme, es reuneix amb els pares i, si ells hi consenten, els sotmet a una fèrria disciplina. Classes de deu a una de dilluns a dissabte. Parlem-ne: els ensenya bé, perquè no només és qüestió d'hores de treball. Més endavant, María de Ávila va ser, durant uns anys, directora dels dos ballets nacionals. Al Departament de Clàssic hi va haver algun problema per causa del repertori; però el de dansa espanyola mai no ha tingut tant d'èxit com quan l'ha dirigit ella. El món de la dansa coneix prou bé María de Ávila, però com que aquest llibre pot anar a parar a mans de moltes persones que no la coneixen, crec que dins la meua vida artística es mereix que se'n parli.



Joan-Francesc Marco i Conchillo m'entrega la Medalla de Plata al Mèrit Artístic de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando a Madrid, l'any 1991.

■ Has dit que, en arribar a Barcelona, vas voler compartir aquest premi amb tot el professorat.

■ Sí. Al cap de pocs dies de tornar de Madrid, Bàrbara Kaspro-wicz, directora del Departament de Dansa de l'Institut del Teatre, em va demanar si m'anava bé d'anar-la a veure el dimarts següent a les dotze. Li vaig dir que sí, i ella al final em va dir: «Ponte guapa.» Vaig comprendre que volien celebrar l'èxit de la medalla que m'havien atorgat a Madrid. I, efectivament, professors dels tres departaments, pianistes i membres de la direcció, tots van felicitar-me durant el refresc. Tothom estava molt content i orgullós de mi. Hi havia una colla d'alumnes meves que havien acabat la carrera de dansa espanyola quan jo em vaig jubilar i que ara són professores de l'Institut. És natural que tot això suposés per a mi una gran satisfacció, perquè considerava que el meu comiat havia estat molt fred. Però aquest cop els únics que es van portar malament van ser els periodistes. Ni una paraula als diaris. Van dir que «com que era a Madrid... que si hagués estat a Barcelona, la Generalitat...» És a dir, que en lloc de considerar que era un honor que una catalana, que fa la seva creació a Barcelona, sigui tinguda en compte i condecorada pel Ministeri de Cultura de tot Espanya, van pensar que això no tenia gaire valor. Ai, el localisme! Si, total, per tocar les castanyoles...

■ I, finalment, vas rebre un gran homenatge a l'Institut.

■ Una cosa va portar l'altra. L'èxit dels dos dies del Teatro Albéniz de Madrid va portar la medalla. I la medalla va portar un gran homenatge a l'Institut del Teatre el 1993, en què va prendre part el millor que es va seleccionar dels que s'hi van oferir, que van ser molts. Pastora Martos va fer la presentació amb afecte i admiració. Ella havia estat qui més havia pressionat perquè jo entrés a l'Institut, cosa que mai no he obli-



Ajuntament
de Ripollet

rb.

JOSÉ ANTONIO HIDALGO DEL BARRIO, SECRETARI GENERAL DE L'AJUNTAMENT DE RIPOLLET (BARCELONA)

CERTIFICO : Que l'Ajuntament en Ple, en sessió celebrada el dia divuit de setembre de 1996, adoptà entre altres el següent acord :

10. DENOMINACIÓ PLAÇA EMMA MALERAS

A proposta de la Regidoria de Participació Ciutadana, s'acorda denominar com a Plaça Emma Maleras, el nou espai remodelat situat entre el Pont Vell i el carrer Verge de Montserrat, sense que això impliqui alteració de la numeració dels edificis situats en aquell sector al carrer de l'estació.

I, perquè consti i tingui els efectes que corresponguin, signo aquesta certificació en virtut de l'article 321 del ROFRJ d'ordre i amb el vistiplau de l'Il·lm. senyor Alcalde, a Ripollet, el dinou de setembre de mil nou-cents noranta-sis.

Vist i Plau
L'ALCALDE





Homenatge de Ripollet, al Teatre Auditori de la vila, l'any 1994. Paraules d'agraïment per l'homenatge i per la promesa de posar el meu nom a una plaça.

dat. Van ballar molts ballarins i ballarines, alumnes de la casa o d'altres escoles particulars. A continuació, José de la Vega va fer una elocució, exagerant una mica els èxits de l'època en què havia ballat amb ell, però sempre val agrair que la gent es recordi dels bons temps, sobretot perquè aquella època va ser molt dolenta per a mi a causa de les operacions dels malucs.

■ Com va ser l'espectacle d'homenatge?

■ Va ser molt variat i selecte. La meva cosina Anna Maleras va fer una coreografia, amb un estil entre el jazz i el contemporani, d'un enregistrament meu del *Bolero* de Bretón que vaig fer el dia del concert de Ràdio 4. I al final van sortir les meves alumnes de castanyoles, que van tocar molt bé. La Sala Adrià Gual estava pleníssima i aquesta vegada sí, aquesta vegada vaig ser feliç amb l'ambient. Em van fer parlar i, després de donar les gràcies a tothom, vaig dir que estava molt contenta d'haver estat ballarina. El ball m'havia donat el millor de la meua vida. I, si tornava a néixer, intentaria tornar a ser-ne. Aquestes paraules van impressionar tothom. És clar, tots eren ballarins. I la major part alumnes meus. Tothom em va tractar amb molt d'afecte i respecte. Em van demanar que toqués una miqueta. Però jo m'hi vaig negar. Si no puc tocar com a Emma Maleras, no toco. Però els vaig prometre que si podia estudiar de nou i millorava, tocaria amb molt de gust per a ells. En fi, amb aquest homenatge vaig poder comprovar que, en part, havia aconseguit ensenyar el que m'havia proposat quan vaig entrar a l'Institut del Teatre.

■ El poble on vas néixer també es va fer ressò dels teus èxits.

■ Sí. El senyor Wenceslau Soler, que treballava al Departament de Cultura de la Generalitat i vivia a Ripollet, em va venir a veure perquè acceptés un homenatge al Teatre Auditori de Ripollet. Se n'havia assabentat per ràdio, que jo era filla del poble. Em va demanar que fes un concert a la vila com a obsequi als ripolletencs. Jo estava esperant que em cridessin per operar-me el maluc esquerre i no vaig poder prometre res. Però, al març, em van operar amb èxit i a poc a poc vaig anar agafant força a les cames i no necessitava tan imperiosament les mans per caminar. A l'estiu, vaig voler canviar les lligadures de les agrupacions de notes dels cursos superiors i, gairebé sense adonar-me'n, la mà esquerra va començar a sonar. Vaig comunicar la bona nova al senyor Wenceslau i el dia 2 de desembre del 1994 es va fer l'homenatge al Teatre Auditori de Ripollet acabat d'estrenar.

■ Com et van rebre els ripolletencs?

■ Bé, no era tan senzill que la gent de Ripollet acceptés les castanyoles com un instrument de concert. Vaig sol·licitar la col·laboració de l'intendent de guitarra clàssica Jaume Torrent, director del Conservatori del Liceu. La meua intenció era de col·locar el públic dins una atmosfera de música seriosa i que s'oblidessin dels tòpics del ball popular andalús. Jaume Torrent va ser ben acceptat. I també les noies, que tocaven a cor o com a solistes, van rebre molts aplaudiments. I, quan jo vaig aparèixer a l'escenari, tot el teatre va demostrar amb calor el seu acolliment. La meua intervenció va ser relativament curta, però amb obres d'èxit. Tocava asseguda i només m'aixecava per saludar. Al vídeo es nota que em costa aixecar-me, perquè estava només parcialment recuperada. Havien estat dues operacions molt properes l'una de l'altra. En acabar el concert, el batlle va pujar a l'escenari, em va donar una placa en record de l'homenatge i va manifestar la

promesa de dedicar-me una placeta que s'estava remodelant just al davant de la casa on vaig néixer i vaig passar els estius de la meva primera infantesa. En guardo molts records, d'aquella casa i de quan jugava amb els nens veïns. Aquest final, és clar, no me l'esperava i em vaig emocionar molt. Després l'escenari es va omplir de coneguts i parents de la meva mare. Feia temps que no ens vèiem, però ells havien seguit la meva carrera com a ballarina i no es van voler perdre l'homenatge. Els ripolletencs estan molt orgullosos del seu poble, i el fet que jo, una persona que ha corregut tant de món i ha fet una vida fora del corrent, hagués nascut allí, els tenia entusiasmat. L'endemà al matí, al mercat, no es parlava de res més. La meva cosina Neus va inflar-se de satisfacció, potser per primera vegada en tota la meva vida. I és que la família de la meva mare sempre havia estat en contra que jo fos ballarina.

■ **També vas complir la teva promesa de tocar a l'Institut.**

■ Efectivament. L'octubre del 1995 vaig fer un concert de regreïament per l'homenatge rebut a l'Institut del Teatre l'any 1993. També va ser a la Sala Adrià Gual. Ho havia promès i ho vaig aconseguir. Primer van tocar les noies, amb més o menys fortuna. I al final jo. Vaig tocar asseguda. Vaig estrenar-hi dues obres. Primer *El puerto d'Albèniz*, que és una veritable filigrana, encara que només ho va saber apreciar un pianista que acompanyava Pastora Martos. Suposo que l'haurien de sentir més vegades. En segon lloc, l'*Alborada del gracioso* de Ravel, que va ser l'èxit de la nit. I com a bis vam tocar el preludi de *La revoltosa* de Chapí. Aquesta obra la vaig tocar dreta, amb les noies al meu voltant. La premsa, però, va seguir sorda i muda. Amb el temps, ha arribat a les meves mans un article de Rosli Ayuso publicat en *El Mundo* en termes molt elogiosos. Ja és alguna cosa.



Inauguració de la plaça d'Emma Maleras de Ripollet, el 29 de setembre de 1996. Davant del monòlit amb la placa que duu el meu nom, acompanyada de l'alcalde Carles Ferré i del promotor de l'homenatge, el senyor Wenceslau Soler.

■ I l'any següent inaugurava a Ripollet la plaça que porta el teu nom.

■ Sí. Es va inaugurar la plaça Emma Maleras. Va ser el 29 de setembre del 1996. Van instal·lar a la plaça una mena de monòlit amb una placa al damunt. A la placa hi havia escrita la data del meu naixement i la del dia de la inauguració. Va assistir-hi molta gent: amics, alumnes, família i el ple de l'ajuntament. El batlle Carles Ferré i el senyor Wenceslau em van acompanyar pertot arreu. També va venir TV3 i vaig sortir al *Telenotícies* del dia següent. Em va veure molta gent i m'he fet molt popular al barri on visc. Els veïns em tracten amb més deferència. «Una senyora gran, amb dificultats per caminar... Però surt a la televisió!» El meu cosí Jaume també hi va ser, amb tota la seva família. Quan li vaig telefonar, va exclamar: «És clar que hi seré; que jo recordi, a cap membre de la nostra família no li han dedicat mai cap plaça ni cap carrer.» I l'altra frase que em va quedar era d'en Wenceslau: «No tenim tants ripolletencs que hagin estat catalans universals com per desaprofitar l'ocasió, ara que en tenim un, de premiar-lo i recordar-lo.»

■ Entre el febrer del 1998, en què se't va atorgar el Premi d'Honor de l'Institut del Teatre, i el moment en què apareixerà definitivament aquest llibre, han passat coses dignes d'esment.

■ Sí. El 4 d'agost del 1999 vaig fer vuitanta anys. Em vaig trobar sola i ningú no es va recordar de mi. Una data que els familiars acostumen a festejar, no sé si pel fet d'haver arribat a tal edat o per consolar-te de ser vell. Quan tothom va tornar em vaig queixar del fet. Consol Grau em va dir: «Vostè tindrà vuitanta anys durant tot un any i per tant ja tindrem temps de celebrar-ho.» El dia 2 d'abril del 2000 es feia un sopar homenatge a l'Hotel Hilton de la ciutat. Va ser una nit magnífica. Va venir gent de la dansa i les castanyoles i també amistats de fa molts anys. No sols de Barcelona, sinó també de Mallorca i les Canàries. I Pilar López va enviar una preciosa cistella de flors des de Madrid i va pagar el sopar a una professora de flamenc perquè hi anés en nom d'ella. També va venir la professora Barbara Kasprowicz, representant tot l'Institut del Teatre, i José de Udaeta en nom de l'Associació Internacional per a la Interpretació Artística de les Castanyoles d'Alemanya. Fins i tot va asseure's al meu costat el diputat de Cultura de la Diputació de Barcelona, Joan Francesc Marco, que havia estat qui m'havia entregat la Medalla al Mérito Artístico de Bellas Artes quan vaig anar a recollir-la a Madrid. Hi va haver brindis, com és normal, vídeos, fotos i moltíssimes flors i telegrams. Hi assistiren més de vuitanta persones i el cor de castanyoles va tocar dues peces molt maques. Això sí que va ser una bona celebració. A l'últim, vull esmentar un fet que va passar durant la primavera del 2001. Per una casual trobada amb una exalumna de castanyoles que ara és professora de violoncel al Conservatori Municipal de Música, vaig fer coneixença amb la professora M. Àngels Arnaus, que té una classe de pedagogia creada per als qui cursen finals de carrera i volen dedicar-se a l'ensenyament de la música als infants de les escoles primàries, com hi ha en molts països d'Europa. La senyora Arnaus va venir a casa i va quedar admirada del vídeo d'un concert que jo havia fet, i molt interessada pels meus llibres per a principiants. Va organitzar tres col·loquis dedicats al meu sistema. Hi assistiren molts alumnes i també alguns professors. Segons em va dir després la senyora Arnaus, van tenir molt de ressò entre els assistents la justesa rítmica, l'agilitat i l'expressió dels meus dits. I la senzillesa com s'ensenyen les dificultats de la lectura rítmica, separant-la de l'afinació.

■ Bé. Hem encapçalat aquest capítol de la teva vida amb un fragment de la teva autobiografia manuscrita on expresses l'agraïment pel Premi d'Honor de l'Institut del Teatre, que ha estat el reconeixement definitiu a la teva labor artística i professional.

■ Ha estat un gran honor rebre el premi de l'Institut del Teatre. Per fi, el premi era català i valia la pena parlar de mi... I, un cop més, va acudir-hi TV3 i vaig sortir per tot Catalunya a l'hora de les notícies del migdia, que tenen molts espectadors. També va aparèixer un reportatge al suplement que fan els dissabtes a *La Vanguardia* dedicat a cada comarca. Com que jo sóc vallesana, em van dedicar tota l'última plana, en una entrevista amb foto inclosa. La periodista em va demanar d'on procedien les castanyoles i jo li vaig contestar que eren molt antigues, que venien de la Mediterrània i que, fins i tot, se'n van trobar unes de daurades a la tomba de Tutankhamen. Al cap de pocs dies, rebia la carta de l'honorable conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya en aquells moments, Joan Maria Pujals, el qual va expressar la seva admiració pel meu treball.

■ De resultes d'aquest Premi d'Honor de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, ara es publica aquest llibre dedicat a la teva persona. Per a què creus que pot servir?

■ Per deixar el record de la meva vida artística i professional que, com ja t'he dit, és la vida d'una dona de complexió més aviat feble, però que ha estat una gran lluitadora i una gran treballadora. I a cau d'orella et confessaré que els dos grans amors de la meva vida han estat la dansa i la música clàssica. I el meu darrer amor, els meus concerts de castanyoles. Aquella sensació inefable que es comunicava entre la concertista i el públic em donava una immensa felicitat.



Amb Jaume Torrent, professor del Conservatori Superior de Música del Liceu i concertista de guitarra; Yolanda Guasch, directora de la Casa Boileau, que ha editat quatre cursos del meu mètode per a castanyoles, i Consol Grau, durant el sopar en homenatge pels meus vuitanta anys.



Cor de Castanyoles Emma Maleras, dirigit per Consol Grau.

APÈNDIXS



Breus apunts sobre l'origen de les castanyoles

El nom castanyoles es comença a fer servir a partir del segle XVIII. Abans, s'anomenaven castanyetes, per la similitud amb el color i la forma de la castanya. A Andalusia, sempre s'han anomenat palillos. I també postizas a molts pobles d'Espanya.

■ Caldria que ens introduïssis en l'origen d'aquest instrument musical tan singular, del qual has estat una de les més grans intèrprets.

■ Les castanyoles han de ser molt antigues. Plini, al segle I dC, ja en parla. Es creu que els fenicis van ser els que la van portar a la península. El fet que les castanyoles s'hagin conservat sobretot a Espanya és, potser, pel caràcter alegre i amant de la festa dels seus habitants, però l'origen és de tota la Mediterrània. Segons Barbieri, està molt arrelada a la península Ibèrica i ho demostra la gran diversitat de balls amb castanyoles que encara existeixen. A Castelló hi havia balls fúnebres acompanyats amb castanyoles; a Camuñas, província de Toledo, es fan servir per a la processó del Corpus; i cal esmentar també els famosos *seises* de Sevilla, on els nens canten, ballen i toquen les castanyoles a la Catedral, també el dia del Corpus. En són només alguns exemples.

■ Així doncs, les castanyoles no són exclusivament de la península Ibèrica.

■ No, no. Com t'he dit, vénen de la Mediterrània. A l'època de les catacumbes, els nens ballaven amb una túnica i una

corona de flors, i feien servir les *crusmates*, com les anomenaven aleshores. Hi ha constància que, a l'antiga Roma, les gaditanes ja eren famoses per les castanyoles i que no se celebrava un banquet important sense. A l'*Enciclopedia Espasa*, hi vaig trobar una fotografia d'un baix relleu grec que diu: «Alcibiades y las Hetairas», que eren senyores més aviat de taverna, una mica cabareteres, com si diguéssim, i n'hi ha una que aixeca la mà així i porta una castanyola.

Prego al lector que imagini el gest elegant que fa l'Emma.

■ També en un llibre d'Anthony Rich sobre ornaments antics hi ha un dibuix en què surt una ballarina romana amb castanyoles a les mans i una altra que porta unes sandàlies amb una mena de cascavells. O sigui que es feien l'acompanyament rítmic elles mateixes, com succeeix amb les castanyoles. La música, és clar, era molt elemental en temps dels romans. Les castanyoles es feien sonar com dues campanetes, és a dir, que no es portaven lligades als dits. Es van lligar a partir de la reconquesta d'Espanya.

■ I els egipcis no tenien castanyoles també?

■ Quan es va descobrir la tomba de Tutankhamen, s'hi va trobar una cistella gran plena d'instruments de música. I, entre aquests instruments, hi havia unes castanyoles. Probablement no és que ell les toqués. Em sembla que eren els sacerdots del temple d'Isis, que les feien servir com una campaneta per avisar els fidels quan havien d'anar al temple. Em fa l'efecte que això té

més sentit que no pas que Tutankhamen es dediqués a tocar les castanyoles.

- La finalitat de la castanyola no era, doncs, eminentment musical?

- Em sembla que sí, que era un instrument de percussió per acompanyar-se en la dansa. Tocar la flauta ballant és molt més difícil. El moment en què la dansa va evolucionar més a Espanya va ser quan va arribar la guitarra. Als gravats i a les pintures de principis del segle XIX, quan s'hi veu gent ballant, sempre hi veuràs un guitarrista al darrere. Recorda-te'n, de Goya. La guitarra sí que la van portar els moros. I es va divulgar per tot el món a través d'Espanya. Però les castanyoles no, encara que els francesos, a les seves enciclopèdies, ho afirmin. Les enciclopèdies les escriuen uns senyors que en poden saber o poden estar equivocats.

- Com van evolucionar les castanyoles a Espanya?

- Estant a Madrid per documentar-me respecte de la dansa i les quasi inseparables castanyoles, vaig anar al Museo del Pueblo, on em van ensenyar una col·lecció de castanyoles de tot Espanya. La seva forma no era com la de les que coneixem ara, que són llises per relliscar-hi els quatre dits, sinó que tenien la superfície amb dibuixos tallats amb la navalla pels pastors. Són realment boniques. A Astúries, per exemple, n'hi ha unes de molt famoses anomenades *tarrañuele*. Per Castella i Lleó, on s'hi ballava les *danzas charras*, no les feien sonar a cops de canell, sinó picant amb els quatre dits junts de les dues mans, encara que se les posaven igualment al dit mitjà. Així doncs, vaig tornar de Madrid amb algun llibre de bibliòfil i molts apunts. La majoria d'aquests apunts els vaig extreure de llibres de la Biblioteca Nacional, on es troba el Fondo Barbieri. Recordo el diccionari *Tesoro de la lengua castellana y española* de Covarrubias i algun altre que estava a la secció de Raros. Gràcies a tots aquests llibres vaig comprendre l'evolució

de l'art de tocar les castanyoles, ja que n'hi havia una escriptura de Pablo Minguet de la primera meitat del XVIII. Ell posava l'escriptura com la posen encara ara els compositors per als percussionistes. És a dir, repicant amb les dues mans de la mateixa manera. En canvi, en un llibre de Juan Fernández de Rojas, titulat *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, de finals del segle XVIII, se'ns diu que es toquen amb els quatre dits de la mà dreta i l'únic cop de l'esquerra, que és el que ens ha arribat a nosaltres, fins que La Argentina va fer un canvi considerable, als anys vint i trenta del segle XX, utilitzant les músiques dels grans compositors de l'anomenat clàssic espanyol.

- Que s'han inspirat sovint en les fonts populars...

- Sí. La música clàssica s'ha inspirat sovint en les fonts populars. Tothom coneix Albéniz, Granados, Falla, Turina, que van fer les seves composicions entre finals del segle XIX i començaments del segle XX. I el pare Antoni Soler i Boccherini havien escrit un fandango cada un. Boccherini hi va posar castanyoles i tot, a la partitura. Però sí, Albéniz i Granados, a les seves obres, hi posaren molts temes d'origen popular. Granados a les *Goyescas*, i també a les *Tonadillas*, que tenen molt de sabor i molta gràcia. Potser són el que més m'agrada de Granados, a part de l'*Allegro de concert*, que m'entusiasma.

- Però molt sovint es confonen les castanyoles amb el flamenc, oi?

- Quina mania de parlar de castanyoles i de flamenc! Al flamenc pertanyen els *pitos*, les *palmas* i sobretot el *zapateado*. Les castanyoles al flamenc és un afegitó del segle XX i només en algun ball. I no tothom les hi posa. Les castanyoles són més aviat dels pobles de quasi tot Espanya, Catalunya inclosa. Hi ha el ball de gitanes del Vallès, que es ballava a Ripollet quan jo era petita i que crec que hi ha algun poble on encara es balla. I és un dels balls més lluïts dels ballets

catalans. Crec que per Tortosa hi ha molts balls amb castanyoles. I no hem d'oblidar que a Aragó, València, Mallorca i Eivissa, que formaren part de la corona catalanoaragonesa, a tots els balls populars encara es toquen.

■ Bé, doncs, hauríem de parlar més extensament d'aquest gran canvi, que es produeix al segle XVIII, en l'evolució de la tècnica de les castanyoles.

■ Sí, al segle XVIII es produeix el primer gran canvi. El segon, jo el situo amb

La Argentina, de qui ja hem parlat. Després en vindran els seguidors, durant tot el segle XX, molts, bons ballarins que van anar aportant idees per perfeccionar i ampliar la tècnica i l'expressió musical amb les castanyoles. Durant el segle XX, el canvi principal ha estat l'adaptació de l'escriptura musical amb visió dels ballarins, oblidant el lamentable ús de compositors i percussionistes de les orquestres. Això ha estat el que ha fet Emma Maleras, a més a més de tot el que hem estat parlant durant la preparació del llibre.

L'escola bolera: primer gran pas en l'evolució de la tècnica de les castanyoles

Durant tot el segle XVIII van estar molt de moda les seguidillas. A mesura que avançava el segle tant mestres com alumnes van afegir-hi salts, voltes, trenats i batuts. I durant aquests anys de transformació les castanyoles van fer el primer gran canvi. De tocar-se a cops de canell es va passar a les cintes o cordons lligats al polze per deixar lliures els quatre dits de la mà dreta, amb el cop únic de l'esquerra. I d'aquesta manera es va arribar fins a principis del segle XX. S'imposaren els boleros i els balls de repertori espanyol de sabetilles i es va seguir tocant les castanyoles, com a símbol de la dansa de tradició espanyola. I també amb el fandango i els balls de sabata.

■ Com definiries l'escola bolera?

■ És un estil sincrètic. Jo m'he dedicat molt a estudiar la procedència de l'escola bolera, perquè per a l'evolució de les castanyoles ha tingut molta importància, i

he fet diverses xerrades sobre aquest tema. Quan vaig anar a Madrid el 1968 vaig anar a la Biblioteca Nacional i vaig consultar diversos llibres on se'n parla. En temps de Cervantes, Lope de Vega i d'altres autors menys coneguts, el ball de la gent rica era més aviat clàssic, el que en deien «el dansar a la francesa», i els professionals de la dansa representaven «entremeses, bailes y moji-gangas». Als *corrales* de la comèdia, s'hi feien obres molt llargues i, perquè els actors dascansessin, s'hi introduïen aquests breus esquetxos, dansats generalment amb castanyoles, que cada vegada van anar adquirint més i més importància dins l'espectacle. A poc a poc, es van anar unint aquests dos estils: el de la gent rica i el popular.

■ Com eren els balls cortesans fins aleshores?

■ Els rics ballaven pavanès, *La dama y el caballero*, coses molt més cerimonioses. Les dones anaven vestides amb molta roba. Elles només feien bonic. Porta-

ven un mocadoret i saludaven. Feien quatre postures... La feina la feien els homes. Però quan va venir l'època del vestit de *maja*, que és *tobillero*, és a dir, que arriba una miqueta més amunt del turmell, que és el que es veu en els tapissos de Goya on hi ha gent ballant, llavors va ser quan les dones es van començar a espavilar. La major part de les danses eren de sabatilla, els famosos *chapines*, que van lligats a les cames com una sabatilla de clàssic, però que porten una mica de taló. Aleshores va ser quan van començar a competir nois i noies.

■ I què va aportar el ball popular espanyol?

■ Va aportar l'estil de moviments de la cintura, les espatlles i els braços. És a dir, la gràcia. I, sobretot, les castanyoles. I es va establir molta competència. Fixa-t'hi, a finals del segle XVIII, va aparèixer un llibre divertidíssim, que se'n reia de tothom, titulat *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*. No l'has sentit anomenar? Doncs l'has de llegir; ara se n'ha fet una reedició. Jo l'havia llegit en una edició molt antiga, que m'havien portat del mercat del llibre vell. Quan el vaig acabar, em vaig dir «Quina poca-soltada. Com pot ser això un tractat de castanyoles? Això és una presa de pèll!» Però, a través d'un llibre de Barbieri que vaig llegir més tard, quan buscava informació per a les meves conferències, vaig obtenir-ne la clau. Resulta que l'autor era un frare, de nom Juan Fernández de Rojas, que havia escrit aquest tractat com una paròdia, perquè estava fins al capdamunt de «las señoritas bole-ras tocando las castañuelas». Es veu que, en aquella època, la gent ballava pertot arreu fent sonar les castanyoles. Deia: «Unas señoritas que vengan muy finas que toquen el fortepiano cantando un aria, se van a encontrar como unas pánfilas cuando venga una señorita bolera tocando las castañuelas como dos cotorras.» Perquè quan arribaven «las señoritas boleras», ja ningú no es recordava de les que havien cantat l'ària. T'explico tot això perquè vegis la força que van adquirir a poc a poc els balls populars.

Quantes vegades m'he recordat d'aquest llibre, que en un paràgraf diu: «Bailar es una cosa. Bailar y tocar las castañuelas son dos cosas.» I tant! Tot fent broma, va fer diana.

■ Podem concloure, doncs, que el perfeccionament de la tècnica de les castanyoles corre paral·lel a l'evolució de l'escola bolera?

■ Sí, però recorda que les castanyoles també es tocaven amb el fandango i molts balls de sabata. Però, evidentment, l'escola bolera va ser decisiva. L'escola bolera es pot definir com la fusió de l'estil espanyol de cintura cap amunt (els braços, el cap, el moviment de les espatlles i la cintura, sempre amb les inseparables castanyoles) i l'escola francesa de peus i cames. El ball clàssic, en certa manera, és més fàcil, perquè els braços i les mans t'ajuden en el salt. Però tocar el nostre instrument mentre es balla no ajuda ni gota. És una complicació més. Ara recordo un altre llibre que parla, justament, de les moltes dificultats de la dansa. És del professor Esquivel Navarro i va ser editat a mitjan segle XVII. Aquest senyor dona una sèrie de lliçons de dansa: s'ha de posar els genolls cap enfora; s'ha d'estirar la punta del peu sempre que es desenganxi de terra; en baixar del salt, s'ha de començar recolzant les puntes dels peus i no el peu pla; i les voltes s'han de fer mirant de cara el mestre. Té una frase molt divertida que diu: «El que no tenga cabeza para obrarlas, tendrá suelo para hallarlas.» Es refereix al moviment del cap que nosaltres hem après del ballet clàssic, és clar. Però el que cal assenyalar és que tots aquests bons consells els escrivia un senyor a la primera meitat del 1600! I a Sevilla!

■ I el prestigi creixent de l'escola bolera amb castanyoles va quedar restringit a l'Estat espanyol?

■ No. Les castanyoles van assolir prestigi internacional al segle XIX. A mitjan segle van anar a París dos catalans: Dolors Serral i Marià Camprubí, amb els seus balls boleros. Van tenir un èxit tan gran que es va

posar de moda que les estrelles internacionals de la dansa clàssica ballessin alguna obra amb castanyoles. Fanny Elssler,* per exemple, una austríaca molt temperamental, ballava el «Bolero de la cachucha» d'*El diablo cojuelo*, que li va ensenyar la Serral, i es va fer la mestressa del món de la dansa. Fins i tot va anar a la cort del tsar de Rússia. I Dolors Serral no va tornar a Espanya. Va anar a Copenhaguen i va fundar una escola que encara porta el seu nom.

■ I a Catalunya, també s'han tocat molt les castanyoles?

■ I tant. Al Liceu hi van ballar boleros Roseta Mauri, filla de Reus, i Ricard Moragues. I al teatre de la Santa Creu, avui Teatre Principal, també. Més tard, la Mauri va arribar a ser primera ballarina de l'Opéra de París i Teresina Boronat també va triomfar a París. I diuen que les castanyoles no són catalanes!

■ I per què segueix dominant aquesta visió?

■ Són prejudicis d'alguns sectors. I, sobretot, ignorància. Pensa que a Espanya, durant els segles XVI, XVII i XVIII, ballava tothom. A la cort, com ja t'he dit, ballaven amb més cerimònia. Però la resta, des del senyor fins a l'últim *mozo de mulas* i des de la capital i les ciutats importants fins al poblet més petit, tothom ballava. I la major part, amb castanyetes, entre cants, músiques, panderetes (santa Teresa tocava la pandereta per Nadal), simbombes, picarols, cròtals, etc. Es ballava sobretot a les festes importants, normalment religioses: el sant patró del poble, *romerías*, esdeveniments familiars, *ferias*, mercats, etc. La joventut no tenia altra distracció ni altra forma de relacionar-se. També hi havia els saltimbanquis i els *cómicos de la legua*, però això no era tan freqüent i actuaven més aviat en els pobles grans. Al segle XVI va estar molt de moda la sarabanda. Era un ball per parelles (noi i noia) que es miraven davant per davant, amb les castanyoles a les mans, i es cantava per cobles, normalment contra els abusos dels gover-

nants. El diccionari *Tesoro de la lengua castellana y española* de Covarrubias diu que era una dansa «con meneos del cuerpo». Aquest ball estava totalment prohibit i a qui es trobava ballant-lo se'l condemnava a bastonades o a galeres per immoral. Potser també per política. Però la gent procurava ballar-lo posant vigilants a cada cap de carrer. Un prelat de Flandes va passar uns dies a Barcelona i va sortir esgarriat d'aquell escàndol: amb castanyoles! Doncs sí, senyors puristes del català. Amb castanyoles i al segle XVI. El que jo no comprenia era com unes danses tan lentes com les sarabandes de Bach i els seus contemporanis podien ser lascives. Però, quan vaig donar les xerrades al Conservatori Municipal, uns senyors dedicats a la música antiga van ensenyar-me uns fragments de danses populars, recopilades pel guitarrista Gaspar Sanz, que va viure al segle XVII. Entre aquestes hi havia una sarabanda que va fer furor durant quasi la totalitat del segle XVI. L'obra portava els compassos $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$. Jo vaig exclamar: «Això són les *guajiras!*» Per tant, les *guajiras* van anar a Amèrica i van tornar-ne després. O sigui que Bach i els seus contemporanis van confondre la sarabanda amb les danses de la cort d'Espanya. A mi no em lligava aquella lentitud amb la descripció que feien els llibres de l'època respecte a l'escàndol que provocaven a la gent seriosa. En deien: «Danza lasciva con meneos del cuerpo.» Eren, en realitat, d'influència morisca, encara que hi tocaven les castanyetes, nom de les castanyoles fins al segle XVIII. També hi havia una mostra del *canario*, un $\frac{6}{8}$. Ah! ara comprenc per què els llibres posaven que per ballar el *canario* es necessitava molta agilitat dels peus. No era per saltar, com jo creia, sinó perquè era el precursor del *zapateado*, que venia de les Canàries. El que va venir després ja ho hem explicat en els capítols anteriors.

*Vegeu la p. 86.

PREMIOS DE HONOR

4

Los Premios de Honor del Institut del Teatre tienen la finalidad de reconocer la trayectoria profesional de una personalidad del teatro o de la danza en cualquiera de sus facetas, especializaciones o modalidades.

El Premio de Honor de 1997 fue otorgado, en la categoría de danza y coreografía, a Emma Maleras por su cualificadísima aportación y decisiva influencia en el arte y la pedagogía de la danza como intérprete, maestra, coreógrafa y promotora, y en especial reconocimiento por la creación de un método que ha hecho de las castañuelas un instrumento musical de primer orden.

EMMA MALERAS

LAS CASTAÑUELAS: LA GRANDEZA DE UN INSTRUMENTO PEQUEÑO

SUMARIO

113	Retrato
115	Infancia
115	Mis padres y la vida en el barrio
117	La formación musical dentro y fuera del Conservatorio Superior de Música del Liceo
118	Los estudios de danza: un premio largamente esperado
119	La Argentina: un ídolo de juventud
120	Los Ballets Rusos de Montecarlo y la crisis de la adolescencia
121	El interés por la cultura
122	La trampa del matrimonio
123	La salvación en la danza
124	Los primeros éxitos en la pedagogía y la ampliación de estudios en Madrid
126	Los años cincuenta, el esplendor de Emma Maleras
128	Roma y otros viajes
129	La concertista
131	La progresiva gestación del método
134	El método para castañuelas y su utilidad
136	«Estudio del ritmo musical mediante las castañuelas»
138	El Instituto del Teatro
140	La asociación de amigos de las castañuelas de concierto de Alemania
140	Los consejos de la experiencia profesional y la futura Asociación Emma Maleras
142	El reconocimiento merecido: premios y homenajes
145	APÉNDICES
145	Breves apuntes sobre el origen de las castañuelas
146	La escuela bolera: primer gran paso en la evolución de la técnica de las castañuelas

«Mignon, que lo había estado esperando, le iluminó la escalera mientras la subía. Cuando dejó la luz en su sitio, le pidió que aquella misma noche le dejara lucir una de sus habilidades. [...] Al cabo de un rato ella volvió, traía una pequeña alfombra bajo el brazo y la dejó en el suelo. Wilhelm la dejó hacer. A continuación vino con cuatro candelabros que dispuso en cada una de las cuatro esquinas de la alfombra. [...] Luego llamó a un hombre que servía en la posada y tocaba el violín. El músico entró con su instrumento y fue a situarse en un rincón; ella se vendó los ojos y, como un mecanismo de relojería, empezó a hacer sus movimientos acompañando el ritmo y la melodía al son de la música de castañuelas.

»Su danza era ágil, rápida y precisa. [...] Sin parar, como un reloj, siguió con su ejecución. Aquella música especial infundía cada vez nuevo ardor a los movimientos de la danza que, una vez acabada, comenzaba otra vez. Wilhelm estaba totalmente cautivado por el espectáculo. Éste le hizo olvidar todas sus preocupaciones. Seguía todos los movimientos de su adorada criatura admirándose de cómo, en aquella danza, expresaba con soltura su carácter.

»Ella se mostraba seria, rotunda, seca, enérgica y, en los pasos más suaves, más solemne que tierna. De un golpe, él comprendió todo lo que sentía por Mignon. Anhelaba abrirle su corazón a aquella niña, acogerla en sus brazos y, con amor paternal, despertar en ella la alegría de vivir.

»La danza llegó a su fin [...] se quitó la venda de los ojos y acabó su número con una reverencia.

»Wilhelm le agradeció que, de una manera tan gentil e inesperada, hubiera ejecutado ante él aquella danza que deseaba ver hacía tanto tiempo. La acarició y lamentó que se hubiera tomado tantas molestias.

»Por el músico supo Wilhelm que la niña había tomado mucho empeño en tararearle la melodía de la danza, que era un conocido fandango, hasta que él pudo tocarla. Incluso ella le había ofrecido dinero por su trabajo, el cual había rechazado.»

Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister
de Johann W. Goethe.
Traducción y edición de Miguel Salmerón
Ediciones Cátedra, 2000

.....

Retrato

Emma Maleras me contó, durante una de mis visitas de estos últimos días, que en los siglos XVIII y XIX se pusieron muy de moda las castañuelas. Y no sólo en España, sino también por toda Europa. Y he aquí, en este fragmento del *Wilhelm Meister* de Goethe, uno de los clásicos europeos por excelencia, un ejemplo elocuente. Mientras me hablaba de los éxitos que habían cosechado Dolors Serral y Marià Camprubí, o la austríaca Fanny Elsler, con sus bailes con castañuelas, en seguida me acordé de este pasaje.

Alguien se preguntará, sin embargo, si he citado este fragmento por el mero hecho de que en él aparece un baile con castañuelas. Se ha dicho que Mignon, la chica de doce o trece años que aparece y desaparece misteriosamente a lo largo de la obra, es mucho más que una bailarina... Y lo mismo se puede decir de Emma Maleras: es mucho más que una bailarina, mucho más que un músico, mucho más que la creadora de un método de aprendizaje para castañuelas.

Antes de asistir al momento culminante de la danza, Goethe nos va presentando poco a poco a Mignon, con breves apariciones que despiertan desde el primer momento la atracción del joven Wilhelm. ¿Qué es lo que tanto le atrae y que contagia al lector de un interés creciente? Mignon lo hace todo de manera singular: las escaleras no las sube ni las baja, sino que las salta; trepa por las barandillas; la encuentras quieta, sentada en lo alto de una armario; unos días está totalmente callada, otros contesta con mucha locuacidad; Mignon baila cuando quiere y para quien quiere, y no cuando se lo impone el empresario... Con ella respiramos aquella sensación de libertad que ha de tener la verdadera danza y que muchas veces no tiene nada que ver con el movimiento. Mignon, según se ha dicho, es la danza personificada.

Goethe no deja de lado el mundo físico, la sensualidad corporal, la belleza, tan mediterránea, al describir el periplo de Wilhelm en la búsqueda de su formación espiritual y moral. Y en la danza de Mignon descubre algo enigmático e inexplicable que le despierta una emotividad que ninguna otra doctrina o reflexión le habían desvelado. Es más, Wilhelm observa

cómo la bailarina puede desplegar en la danza todo su carácter, puesto que experimenta todo lo que ha sentido por Mignon en un único instante.

Me ha parecido conveniente empezar este libro sobre Emma Maleras, gran lectora y persona muy interesada por la literatura, la pintura y el teatro, con una personalidad cosmopolita forjada inevitablemente en sus numerosos viajes por todo el mundo, dedicándole un fragmento de una parte de nuestra cultura europea. Pero también quería expresar las siguientes dudas: ¿puede la palabra competir con la danza o la música? ¿podemos reproducir fielmente en un libro quién es Emma Maleras? ¿podemos expresar, aunque sea sólo un poco, la magia de sus danzas, de tantos conciertos y recitales?

El presente libro quisiera aproximarse a esta utopía: expresar quién es y cómo es Emma Maleras; cuál ha sido su labor profesional; cómo ha bailado y cómo ha tocado las castañuelas; cómo se ha entregado, con generosidad, y con mucho esfuerzo, a esta muchas veces difícil profesión.

No hace falta hacer hincapié en el placer que se siente cuando una persona que ha vivido tanto, que ha tenido tantas experiencias, te explica su vida y sus conocimientos de primera mano. Yo he tenido esa gran suerte. Día tras día, he ido conociendo a una persona que te hace las cosas fáciles y que quiere que te sientas a gusto. Alegre, comunicativa, curiosa, se hace evidente que Emma tiene especial habilidad en el trato con las personas, gracias a su trabajo pedagógico y a su don de gentes. Es lógico si pensamos que ha trabajado con muchas compañías y ha tenido tantos alumnos. Pero aun lo es más a medida que la vas conociendo y te das cuenta de que es una persona generosa y entregada.

El primer día me recibe en su casa y se disculpa porque al día siguiente tiene que marcharse al balneario de Caldes de Montbui, donde pasa anualmente algunas temporadas, y la casa «parece una película de Capra.» Pero yo creo que todo está en su sitio. Va muy elegante y, a pesar de sus problemas y dolores en las piernas, siempre tiene una cara resplandeciente. Emma es ordenada y metódica; pero tiene sentido del humor y le gusta por encima de

todo la ironía: «¡Mi biógrafo!», me llama. Quiere que nos lo pasemos bien y estoy convencido de que ha sido así toda la vida: una persona que consigue que la gente se lo pase bien a su lado.

Me tenía preparada una fotocopia de su autobiografía manuscrita, muy bien redactada y «con letra de bailarina», según me dice ella misma. No soy especialista en grafología, pero con su jovialidad me ha convencido del todo. A sus ochenta años, sigue teniendo una capacidad de trabajo admirable y una vitalidad extraordinaria. Trabaja diariamente en su método de aprendizaje de castañuelas; perfeccionándolo, ampliándolo y, sobre todo, simplificándolo. Aunque no sea algo muy frecuente, creo que las personas que profundizan realmente en un tema y que desarrollan una obra sólida y duradera son también las que más valoran la simplicidad como el mejor vehículo de su transmisión. Así es también su autobiografía manuscrita. Aparece sólo lo más esencial. Le he agradecido su trabajo, que me ha facilitado mucho las cosas, y le he pedido poder utilizar directamente algunos fragmentos para encabezar los diferentes capítulos de su vida, cosa que me ha permitido. Después de vernos durante unos días, llego a la conclusión de que las personas que han tenido que luchar para conseguir sus objetivos son las que hacen todo lo posible para ahorrarles a los demás las dificultades que ellos han tenido.

Nos vemos periódicamente. Su relato evoca gran cantidad de imágenes. Espacios y momentos, conocidos o desconocidos, van desfilando ante mis ojos. Pasamos de la Barcelona en blanco y negro de los años veinte, treinta, cuarenta, a un colorado viaje a Cuba o a su éxito dorado de Roma. Veo con sus ojos el Liceo desde el último piso, pero poco después desde el mismo escenario; la Rambla; la calle Hospital, donde sus padres tenían la sastretería; el Villarosa, el Candilejas, el Rigat...

Otro día me invita a un concierto en el Conservatorio Superior de Música del Liceo, el centro donde Emma Maleras estudió en los años veinte y treinta y donde comenzó a enseñar su método de castañuelas en los años sesenta. Fue la primera vez que se enseñaban las castañuelas como instrumento musical. Entramos en la sala de

actos. «Aquí comenzó el Instituto del Teatro con Adrià Gual», me cuenta, y saluda a todo el mundo con gran afabilidad. Pero durante el concierto permanece sereno y concentrado. «Espero que te guste» —me dice. Seguro que será de muy buena calidad. Sino, no te hubiera traído.» Comprende que no sea un entendido en música, pero valora que sea un gran aficionado a la danza y al teatro. Me pregunta si me gusta la lírica. Le respondo que mucho, pero que no tengo por costumbre ir a «ver» conciertos. «Escuchar», me corrige, dedicándome una sonrisa. Escuchamos música de Weber y de Mendelssohn, y arias de Puccini, Donizetti, Rossini y Vives. En seguida sabe hacer una valoración, respetuosa pero precisa: «Este chico tiene una buena técnica; ésta tiene una voz demasiado estridente, tiene que trabajar más; éste lo que tiene es que es artista!»

Me gustaría que este libro reflejara cómo es Emma Maleras, cómo ha sido su vida, pero que tuviera también la naturalidad del presente, de los meses durante los cuales nos hemos visto periódicamente y hemos tenido largas conversaciones telefónicas. Abundarán los signos de exclamación, porque Emma Maleras se entusiasma muy a menudo al hablar de su carrera, de sus alumnos, de sus éxitos y también de sus fracasos. «¡Qué instrumento de percusión puede conseguir que la gente se emocione y acabe llorando! ¡Y dicen que la percusión no puede emocionar!», me dice con contundencia. No con vanidad. Es la defensa legítima de un instrumento que representa la cultura popular mejor que muchos otros, un instrumento «humilde y pequeño», pero que «se hace escuchar!» «Tiene una sonoridad desproporcionada respecto a su pequeño tamaño», me recuerda, y yo, a medida que voy conociendo la canti-

dad de trabajo que Emma ha llevado a cabo, también pienso que ha sido «desproporcionado» para una sola persona.

Porque Emma Maleras ha tenido que luchar mucho y ha superado las adversidades más terribles. Aún hoy sigue luchando para que se reconozcan definitivamente las castañuelas como un instrumento musical. Sebastià Gasch subrayó el virtuosismo y el dominio insuperable de Emma Maleras en la ejecución con las castañuelas, pero también su arte y su temperamento, en el famoso artículo «Las castañuelas sabias e inspiradas de Emma Maleras», un título que define con certeza el trabajo a la vez creativo y científico de la creadora del método de aprendizaje para tocar las castañuelas. Pero, ya se sabe, en este país aquel que se dedica a investigar y experimentar, aquel que abre nuevos caminos artísticos corre muchos riesgos y choca muy a menudo con el recelo y la intolerancia. El reconocimiento llega, pero siempre un poco tarde. Por otro lado, en el mundo de la danza la conservación de documentos es mucho más importante de lo que parece y el método de Emma Maleras hace tiempo que tendría que haberse celebrado. Pese a todo, Emma Maleras siempre ha buscado la satisfacción en sí misma, y cuando habla de su método a menudo repite: «Me ha dado un trabajo de miedo; pero ¿qué sería yo sin este método? ¡Esto me hace vivir!»

«¿Quién ha de reconocer las castañuelas como un instrumento musical?», se pregunta. «De hecho, nadie, porque probablemente es uno de los instrumentos más antiguos que existen», pero lo cierto es que aún no han sido reconocidas de una manera oficial. Y esta es la gran ambición de Emma, el reconocimiento de un instrumento muy antiguo, pequeño pero

importante, capaz de los timbres más diferentes, de los fuertes más poderosos y de los pianos más sutiles; un instrumento que no sería nada sin los dedos; un instrumento popular que Emma Maleras ha elevado a la categoría de clásico. Como ella, una persona popular, sencilla, pero culta y profunda. Una persona con muchas caras, con muchos contrastes, como ha de ser toda persona interesante: abierta y profunda; sabia y modesta; crítica y tolerante, vital y sensible... Un maestro en todos los sentidos. Y una persona humilde que sabe reconocer sus errores, sus debilidades y sus defectos con toda naturalidad, que es la única manera de vencerlos.

Pero dejemos que ella misma nos hable. Después de todo lo que hemos dicho, no creo que se pueda afirmar que Emma conserve la ingenuidad del personaje de Mignon, pero sí que lleva dentro a la niña avispada, que emerge, de pronto, en un gesto; cuando la niña ilusionada con ser bailarina se confunde con la bailarina consagrada, con la pedagoga entregada, con la concertista aclamada. En sus obras de castañuelas, la música se armoniza con la danza y la danza con la música... Pero le ha sido necesaria una exigencia de libertad enorme para moverse de un lugar a otro y para poder integrar ambos mundos, para estar siempre abierta e interesada por las cosas y las personas. Una libertad que tiene, en su caso, el alto precio de muchos momentos de soledad a pesar de la gran cantidad de amigos que la quieren y que sólo ha podido conseguir gracias a una lucha incansable. Por todas estas cosas, se ha merecido el Premio de Honor del Instituto del Teatro:

¡Bravo, Emma!

.....

Infancia

Nací en Ripollet (Vallés Occidental) el 4 de agosto de 1919, al pie de la carretera de la Estación, a pocos metros del río Ripoll. Mi padre quiso bautizarme e inscribirme en el pueblo donde nací en honor a mi madre, que también era hija de Ripollet.

—**Así empieza tu autobiografía manuscrita. La danza y la música han sido a menudo metáfora del río...**

—Y el río metáfora de la música y la danza...

—**Tienes razón. Y el hecho es que tanto la danza como la música forman parte indisoluble de tu vida.**

—Sí, me han acompañado desde mi infancia. Hay anécdotas que lo corroboran. Mis padres me explicaron que, cuando sólo tenía tres meses, escuché música por primera vez y me emocioné visiblemente. En casa teníamos un gramófono de aquellos de La Voz de su Amo. Yo había oído cantar a mi madre, el *Què li darem an el noi de la mare?*, etc., para dormirme, pero ¡cuando escuché música! ¡Yo no sabía que existía cosa igual en el mundo! Y, en fin, me emocioné muchísimo. ¡Y tenía tres meses! Empecé a suspirar de una manera, que ellos, claro, se asustaron. Entonces mi padre paró la música. Y yo dejo de suspirar y con el dedo les hago así, así, señalando la trompa del gramófono. Y entonces mi madre dice: «Esto significa que le gusta. Volvámoslo a poner.» Y sí, sí. Ponen el disco y yo sonrío. ¡Era de emoción, de escuchar música por primera vez! Y entonces mi madre me cogió la mano y me hizo bailar un poquito. Creo que, desde entonces, la música y la danza han sido para mi dos cosas inseparables.

—**Y verdaderas vocaciones.**

—Desde luego que sí. A partir de aquel día, con sólo escuchar música, le tendía la mano. Ya podíamos estar en casa o en la calle. Mi madre me llevaba a cuestas por la Rambla y yo, al oír la música de un organillo, automáticamente le tendía la mano. «¡Sí hombre, en medio de la Rambla me pondré a bailar!» Y yo, ¡ay, el gran berrinche! Porque, como oía música, tenía que bailar. Y cuando puse los pies en el suelo, dueña ya de mis piernas, a partir del año, siempre que escuchaba música, me ponía a bailar. Y ten en cuenta que yo no había visto nunca bailar a nadie, ni ningún antepasado mío había sido bailarín.

—**Y creo que ya tenías bastante éxito.**

—Sí. Siempre que se reunían familiares o un grupo de amigos me pedían que bailara. Mi padre silbaba una canción de moda o un fragmento de zarzuela repiqueteando con los nudillos de los dedos sobre una mesa y llevando el ritmo, y yo me ponía a bailar. Los movimientos siempre iban ajustados al compás de la música que silbaba mi padre. Cuando él cambiaba de canción, sin avisar, yo me quedaba quieta, le escuchaba y cambiaba la manera de bailar. Todo el mundo se ponía a reír. Pero yo pensaba: «Si mi padre cambia de música es natural que yo me adapte a la nueva canción.» Y recuerdo la anécdota de cuando yo tenía dieciocho meses, con el vestido de flamenco. Porque a mí me disfrazaron mucho con pantalones; así hacían el disfraz en casa.

—**¿No se hacía ropa para mujer en la sastrería de tus padres?**

—No, no, sólo hacían ropa para señor. Y para jóvenes. Pero sobre todo para niños, para la primera comunión, etc.

—**Cuéntame, cuéntame. ¿Qué pasó el día que te disfrazaron?**

—Pues que era carnaval y me vistieron de flamenco, con los pantalones altos, la

camisa, el chaleco y la chaqueta. Un dependiente de la sastrería de mi padre me enseñó a poner los dedos en el chaleco, y yo iba caminando despacito, contorneando el culito por la Rambla. ¡A mi madre le daba una vergüenza! Y caminaba detrás de mí para que no la vieran. Pero yo iba al lado de mi padre meneando el culito. Y la gente iba girándose: «¡Ah, mira esa niña, tan pequeña, y como anda!» Y entonces llegamos a la tienda, me pusieron encima del mostrador y comenzaron a hacer palmas y a cantar. No sé qué debían de cantar; pero la cuestión es que me dijeron: «Emma, baila»; y yo automáticamente me puse a bailar. No me hacía de rogar, no. El hecho es que en aquella época por la calle Hospital pasaba un tranvía de vía estrecha. Era justamente el número 1, la primera línea que hubo en la ciudad. Al principio los tranvías habían sido de caballos, pero en mi época eran ya eléctricos. Con toda aquella juerga, yo bailando y los demás cantando y haciendo palmas, los que estaban arriba cosiendo bajaron también: «¡Mira, Emma está bailando! ¡Fijaos qué gracia!» Y, en fin, que comenzó a reunirse también la gente que iba por la calle y cada vez había más y más gente que se paraba a mirar a aquella criatura tan pequeña bailando de aquella manera. Porque te hablo de cuando era así de pequeña: un tapón.

—**¡Qué bueno! ¿Y eso ocurrió cuando sólo tenías dieciocho meses?**

—Sí, sí, tenía que ser en el carnaval del año 1921. El tranvía se tuvo que parar porque la gente no lo dejaba pasar. ¡Y hasta bajó gente del tranvía a ver bailar a aquella niña!. Y tenía mucha gracia. Éste fue mi primer éxito...

Mis padres y la vida en el barrio

A los pocos meses de mi nacimiento nos trasladamos al piso de Barcelona, donde viví hasta los cuarenta y tres años. En la casa de Ripollet pasamos los veranos durante los primeros años de mi infancia. Y conservo muchos recuerdos de la casa donde vi la luz.

—**Naciste en Ripollet, pero tu infancia transcurre en Barcelona, donde tus padres tenían una sastrería en la calle Hospital. ¿Crees que su profesión influyó en tu sensibilidad artística?**

—Para nada. Mi padre, de hecho, no era sastre. Mi padre tenía una sastrería, pero él no cortaba. Y mi madre le ayudaba a ven-

der en la tienda. Había una chica que hacía pantalones, la otra chalecos, la otra americanas. Una era chalequera, la otra pantalonera... Había tres especializaciones dentro del taller. Y también estaban los que hacían los gabanes, etc. Pero el oficio de mis padres no influyó para nada en mi pro-

fesión. Yo no quería saber nada de la tienda. Pasaba cada día por allí porque iba al conservatorio, que estaba muy cerca de la tienda. Allí comencé a estudiar música a los ocho años. Pero mi madre me hacía pasar por la tienda para demostrar que todo iba bien. Y si tardaba cinco minutos más de lo normal me la encontraba mirando por la ventana. Porque iba sola, al conservatorio, claro. Entonces no había los peligros que hay hoy en día. Después me iba hacia casa o los esperaba hasta que cerraban la tienda.

—A partir de los años veinte hubo mucha animación en la Rambla y sus alrededores. De los locales y los artistas de aquellos tiempos aún se habla muy a menudo. No hace mucho aún vi alguna sastrería de artistas en la calle Nou de la Rambla o en la misma calle Hospital.

—Sí, tienes razón, aún queda alguna en la calle Hospital. Pero estas sastrerías de la calle Hospital no son de teatro, son para trabajadores, como la de mi padre. Sus clientes eran más bien gente popular, obreros. Por eso nos fue tan mal cuando llegó la República y hubo tantos parados. Entonces no había ningún tipo de subsidio. Y lo pasamos mal.

—Fuiste a la Escuela Montessori, una de las más avanzadas en cuanto a los sistemas pedagógicos modernos para niños. En 1915, sólo en Cataluña, había quince escuelas que seguían el sistema de educación elaborado por la prestigiosa pedagoga italiana María Montessori. No es de extrañar que te hayas dedicado a la pedagogía y, particularmente, a los niños.

—Desgraciadamente, fui poco a la escuela. Pero, sí, iba a la Escuela Pública Montessori de la calle Ataúlfo, que está detrás del Ayuntamiento de Barcelona. Aún está en el mismo lugar. Mi madre era más moderna de lo que yo lo he sido jamás. Porque ésta era una escuela donde no se estudiaba a base de memorizar. Fíjate que ya sabíamos leer y escribir y hacíamos dictado, cuando la maestra nos aconsejó que aprendiéramos el abecedario, o sea el orden de las letras.

—¿Qué recuerdos tienes del barrio durante la infancia?

—La vida de barrio era bastante divertida. Vivíamos en el pasaje Escudellers, en una casa señorial, aunque muy antigua. Era la típica finca con principal, primer piso... Nosotros vivíamos en el tercero, que en realidad era un cuarto. Era una escalera bonita, con una entrada muy grande, toda de mármol, donde antiguamente había

habido cochera. En fin, una casa, si no señorial, al menos acomodada.

—Eras hija única. ¿Vivíais sólo vosotros tres, tú y tus padres, en aquella casa?

—Bien, siempre había algún pariente, alguna prima... porque era de esos pisos grandes, un poco destartados, bajo la azotea. ¡Hacía un frío en invierno y un calor en verano! Y teníamos sirvienta, que era de la Garriga, la hermana del campanero del pueblo. Pero sólo estuvo mientras yo fui muy pequeña. No había otro remedio, claro, porque mis padres tenían mucho trabajo.

—¿Cómo era la vida familiar? ¿Te llevabas bien con tus padres?

—Sí, sí, muy bien. Yo era muy disciplinada. Me criaron disciplinada. Eso de ser hija única y consentida, nada de nada. Pero estaba siempre muy enferma, eso sí. A pesar de todo, la disciplina era la disciplina. Y no me sabe nada mal. Ya desde muy pequeña era enemiga de la violencia. Mi madre me pegaba de vez en cuando y un día me puse en jarras y le dije muy enfadada: «No me pegues más, tú mandas y yo haré lo que tú quieras, pero basta de pegarme!» Y nunca más me volvió a pegar. Pero regañarme... ¡juí! Antes las madres pegaban muy a menudo a sus hijos. Cuando íbamos por la calle y veía a una señora pegando a su hijo, soltaba la mano de mi madre, me iba corriendo hacia la señora y le gritaba: «¡Mala madre!» El porqué lo decía en castellano sigue siendo un misterio para mí. Es posible que creyera que si pegaba a un niño no podía ser una madre catalana.

—Has dicho que eras una niña enfermiza.

—Yo he llegado a la conclusión de que era porque no me gustaba la leche. Mi madre me contó que yo ya tenía este problema cuando era una recién nacida. Resulta que tenía mucha hambre y sí, sí, ella me daba el pecho y yo chupaba como una loca, pero cuando venía la leche buena, la que me tenía que fortalecer y alimentarme bien, la escupía. Se ve que no me gustaba. Tanto es así que me crié enclenque y delgadita. Y me constipaba cada dos por tres. Para acabarlo de estropear, en seguida topé con el primer médico equivocado y tozudo. Porque después he dado con muchos más. Era especialista en medicina infantil, pero ni siquiera me miró la garganta. La cosa empezó con unas décimas y acabé con cuarenta de fiebre. Y es que me subía la temperatura en seguida, con sólo constiparme un poco. Vamos, un puro desastre. Pasé la tos ferina y un puñado de cosas

horribles. En aquella época, los chiquillos nos criábamos a base de enfermedades. El que superaba la enfermedad, vivía; el que no, moría. Era así de crudo. Pero yo tenía que hacer este método para castañuelas y tenía que vivir, no había otro remedio.

—Con la buena salud que tienes, nadie diría que eras una niña enfermiza.

—Es que el problema duró hasta los ocho años. Una cuñada de mi padre, que también tenía una hija de mi edad, había alquilado un piso en Tona. Como me veía tan enfermiza, le dijo: «Mira, tengo una habitación de matrimonio; ven con la niña y prueba las aguas. A ver si así la niña mejora.» Mi madre y yo pasamos una semana allí y cuando mi padre vino a vernos el domingo yo había hecho un cambio. Estaba más espabilada, con la mirada más viva y con ganas de jugar y saltar. «¿Cómo es posible, con tan sólo ocho días?» Entonces alquilamos un piso en Tona el siguiente septiembre, que era cuando ellos tenían menos trabajo en la tienda. A partir de entonces, fuimos cada septiembre durante bastantes años. Y así se acabó el problema. Y comencé el conservatorio, después la danza... Y lo aguanté todo. Claro que a veces cogía alguna gripe, como todo el mundo, pero ya no era un carro de basura como había sido hasta entonces.

—¿Cómo describirías a tus padres?

Mi padre era catalanista. Y muy catalanista. Hasta el extremo de que, mientras no llegó la Dictadura de Primo de Rivera, cuando veía que sacaban la bandera catalana en el balcón del ayuntamiento para las fiestas de Ripollet siempre me decía: «Mira, hoy Emma cumple años.» Y es que él también sacaba la bandera al balcón en señal de fiesta el día de mi cumpleaños. Pero cuando vino la dictadura aquello se acabó. Y yo usaba la bandera como un vestido de cola. Mi padre era de Prat de la Riba y compañía y en casa había muchos libros de la época de la Renaixença. Esto desbarató completamente mi catalán, porque hasta que no vino Pompeu Fabra y puso un poco de orden todo el mundo escribía como quería.

—¿Y tú has heredado el catalanismo de tu padre?

—Yo me siento muy de mi país. La riqueza cultural que ha habido en Cataluña siempre me ha interesado mucho. Pero, verás, yo he tenido que ir a estudiar a Madrid; he tenido que ir a Andalucía. Como profesora, he tratado con gente de toda España. También tengo mucho contacto con Alemania, porque las castañuelas les interesan mucho a los alemanes...

—Es decir, que te consideras una persona cosmopolita...

—Un poco, sí; por no decir bastante. Hice muy buenas amistades cuando fui a Rusia y conservo un grato recuerdo del viaje. Y cuando estuve en Londres también me trataron muy bien... Y en Roma, donde lo pasé fantásticamente bien... Y en Francia, donde he pasado largas temporadas y me identifiqué con muchas de las costumbres y maneras de comportarse de los franceses, sobre todo respecto a la cortesía y a la comida.

—Y sobre tu madre, ¿qué nos puedes contar?

—Mi madre me enseñaba cosas de la vida, pero no me dio una formación. Me ense-

ñaba a cocinar. E intentó enseñarme a coser pero nunca lo consiguió. No me ha sido fácil perdonarle el hecho de que sólo me llevara a la escuela de los cinco a los diez años. Pero si quería hacer la carrera de música y piano tenía que renunciar a ir a la escuela. Dos cosas no se podían hacer en aquellos tiempos, al menos en mi casa. Por eso he tenido muchos problemas y complejos. Yo tenía sed de saber, pero no sólo de una cosa concreta. Y les decía: «Ya sé suficiente música, quiero aprender otras cosas.» Pero mi madre me respondía: «Has empezado esta carrera y acabarás esta carrera.»

—Y ahora, ¿te arrepientes de haber estudiado música?

—No, estoy muy contenta, porque me ayudó mucho cuando fui bailarina y principalmente coreógrafa. Y porque no hubiera podido crear el método para castañuelas sin mis estudios de música. Los últimos cursos y las obras de concierto son muy difíciles de leer. Y de escribir todavía más.

—Por tanto, ¿les estás agradecida a tus padres?

—Sí, claro, principalmente a mi madre. Ella era, en casa, quien tomaba casi todas las decisiones.

La formación musical dentro y fuera del Conservatorio Superior

Josep Maria Calicó, un primo de mi padre muy amante de la música, cuando vio como me adaptaba a los cambios de canciones aconsejó a mis padres que me llevaran a un conservatorio de música, ya que demostraba unas aptitudes naturales nada corrientes. Recién cumplidos los ocho años empecé a subir los cinco pisos que llevan al Conservatorio del Liceo. Y no pararía hasta los dieciséis años, con el título de profesorado de música y ocho cursos de piano. Siempre con las notas de examen más altas.

—Finalmente, Josep Maria Calicó descubrió tu talento y decidieron llevarte a aprender música al Conservatorio del Liceo. Pero la danza continuaba siendo una asignatura pendiente.

—Sí. Como te he dicho, yo era una gran aficionada a la música. De hecho, esta afición también me venía de mi madre, que había sido una pianista frustrada. Ella había ido a una escuela de monjas hasta el día antes de casarse. Tocaba el piano, pero muy mal. Ella misma era consciente de ello, porque, eso sí, mi madre tenía mucha sensibilidad artística. Desde los nueve años me llevaba al Palau de la Música los domingos por la mañana a escuchar conciertos, organizados, o al menos impulsados, por Pau Casals. Allí, durante bastantes años escuché de todo: solistas, cuartetos, can-

tantes y, principalmente, la Orquesta Pau Casals, dirigida normalmente por él mismo. También íbamos a escuchar al Orfeo Català. Y ya de adolescente, al quinto piso del Liceo a ver óperas. Es decir que durante mi carrera de música no me limité a estudiar técnica de solfeo (ahora le llaman lenguaje musical) y piano, sino que me llenaba de la música de los grandes intérpretes que estaban de paso o vivían en Barcelona. Pero con la danza fue mucho más difícil. Chocaba con la opinión contraria de la familia de mi madre. En aquella época se pensaba que una bailarina tenía que ser una «mujer frívola». Y resulta que tanto yo como muchas de mis colegas de profesión hemos sido mujeres como es debido. Pero el hecho es que no lo conseguí hasta los diez años, cuando me llevaron a estudiar a casa de la maestra y coreógrafa del Liceo, Pauleta Pàmies.

—¿Recuerdas algún concierto que te hubiera impresionado particularmente?

—Muchos, muchos... Me acuerdo mucho del primero, en el que tocaban Blanca Selva y Joan Massià. Ella era una gran pianista y él tocaba muy bien el violín. Era un programa de Beethoven. Primero tocaron una *Sonata para piano y violín*; ahora no recuerdo cuál; después ella tocó la *Apasionata* y al final tocaron la *Sonata a Kreutzer* los dos juntos. Yo tenía nueve años y sé que no me aburrí.

—Preciosa, la *Sonata a Kreutzer*. Y la novela también...

—Ah, la novela... También la he leído. Hace años. De pequeña leía mucho. Me encantaba Julio Verne. Su mejor novela es *La vuelta al mundo en ochenta días*. Aún me sigue gustando. En cambio, con *De la tierra a la luna* me aburrí bastante. ¿La has leído?

—No.

—Recuerdo que un día hablaba de esta obra con unas conocidas. Ellas no tenían demasiados conocimientos de astronomía y yo les dije: «Esto de la guerra de las galaxias es una tontería de los americanos. Porque es imposible, eso no puede existir; las galaxias están demasiado separadas entre sí» Y ellas dicen: «Oh, pero con Julio Verne también decían que era imposible que se pudiera ir a la luna.» «¡Naturalmente, porque no fueron!», les dije yo. «¿Cómo es posible? Si se titula *De la tierra a la luna*, la novela.» «¿Cómo se nota que no la habéis leído!», les dije yo. Una de las frustraciones de mi infancia fue este libro. Me quedé muy desilusionada cuando daban la vuelta a la luna y volvían a la tierra sin haber puesto los pies encima. Yo esperaba ver monstruos con cuatro orejas, tres brazos o alguna cosa rara. Me quedé muy decepcionada. ¡Una cosa es ir a la luna y otra pelearse entre galaxias! Entre planetas aún habría alguna lejana posibilidad, pero entre galaxia y galaxia es no saber qué significa esta palabra.

—¿A qué edad leías estas obras?

—A los doce o trece años. Mi madre no quería que leyera tonterías.

—**Por lo que me cuentas, eras, y eres, claro, una persona muy imaginativa.**

—Bien, sí, pero quizás el amor a la imaginación me vino también de la lectura. De leer tanto. Porque leyendo se aprende mucho. Y observando. Recuerdo algo que me dijo una vez un escultor que me vio bailar: «Mira, Emma, ve a las escuelas a aprender, porque eso está muy bien; yo he sido escultor y los profesores me han enseñado bastante. Pero cuando he aprendido de verdad ha sido cuando he visitado Grecia, Roma y Florencia. Ésos sí sabían más que yo. De éstos sí he aprendido. Procura aprender de los que sepan más que tú. Y aunque sean malos, siempre aprenderás alguna cosa. A veces aprenderás a no hacer lo que ellos hacen. Pero siempre se aprende.» Y aquello se me quedó grabado, porque eso me lo dijo cuando yo tendría trece o catorce años. Y después de nuestra guerra, cuando ya tenía veinte años, fue cuando pude ver muchas cosas, ya que desfiló por Barcelona lo bueno y mejor de la danza española. Y de la danza clásica también, porque huían de la Segunda Guerra Mundial.

—**¿A quién recuerdas? Hablábamos del mundo de la música...**

—Hombre, sobre todo a Pau Casals, tocando el chelo, solo, una suite de Bach. Me impresionó mucho. Y también la *Misa en si menor* de Bach, tocada por la Orquesta Pau Casals. Y la *Novena Sinfonía* de Beethoven, cuando la escuché por primera vez. Aunque sucedió una cosa curiosa. En los primeros tiempos de la sinfonía todo iba de maravilla, estaba emocionadísima. Pero al llegar el cuarto tiempo en el que comienza el canto... Fue como si me dieran un mazazo en la cabeza. Probablemente por falta de ensayos, las cosas se pusieron difi-

ciles. Y yo si algo detesto es que desafinen. Años después la he escuchado bien cantada y mejor tocada y me ha gustado como el resto de la sinfonía. Pero en aquella ocasión... O sea, que mi instinto —no se puede decir experiencia porque era muy jovencita— no iba contra el canto, sino contra las cosas hechas sin cuidado. Después he escuchado sinfonías de Mahler y de muchos buenos compositores, tanto en conciertos como en óperas, donde todo está bien cuidado, y me han parecido magníficas.

—**Tu sensibilidad artística empieza, pues, a nutrirse y a madurar muy temprano. ¿Qué otros conciertos recuerdas de aquella época?**

—Me gustaba mucho Richard Strauss. Sus poemas sinfónicos son excelentes... Entonces era muy beethoveniana, pero después he ampliado mis preferencias. La escuela francesa: Debussy, Fauré, Ravel. Y la escuela rusa, claro: Rimsky-Korsakov, Borodin y Chaikovsky. Y también hay un grupo de compositores fantásticos posteriores: Rachmaninov, Stravinsky, Kachaturian, Prokofiev... De los compositores de principios del xx mis preferidos han sido Mahler y Richard Strauss. No menciono otros nombres para no hacer la lista tan larga.

—**¿Y los compositores catalanes?**

—Me gustan mucho Toldrà, Montsalvatge y muchos compositores que se abren camino actualmente y que tienen mucho talento.

—**¿Y Mompou?**

Me entusiasma. Su música parece de cristal o de fina porcelana. ¡Y es tan catalán! Sus acordes me producen escalofríos. El siglo xx ha sido una sucesión de cambios, buscando timbres nuevos, incorporando muchos instrumentos distintos. Quizás ha habido demasiado «laboratorio», pero se ha roto con la monotonía del romanticismo. Lo más importante ha sido la gran evo-

lución del ritmo y la percusión. Me encantan las obras de los grandes percusionistas solos, y más todavía en conjuntos. Es natural, ya que para mí el ritmo ha sido el rey. Lo más interesante de todos estos experimentos sonoros de finales del siglo xx es la riqueza de timbres que han sido incorporados a las salas de concierto. Y la percusión ha hecho un paso de gigante. Joan Guinjoan, por ejemplo, tiene obras muy interesantes, principalmente por el ritmo. Hizo una obra dedicada a Carmen Amaya donde reprodujo un fragmento del zapateado de sus alegrías. Siempre que lo escucho me emociono, porque yo admiraba mucho a Carmen Amaya. Pero no estoy de acuerdo con Guinjoan en los fragmentos en los que intervienen las castañuelas. Porque se siguen tocando colgadas y rozando los dedos pero sin picar primero, que es como suelen tocar las castañuelas los percusionistas de las orquestas. Y Carmen Amaya no hacía maravillas, pero tocaba las castañuelas bastante bien. Tengo un alumno percusionista que estuvo en la grabación de este disco y me dijo que no había tiempo para ponerse las castañuelas en los pulgares. ¡Hombre! Hemos sido contemporáneos y hemos vivido en la misma ciudad. ¡No era tan difícil tener en consideración mi obra y pedir un poco de colaboración! Yo comprendo que sea difícil encontrar a un músico que toque las castañuelas como nosotros los bailarines, pero por lo menos podía haber hecho dos versiones, como yo hago con algunas obras: una más fácil y otra más difícil. La grabación de un disco bien vale un esfuerzo.

—**Seguro. Hasta aquí hemos hablado de tus inicios en el mundo de la música. Si te parece, podríamos introducirnos ahora en tus inicios como bailarina.**

Los estudios de danza: un premio largamente esperado

A los diez años conseguí que me llevaran a estudiar baile a casa de la maestra y coreógrafa del Liceo Pauleta Pàmies, en contra de la opinión de toda la familia de mi madre.

—**Finalmente consigues ir a clases de danza. Pero, ¿querías ser bailarina o músico?**

—¡Bailarina!

—**Pero, ¿no te inclinabas por ninguna de las dos carreras? ¿No tuviste ningún tipo de duda?**

—No, no. Nunca tuve ningún tipo de duda. Yo quería bailar y nada más. Fui al Conservatorio de Música porque tenía una gran sensibilidad para la música, pero yo quería ser bailarina. Y no tardé mucho en bailar por todos los escenarios de la ciudad; aunque prefiero no hablar de esta primera época; no conservo un buen recuerdo.

—**¿Te puedo preguntar por qué?**

—Porque tuve éxito demasiado pronto. Me hice muy famosa y eso me perjudicó. Porque no empecé la carrera de bailarina seriamente.

—**Y actualmente, ¿qué te consideras más, músico o bailarina?**

—Por encima de todo he sido bailarina, pero en estos momentos soy más músico. Las piernas no me permiten muchas alegrías.

—**De todas maneras, parecen dos mundos perfectamente compatibles.**

—El baile sin música nunca me ha interesado. Además, la persona que sabe música tiene muchas más facilidades para la danza, tiene otro concepto.

—**¿Cómo conseguiste que te llevaran a clases con Pauleta Pàmies?**

—Bien, ya te he dicho que bailar era mi pasión desde niña y no paré hasta que lo conseguí. La cosa comenzó pronto. Vivía con nosotros una prima que tocaba el piano; no en plan de carrera, sino cuplés de Pilar Alonso y compañía o tangos de la época de Gardel. Yo cuando llegaba de la

escuela, al oír el piano, iba deprisa a la habitación de mis padres, donde había un armario de luna, y me ponía a bailar. Era mi diversión. Siempre fue mi diversión. Y finalmente conseguí estudiar con Pauleta Pàmies, que era la profesora más popular por aquel entonces.

—**Pero antes has dicho que los inicios en la danza fueron agrídulces.**

—Sí, con Pauleta Pàmies tuve alegrías, pero también algún disgusto. A mí me gustaba bailar, pero sobre todo me gustaba el clásico, que es lo que ella enseñaba. Me fascinaban los tutús, las sílfides, las

hadas, las Giselles... Todo lo romántico. Pero fue Pauleta quien me dijo que yo no tenía condiciones para bailar clásico y que valía más que me dedicara a la danza española. ¡Qué disgusto! Estuve llorando toda la noche. Más adelante, cuando tenía doce años, llegó de París un maestro muy joven, Antonio Alcaraz, y Pauleta me aconsejó que estudiara también con él. Así fue como empecé a estudiar danza española.

—**Teniendo en cuenta que te convertiste en una buena bailarina de danza española y también de clásico, tampoco debes estar des-**

La Argentina: un ídolo de juventud

Antonio Alcaraz nos habló de una bailarina española que triunfaba en París y que tocaba muy bien las castañuelas. Había grabado varios discos. Mis padres encontraron dos, donde aparecían dos obras en cada uno. Cuando los escuché capté un mundo desconocido y muy interesante y comencé a tomarme la danza española con más interés, ya que hasta entonces no me gustaba demasiado.

—**Las castañuelas fueron el camino para introducirte en la danza española.**

—Sí: las castañuelas y La Argentina. Me di cuenta de que la danza española podía ser más importante de lo que yo creía. Y entonces me llevaron a ver a Carmen Amaya, que bailaba en una taberna cercana al puerto; me llevaron al Villarosa, un tablao flamenco donde imperaban los hermanos Borrull; y después vino La Argentina a Barcelona y me quedé boquiabierto. Aunque La Argentina no bailaba mucho. Pero lo hacía todo muy bonito. Era muy femenina, muy graciosa. Era muy española. Fue mi ídolo de la danza española de la juventud.

—**La Argentina ha sido, junto contigo, una de las figuras principales de las castañuelas.**

—Sí. Entre las dos hemos dado un empujón a las castañuelas. Ella fue quien comenzó. Su padre era maestro de baile y bailarín. A Antonia Mercé, que es como se llamaba de verdad, le pusieron La Argentina porque sus padres estaban de *tournée* y nació en Buenos Aires. Por aquel

entonces, a América sólo se podía ir en barco y las *tournés* de las compañías duraban meses y meses. Era costumbre que los artistas se pusieran nombres comerciales y ella se puso La Argentina porque había nacido en aquel país. Cuando volvieron a España, su padre se dedicó a dar clases de baile en su casa. Ella era muy jovencita y se ponía furiosa cuando oía aquel estallido de castañuelas tan espeluznante. Entonces pidió que le hicieran unas castañuelas pequeñas. Porque las suyas eran más pequeñas que las que llevamos ahora. Y con esas castañuelas empezó a hacer experimentos.

—**¿Qué tipo de experimentos?**

—La Argentina fue quien empezó con los fortes y los pianos y quien adaptó las coreografías con castañuelas, que siempre se habían bailado con músicas populares, a las músicas de los compositores españoles que escribían obras para concierto. Con ella las castañuelas cobraron otra dimensión. No tuvo alumnas, pero creó escuela. Muchos intentamos imitarla.

—**¿De qué momento estás hablando?**

—De los años treinta. Yo era una adolescente.

—**¿Y de qué compositores?**

—De Albéniz, Granados, Falla, Nin, Turina, es decir, de todos los buenos músicos de aquella época que pasaron por París.

—**Los grandes compositores del clásico español. No me extraña que te empezaras a aficionar a las castañuelas.**

—Sí, me pasaba horas y horas tocándolas. Y estudiaba danza, música, piano, casta-

ñuelas ¡Y también francés! Te contaré una anécdota muy divertida: como no tenía tiempo para estudiar tantas cosas, ponía la gramática de francés encima de la mesa y por debajo iba haciendo ejercicios con las castañuelas. O sea que estudié el francés y las castañuelas a la vez. Y a veces leía incluso algunos libros. De poesía no, claro; eso sí que no era posible. Porque el verso tiene un ritmo y las castañuelas se contagiaban del ritmo del verso. Pero bien, en esa época hice uno de mis descubrimientos. Cuando empecé a tocar las castañuelas tenía algunas dificultades y se me ocurrió aplicar los ejercicios para el piano a las castañuelas. A los dos años de estudiar con aplicación utilizando este sistema tocaba mejor que mis compañeras de estudio. Y desde entonces siempre conquisté más admiradores cuando bailaba acompañándome con ellas.

—**Es decir ¿que la técnica del piano te ayudó para las castañuelas?**

—Sí, pero también a la inversa. Con los años he comprendido que los ejercicios de castañuelas van muy bien para fortalecer los dedos y mejorar su agilidad para el piano. Pero de esto hablaremos más adelante, cuando veamos mis métodos para castañuelas.

Los Ballets Rusos de Montecarlo y la crisis de la adolescencia

Vinieron al Liceo los Ballets Rusos de Montecarlo. Aquel mundo de maravillas me hizo comprender la pequeñez de mi baile y dejé de creer en mi porvenir como bailarina.

—**Además de asistir a conciertos, ibas a menudo a ver ballets.**

—Desde luego que sí. En el Liceo hubo una gran tradición del ballet. Yo he visto muchísimos ballets de todo el mundo que han pasado por aquí. El Ballet de Montecarlo, por ejemplo, dirigido por el coronel de Bassil. Cuando vino por primera vez, yo era muy jovencita e hice de comparsa en *Petrushka*. Salía de campesina rusa para poder verles bailar. Mis padres no tenían tanto dinero como para comprar unas buenas localidades. Desde el escenario, en cambio, los veía bailar con todo detalle.

—**¿Cuáles fueron los ballets que más te impresionaron en tu adolescencia?**

—Los Ballets Rusos de Montecarlo, evidentemente. Me impresionaron de verdad.

—**¿Y es entonces cuando decides dedicarte a la danza?**

—¡Al revés! Los Ballets Rusos de Montecarlo me desanimaron. Porque entonces comprendí lo mal que yo bailaba. A pesar de los éxitos que había cosechado y de que era muy popular. Porque ya de muy jovencita los periódicos hablaban de mí y aparecían fotografías. Pero una cosa es ser bueno y otra es ser popular. Esa es una época que yo detesto. Porque me habían enseñado muy mal. No fue hasta los veinte años cuando comencé a aprender correctamente. Pero la adolescencia más bien me perjudicó. En los programas se podía leer: «La niña de doce años» o «La niña de trece años», para que no pensarán que era

mayor. Lo que pasaba es que yo estaba bastante desarrolladita y parecía mayor. Después de la guerra española había mucha gente que decía: «La Maleras, cuando bailaba, yo estaba haciendo la mili. Por lo tanto, yo ahora tengo cincuenta años y ella debe de tener más o menos mi edad.» Y yo tenía veintipocos. Creían que era una señora mayor. Entre que estaba casada, que comencé muy pronto a ejercer como profesora de danza —por culpa de estar casada, claro— y que me conocían desde muy pequeña... Y es que la gente del baile, en general, o la gente del teatro hemos empezado a trabajar muy jóvenes. Y resulta que tenemos veinticinco años y la gente dice: «Si cuando fui a Barcelona ya la vi; ella debía de tener ya unos veinticinco o treinta años» Y sólo tenía catorce o quince. Eran los años 1933-1935.

—**Has dicho que tenías que dedicarte a dar clases de danza porque estabas casada...**

—Pues claro, durante los años cuarenta. Me tenía que quedar en Barcelona. Porque mi marido no quería que yo fuera por el mundo por mi cuenta. Y él tampoco quería venir conmigo.

—**¿Eso significa que eras muy jovencita cuando te casaste?**

—Demasiado... Tenía dieciocho años.

—**Bien, no nos anticipemos. Aún tenemos que hablar de tu formación. Decías que en tu adolescencia no te enseñaron bien.**

—Hubo de todo. Pero mi verdadera carrera como bailarina no empezó hasta septiembre de 1939, recién cumplidos los veinte años. Antes había estudiado aquí y allá, con más o menos éxito. Recuerdo que aprendí unas alegrías con una gitana. Las dificultades eran muchas, ya que ella era la negación total de la pedagogía. Me man-

daba una cosa y hacía otra. Tenía un criterio tan insólito que me enseñaba primero las alegrías porque era el baile más complicado y así los siguientes me resultarían mucho más fáciles.

—**¿Pudiste aprovechar alguna cosa?**

—Sí, claro. Pero si yo hubiera seguido ese sistema cuando fui profesora no hubiera formado a tantos bailarines profesionales. A pesar de todo, en aquella aventura aprendí el compás de las alegrías. El compás para los flamencos no quiere decir lo mismo que en la música; es un conjunto rítmico que se va repitiendo sucesivamente. No fue tiempo perdido.

—**Tu verdadera carrera como bailarina comienza a los veinte años, pero ya habías bailado mucho en los escenarios de Barcelona.**

—Por todas partes. Creo que recorrí todos los escenarios de la ciudad entre 1933 y 1935. Solía bailar en los «beneficios», que en aquella época eran muy frecuentes. El clásico «beneficio de la Cruz Roja», por ejemplo. Pero mi debut en un teatro de taquilla abierta fue en el Teatro Romea. Participé en un fin de fiesta en homenaje al taquillero, que era amigo de mi padre. Y la recaudación era para él.

—**También hiciste muchos fines de fiesta en los cines.**

—Eso fue durante la guerra, entre los años 1936 y 1937. Y aquí ya cobraba; los populares tres duros diarios, que ganaban igual un célebre cantante como el acomodador. Pero no me duró demasiado, a pesar de que estos espectáculos con fines de fiesta han continuado hasta mucho después. Fue en los fines de fiesta donde conocí a mi marido.

—**Bien, de este tema hablaremos más adelante.**

El interés por la cultura

Acabada la Guerra Civil, en el año 1939, me procuré libros de buenos autores mundiales y españoles. Cultura general, ya que tan sólo había podido ir a la escuela hasta los diez años por culpa de la carrera de música y piano. Había estudiado dos cursos de francés, que después me fueron muy útiles. A los veinte años también estudié historia natural, mitología griega y obras de autores griegos.

—**Siempre te ha interesado mucho el mundo de la cultura.**

—Mucho, me ha interesado muchísimo. El teatro, por ejemplo, que en casa era muy importante, ya por tradición familiar; pero también la literatura y la pintura... Yo he sido una gran lectora. He leído gran cantidad de libros. Pero siempre interesantes; la novela rosa y todo eso no me divertía. He leído a los franceses, a los alemanes... Un señor me dijo un día que parecía mentira que los poetas catalanes de los años treinta hubieran hecho «esas traducciones que prostituían la literatura...» Yo le respondí que gracias a esas traducciones al catalán yo había aprendido quien era Homero. Y había conocido las obras de Dickens, de Daudet, de Voltaire, que son extraordinarias. Un día, hablando con este señor, le dije: «¿Ha leído *Pickwick*, usted?» «No», respondió. Porque se las daba de intelectual y siempre lo veías con un libro bajo el brazo. Pero bien, tenía afición a la literatura, y le pregunté: «¿No ha leído *Cándido* de Voltaire? Es colosal.» Y él me contesta: «No, no lo he leído.» Y le pregunto: «¿Y el *Tartarín de Tarascón*?» «No lo conozco.» Y entonces sigo: «¿Y de los clásicos griegos, ha leído algo: *El convite* de Jenofonte, *La Odisea*, *Los himnos homéricos*, Sófocles, etc.?» Poco a poco fui acorralándole y al acabar resultó que no sabía casi nada. Vamos, que le di un baño, como se suele decir. Yo, bailarina, que parece que sea poca cosa...Y además,

¡con una escolaridad cortísima! Lo cual no me ha sido fácil perdonarle a mi madre; siempre le pedí que me permitiera hacer por lo menos un par de horas a la semana de clases particulares para acabar de aprender bien. Siempre he tenido complejo. Yo hubiera servido para estudiar.

—**Pero tú has llegado muy lejos. ¿No crees que a veces las dificultades se convierten en un incentivo?**

Eso mismo me dijo una bailarina amiga mía, que es profesora como yo y tiene un estudio en Cannes, en la Costa Azul. Fue cuando estuve en Francia, durante los meses de julio y agosto de 1963, para hacer un cambio de vida. Un día le contaba que yo tenía ese complejo y me dijo: «Mejor, porque usted ha estudiado lo que le ha interesado; en caso contrario le hubieran impuesto una serie de cosas que no le hubieran servido para nada.» Tal vez sea verdad que nos han acostumbrado a sobervalorar a la gente que tiene títulos. A veces oigo decir que actualmente hacen un montón de faltas de ortografía en las universidades. Cuando yo era joven quien hacía faltas de ortografía no aprobaba. Y ahora pasa todo el mundo aunque sea un fanfotche, como decía mi padre.

—**Es muy gracioso. La gente de vuestra generación tiene un catalán muy bueno, con expresiones que se van perdiendo. ¿Eres consciente de ello?**

—Quizá sí, pero aquí en Barcelona se habla un catalán muy viciado, porque la gente no lee a nuestros buenos literatos.

—**Has hablado del *Tartarín de Tarascón* de Daudet, donde aparece ese personaje a medio camino del Quijote y Sancho Panza que confunde la imaginación y la realidad. A veces tengo la impresión de que para dedicarse a cualquier disciplina artística hay que ser un poco Quijote.**

—¡Desde luego que sí! ¡Cómo me divertí con esa novela! Hagas lo que hagas, es muy importante no perder nunca el sentido del humor. Cuando viví en Francia

aprendí cosas muy graciosas de buena parte del sur. Los marseleses dicen que «si París tuviera *La Cannebière* (un paseo muy famoso de la ciudad), París sería una pequeña Marsella.» Aquí puedes ver que aún quedan muchos tartarines.

—**Hablemos de pintura. Un día me contabas que cuando estuviste en Londres te había gustado especialmente la pintura de Turner.**

—Por el color. Esos tonos amarillentos de las puestas de sol... Pero el que me deja sin respiración es el Greco. Es mi favorito. El maestro Magrinyà decía que los personajes del Greco siempre bailan. Y Sorolla, y Velázquez, y el Bosco... Y los impresionistas franceses, claro. ¡Y los italianos del Renacimiento! ¿Cómo podían pintar esos terciopelos y esos tules transparentes? En cambio hay otros, también muy conocidos, que no me gustan tanto. Y la escultura *La piedad* de San Pedro, y *Moisés*, ambos de Miguel Ángel. Y todo San Pedro. Y el gótico, y el románico Aunque la pintura románica no me gusta tanto.

—**¿Y la ópera?**

—En general me gusta más la música que el canto. No soy una gran amante del *bell canto*, lo que no significa que no me guste la ópera. Pero me gustan sobre todo las óperas hechas por grandes músicos: Mozart, Borodin y muchos otros compositores que harían una lista muy larga. Me gusta mucho oír cantar bien, pero que la orquesta también me haga sentir dentro de mí. Que no sea un mero acompañamiento sometido al lucimiento del divo de turno. Y Wagner también me gustaba mucho. Wagner es muy irregular: a veces es un solemne pesado y otras es grandioso. Sí, sí, lo puedes poner. Él mismo decía que no era músico, sino un poeta que escribía música. Pero tiene momentos geniales.

—**Bien, ahora nos toca hablar de tu matrimonio.**

—Otro tema...

La trampa del matrimonio

Durante la Guerra Civil Española actué durante algunas semanas en los fines de fiesta de los cines, y ahí conocí al que sería mi marido. Aquel dicho según el cual en el amor y en la guerra todo vale si es para ganar... En el amor o por lo menos en el matrimonio es una mentira.

Más que casarme, cedí a las circunstancias y a la enorme presión de la que fui objeto. Con las penalidades de sobrevivir a finales de la Guerra Civil, el matrimonio funcionó medianamente bien. Al terminar la guerra y volver él a casa, todas las promesas que me había hecho resultaron ser una mentira. Yo tenía diecinueve años y ninguna experiencia. Y ningún medio de vida.

—**¿Por qué no funcionó tu matrimonio?**

—Mira, yo me casé con un chelista de la Orquesta Pau Casals que después resultó ser un saxofonista de cabaret que tenía todos los vicios. Y además un carácter insoportable. Era músico, pero para él el lugar en el que debían estar las mujeres era la cocina. Le costó mucho aceptar mi éxito como bailarina. Pero también como profesora. Porque aún tuve más éxito como profesora que como bailarina. Y no era mal músico... Y parecía tan bonito que un músico fuera con una bailarina; pero en este caso la música y el baile no conjugaban... Sobre todo porque el músico no ligaba con la bailarina.

—**¿Una relación difícil entre dos artistas tal vez?**

—¡En absoluto! Lo que sucedió es que yo no quería casarme tan joven. Llevábamos muy pocos meses de noviazgo y ¡la boda tenía que ser de lo más pobre a causa de la guerra! Para convencerme me prometió que cuando llegara la paz él me ayudaría e iríamos juntos por el mundo.

Como ha pasado con Alicia de Larrocha. Es la persona que más he envidiado en este sentido. Durante muchos años él la apoyó y le hizo compañía. Y ella pudo gozar de sus hijos, porque la familia del marido los cuidaba cuando los padres estaban ausentes.

—**¿Y cómo saliste adelante?**

Primero lloré. Pero pronto apareció la Emma que sería después. En lugar de hundirme apareció la luchadora. Tuve que trabajar mucho: bailando, dando clases... Tuve que hacer mucha sala de fiestas, claro. No siempre bailaba en teatros. A mí no me gustaba la sala de fiestas, pero no tenía otra opción a causa de la compañía que fundé después. Para ganarme la vida me dediqué más a las clases. Pero seguí bailando ¡Y cómo! Más adelante, sin embargo, me cansé de llevar el grupo porque me daba muchos disgustos. El final fue en los años cincuenta.

—**¿Y os separasteis?**

—¡En absoluto! ¿Separarnos? ¡El matrimonio duró veinticinco años! Fue muy difícil. No era hombre como para abandonar una ganga así. Tenía mujer, madre, enfermera, subsidio de paro... De vez en cuando le costaba algún dinero y nada más. Yo mantenía la casa y todos mis gastos de ropa, medicamentos, médicos, etc. Las leyes franquistas siempre daban la razón a los maridos.

—**¿También si querías separarte?**

—¡Desde luego! Pero te explicaré como fue. Ya estaba dispuesta a marcharme a Caracas, como me aconsejaban algunas alumnas, cuando salió la ley según la cual las mujeres catalanas podíamos disponer de nuestros bienes sin el indispensable «permiso marital» impuesto por Franco durante tantos años. Hasta entonces yo «no había querido saber.» Pero a partir de

la aparición de esta ley sí que «quise saber.» ¡Madre mía! ¡Y cómo! Con mucho menos me habría bastado. Pero aún no nos separamos. Un día, en la seguridad de unas horas de su ausencia, cogí mis cuatro cosas indispensables y me fui del piso que había heredado de mi padre, donde no faltaba nada. Estaba endeudadísima, pero me instalé en un piso nuevo pequeñito. Uno de los momentos de intenso placer fue cuando le dejé sobre la mesita de noche las llaves del piso y del coche, que usábamos a medias, y una carta diciéndole los motivos por los que le dejaba. Y me fui a Cannes a casa de Josep Ferran, que se portó como un verdadero hermano. Y Rosella Hightower, una profesora de danza que me apreciaba mucho, me dejó asistir a todas sus clases y me dio la oportunidad de enseñar danza española. Todo aquello me ayudó mucho a superar las dificultades del cambio de vida. Más adelante puse a nombre de mi marido el piso donde él vivía, cosa que le fue muy útil para que no lo echaran cuando las cosas se le pusieron difíciles. Era mi bien por mal; no creas que me las doy de santa. Eso hizo que me dejara tranquila y no me persiguiera más. Era lo único que yo ambicionaba. Después de aquellas tempestades, mi vida artística hizo un cambio radical. Y mi salud y mi humor también. Porque con aquel malvivir no hubiera tenido la serenidad para emprender el método, para trabajar y mejorar mi posición, para hacer viajes de estudios, investigar, entrevistarme con personajes de la música, etc. Si he hablado de mi matrimonio ha sido para dejar constancia de la influencia negativa que produjo en la bailarina que hubiera podido ser.

La salvación en la danza

La danza al principio me hizo olvidar, a ratos, que estaba ligada para siempre a un hombre por el mero motivo de que me había casado con él o, si lo prefieres, «cazado». Y más adelante me dio la mejor de las independencias posibles en unos momentos en los que la mujer casada no era nada sin el permiso del marido: la independencia económica. Gracias a la danza pude comprarme unos zapatos cuando me hacían falta. Y el primer bistec «de tamaño natural», como yo lo llamaba. Y pude hacer frente al drama de mis padres, cuando las cosas se pusieron mal para ellos y los cuidé hasta su muerte.

—Hay un antes y un después en tu carrera de bailarina.

—Sí, mi verdadera carrera como bailarina comenzó a los veinte años, en septiembre de 1939. Empecé a bailar muchísimo. Al mismo tiempo seguía aprendiendo con buenos maestros. Fui a estudiar danza clásica con el maestro Joan Magriñà y danza española con el maestro Coronas. Del maestro Magriñà saqué mucho provecho; del maestro Coronas, no. Pero en realidad en esta época estudié mucho conmigo misma. Y principalmente yendo a ver a los bailarines que desfilaban por Barcelona. La danza fue mi salvación. Principalmente como coreógrafa.

—Y al mismo tiempo empezabas a practicar seriamente el instrumento que te acompañaría el resto de tu vida: las castañuelas.

—Me propuse un buen dominio de las castañuelas. Las estudiaba dos horas diarias, festivos incluidos, porque si descansaba un solo día perdía dos de progresos. Tardé un año y medio en llegar donde me había propuesto. Después ya no necesitaba tanto esfuerzo para mantenerme. Pero si me descuidaba unos días volvía atrás enseñuida.

—Fue el maestro Magriñà quien te animó a que volvieras a bailar clásico.

—Sí. Lo que yo me había propuesto con el maestro Magriñà no era ser una buena bailarina clásica, sino adquirir técnica para bailar mejor y con más calidad el español. Pero al cabo de un tiempo de estudiar clásico con él me animó para que bailara también danza clásica.

—¿Y lo conseguiste?

Sí. Finalmente bailé de todo: español, bole-

ra, clásico. El maestro Magriñà me ofreció el papel de La Princesa del sueño del ballet *El carrillón mágico*, coreografiado por él mismo, en el Liceo. En aquella época, él sólo era primer bailarín, pero se le dio la oportunidad de montar ese ballet.

—¿Fue una buena experiencia?

—Sí. Nos hacía mucha ilusión, claro. Escogió a un grupo destacado de sus alumnas y nos incorporó al Ballet del Liceo para reforzarlo. También estaba María de Ávila, que era la primera bailarina de la casa y hacía pareja con él. Te hablo del año 1941. Después el programa se repitió en la inauguración del Teatro Comedia, que hoy es un cine. Y más tarde fuimos al Teatro Principal de Palma de Mallorca, añadiendo *El amor brujo*, con Trini Borrull, que hacía pareja con el maestro en baile español.

—Tu carrera profesional comienza, pero no dejas nunca de estudiar y aprender.

—No, claro. Un bailarín no puede dejar nunca de aprender. Y estoy muy agradecida a todas las personas que me han enseñado, mejor o peor, porque una bailarina ha de ir formándose progresivamente.

—¿Qué otros profesores recuerdas?

—En cuanto al baile español, aprendí dos alegrías con La Macarrona y con La Mendaña, y esta vez fueron de verdad. Y otras alegrías con Concha Borrull, la pequeña de las hermanas del guitarrista Miguel Borrull. Y después me enseñó también una farruca.

—Es decir, que también aprendiste flamenco.

—He aprendido mucho del flamenco. Cuando Pilar López visitó Barcelona con su compañía se trajo a tres jóvenes gitanos que bailaban por bulerías. Las bulerías, que se pusieron muy de moda, son un baile rápido, lleno de contratiempos y un poco burlesco. Lo que se llama bailar por chufra. O sea que se necesita agilidad, temperamento, muy buen ritmo y sobre todo gracia. ¡Casi nada!

—¿Y qué te aportó esa experiencia?

—Me enseñó a aprender «el ritmo con la letra». Es decir, que no sólo aprendí a bailar por bulerías, sino todo lo que éstas conllevan de dificultades rítmicas. Todo esto me sirvió después, cuando tuve que enseñar a mis alumnos de castañuelas los contratiempos de los cursos superiores de mi método. Es, digamos, un sabio sistema del pueblo.

De pronto Emma se pone a decir literalmente el ritmo con la letra a una gran velocidad: A-i-ta-tá A-i-ta-tá ¡Un espectáculo!

—Pilar López también aportó una gran escuela de danza.

—Yo le debo mucho. Era la escuela que creó su hermana, Encarnación López, conocida como La Argentinita. A La Argentinita yo la había visto bailar en el Poliorama. Como era tan aficionada a la danza desde pequeña, mis padres siempre que había alguna cosa de baile me llevaban en seguida. Con las castañuelas era regular. Las tocaba aceptablemente, pero no era nada extraordinario. Ahora bien, cuando hizo la gran revolución fue durante nuestra guerra y la mundial, que vino después. Se fue a América e hizo amistad con Balanchine, Stravinsky, etc., y, por así decirlo, se intelectualizó.

—¿Y también hizo su aportación a las castañuelas?

—Sí, sí, La Argentinita también; pero como ella murió en América, su escuela se hubiera podido perder. Como te he dicho, fue su hermana quien trajo aquí su escuela. Yo tuve la suerte de que me habían enviado unos discos suyos desde América. También tenía algunos de la época que estaba en España. Pero había una gran diferencia.

—Bien, a partir de ese momento empiezas a trabajar mucho y los recitales se suceden uno tras otro.

—Sí, comencé a bailar mucho. En el año 1942 di un recital en el Palau de la Música, con bailes de puntas, de carácter y de español, acompañada por la orquesta que dirigía el maestro Joan Pich Santasusanna, una persona que después me ayudaría mucho. Y en la primavera del 1943 hice temporada como *prima ballerina* de la compañía de Ercole Cassali, que traía como estrella al tenor Tito Schipa. Actuamos unas semanas en el Teatro Calderón de Madrid y después en Lisboa y Oporto. Como te he dicho, hay dos etapas muy distintas en mi vida de bailarina y se puede decir que durante esta temporada hice el gran cambio. Allí comencé a borrar la imagen de niña prodigio, que tiene éxito pero que no baila bien. Más tarde bailé en diferentes óperas en teatros de Barcelona, Valencia y Mallorca. Tenía mucho éxito con el ballet de *Aida* de Verdi, porque aunque bailaba sobre las puntas, era una danza de fuerza.

Las semanas de estancia en Madrid, como sólo bailaba en dos óperas, *Aida* y *Manon*, las aproveché para nutrirme de pintura. Iba al Prado y sólo me permitía una hora de visita al día, porque sino salía con los ojos llenos de color y no recordaba nada de lo que había visto. Fui a Toledo y a Aranjuez. Y a la Casa de Sorolla (me encanta la luminosidad de Sorolla). Y también al Museo de Reproducciones Artísticas. Me enamoré del escultor griego Praxíteles.

—**¿Sólo bailabas o también hacías coreografías?**

—También, claro. Hice otro recital en el Palau de la Música con la orquesta dirigida por el maestro Pich Santasusanna. Era el año 1945. Esta vez colaboró un grupo de mis alumnos más destacados, a quien yo montaba bailes y al mismo tiempo les enseñaba a bailar tan bien como les era posible, que son dos cosas muy distintas. Fue un éxito arrollador.

—**Ahora que nombras a tus alumnos, aún no hemos hablado de tus clases de danza.**

—Sí. De hecho, fue gracias a las clases de baile que gané lo suficiente para hacer frente al problema de mis padres, que se quedaron sin nada, y a mi problema personal. La danza me dio la fuerza necesaria para superar los momentos difíciles de la posguerra y la muerte de mis padres. —**Pues tendremos que dedicarle un capítulo a este tema.**

Los primeros éxitos en la pedagogía y la ampliación

Muertos mis padres, cuando yo tenía veintiseis años, conseguí gozar de cierta libertad e incluso había días en los que me divertía. Mis alumnos, que eran un poco más jóvenes que yo, me cuidaban mucho, ya que mis enseñanzas les proporcionaban éxitos y dinero. Y me iba con ellos a las fiestas mayores a hacer lo que hacía la juventud, de la que yo no había podido disfrutar a causa de los dramas de la guerra, la posguerra y el mal carácter de mi marido. Creo que aquellos fueron los años más felices de mi vida. O por lo menos los más divertidos.

—**Hablemos de tu labor como maestra de danza, que ha sido tan importante. ¿Cuándo empezaste a dar clases?**

—En el año 1941 monté un pequeño estudio en una sala y alcoba del piso de mis padres. Allí daba mis clases de danza. No había ascensor y había que subir cuatro pisos, pero aun así en seguida tuve muchos alumnos.

—**¿Qué tipo de gente se dedicaba a la danza en aquellos momentos?**

—Había un poco de todo. No eran precisamente lo mejor, *la crème* de Barcelona. Eran profesionales de la danza, gente que tenía que ganarse la vida. Tuve andaluces, gallegos, valencianos, madrileños... Sobre todo chicas. Si te he de ser sincera, durante la primera época tenía unas chicas de Madrid que sabían más que yo. Pero tuve la suerte de que desfilaron por Barcelona muchos bailarines de danza española de prestigio mundial: Mariemma, Vicente Escudero, Carmen Amaya y su compañía...

—**¿Cómo hiciste para enseñar a aquellas alumnas?**

—Supe aprovechar aquel ambiente de esplendor de la danza que se vivía en Barcelona. Porque a mediados de los años cuarenta fue la época de máximo esplendor de Carmen Amaya. Iba a verla a menudo. Pero no solamente a ella. Procuré aprender lo mejor de todas aquellas figuras o por lo menos todo lo que me fue posible. Recuerdo que me pasé una semana entera yendo diariamente a ver un reportaje del *Nodo* en el que salía Carmen Amaya bailando delante de Roosevelt. Era en el Teatro Principal, que entonces era un cine. Comenzaba a las cuatro de la tarde. Yo compraba la entrada, veía a Carmen Amaya y a las cuatro y diez salía. Así un día tras otro. Los trabajadores del cine se reían. Pero yo pesqué todo lo que pude. Principalmente unas vueltas muy espectaculares que después divulgué mucho.

—**Has dicho que no sólo aprendiste de Carmen Amaya. ¿Qué otros nombres recuerdas?**

—Sobre todo a Pilar López. Cuando estubo en el *Romea*, también iba a verla cada día. Pilar López, aparte de bailar con mucho arte, tenía un empaque de gran señora y sus coreografías eran muy buenas, distintas a lo que conocíamos hasta entonces. Los bailarines de su compañía eran muy notables: José Greco, magnífica figura con muy buena técnica; y, aunque en segundo término, Manolo Vargas, que se puso el mundo del baile de Barcelona en el bolsillo. Sus piruetas quebradas, las líneas de la nuca, los hombros, la flexibilidad de la cintura, las rodillas y también las manos... Además era muy artis-

ta y entusiasmaba a todo el mundo. Y más tarde Alberto Lorca, una maravilla de estilo bolero y con muy buenas castañuelas. De ellos también aprendí bastantes cosas. Con sólo verlos tenía suficiente. Yo no hacía lo mismo que ellos, pero se parecía mucho y enseñaba a los alumnos con el nuevo sistema. Con Pilar López la danza española había hecho un cambio radical y yo tuve suficiente destreza para adaptarme a esa transformación.

—**¿Cómo describirías este cambio?**

—Bien, hasta entonces era costumbre hacer bailes de pareja y tanto el chico como la chica hacían los mismos pasos. Uno giraba hacia la derecha y el otro hacia la izquierda, después se unían, daban una vueltecita... Y de pronto vinieron esos monstruos. Mientras la chica hacía una cosa, el chico de repente salía y hacía una de aquellas piruetas quebradas tan bonitas, una vuelta sobre la rodilla o uno de aquellos resbalones que tan bien sabían hacer... Claro, todo esto era una cosa muy novedosa y gustaba mucho. Entonces fue cuando se empezó con el *Capricho español* de Rimsky-Korsakov y con las coreografías con música clásica. Como yo había estudiado música, también empecé a utilizar esas músicas del clásico español.

—**Dices en tu autobiografía que esa fue una de las épocas más felices de tu vida. ¿Por qué?**

—Porque yo le debo mucho a las clases de danza. ¡He conocido a tanta gente en esta profesión! He podido adentrarme mucho en la psicología de las personas. Yo creo que triunfé porque el trabajo de maestra me gustaba de verdad. Poco a poco la gente repetía que por vez prime-

ra en Barcelona había un coreógrafo que enseñaba de forma muy distinta a las chicas y a los chicos. Incluso decían que enseñaba mejor a los chicos. Pero eso no era verdad. Empecé a tener tanto trabajo que a pesar de trabajar todo el día siempre había lista de espera de alumnos que querían trabajar conmigo, ya que después de un tiempo prosperaban tanto en lo económico como en categoría artística.

—**¿Recuerdas especialmente a algún alumno?**

—A muchos. Por ejemplo, a Josep Ferran, que ha tenido mucha importancia en mi vida artística. Había venido una temporada a estudiar conmigo y estaba muy preparado en clásico. Me permitió enseñarle un bolero muy brillante y la danza llamada clásica española, es decir, la danza teatral que se acompaña de músicas de Albéniz, Granados, etc. Bailaba con gracia y elegancia. En el año 1948 vino al Liceo una compañía de danza dirigida por el Coronel de Bassil, que ya había traído a los Ballets Rusos de Montecarlo, cuando yo tenía doce y trece años e hice de figurante en *Petrushka* para poder verlos bailar de cerca. No todos seguían en la compañía, pero algunos sí. La profesora que daba clases a la compañía era Madame Tchernitcheva, que también había bailado en los anteriores Ballets Rusos de Montecarlo. Josep Ferran hizo una audición y se fue con ellos de *tournée* por España. Aquel verano fui a San Sebastián a aprender danzas vascas y coincidí con los Ballets Rusos. Asistí a la función y después pasé a saludarlos. Y desde aquel día pasamos muchas horas juntos disfrutando de esa bella ciudad, acompañados de un matrimonio también catalán. Es más, gracias a Ferran, Madame Tchernitcheva me permitió estudiar con los miembros de los Ballets Rusos.

—**Las clases de la compañía del Coronel de Bassil debían de ser de una gran dificultad.**

—En la barra seguía bien, en los adagios me iba defendiendo, pero cuando venía el *allegro*, o sea, la hora de los saltos y la combinación de pasos, naufragaba estrepitosamente. Aquellas pocas clases no me sirvieron para aprender, pero hice amistad con la profesora, cosa que después me fue muy útil. Durante el invierno de la temporada 1948-1949, la compañía se quedó en Barcelona esperando los resultados de una idea del coronel. Se trataba de formar una compañía mixta de rusos y españoles. Los españoles serían los protagonistas en los ballets españoles y en los clásicos harían de conjunto. Y los rusos a la inversa. Y me llamaron para que enseñara los prin-

cipios básicos de la danza española a la compañía. Un día, hablando con el coronel, le pregunté por qué había sido yo la escogida para enseñar a su compañía. Me respondió que había preguntado a muchas personas y todo el mundo le había hablado de mí. Yo tan sólo tenía veintinueve años por aquel entonces, y no demasiada experiencia. Era mucha la responsabilidad. Pero desgraciadamente aquello no prosperó, porque en aquel tiempo todos éramos muy pobres y el gobierno también. Eso sí, durante bastante tiempo Madame Tchernitcheva nos dio clases en mi pequeño estudio a una amiga, Montse Costa, a una buena alumna mía, Marita de Ansa, y a mí.

—**¿Qué aprendisteis con Madame Tchernitcheva?**

—Ella nos enseñó bastantes cosas. Y yo fui capaz de retenerlas. Por ejemplo, el secreto de los saltos de los rusos, que me fue utilísimo unos años después. Recuerdo que me corrigió la colocación del cuerpo, principalmente el trasero, cosa que nadie me había corregido hasta entonces. Ella nos obligaba a hacer cualquier ejercicio teniendo mucho cuidado con la belleza de los brazos y de las manos, la dulzura de la cabeza y el movimiento, tan importante, de la nuca. A veces me dicen, cuando toco las castañuelas o en medio de una conversación: «Usted tiene las manos muy bonitas.» Yo respondo: «No las tengo, las pongo.» Aprendí mucho de aquella maestra.

—**¿Qué fue de Josep Ferran?**

—Cuando la compañía se fue finalmente, Ferran se quedó en Barcelona aprendiendo danza española conmigo. Me trataba como a una compañera, como a una muchacha. Después de tantas penalidades y disgustos me sentía una mujer madura, mayor. Él me presentó a muchos de sus amigos, que también me trataron muy bien y me hicieron sentir joven. Recuerda que entonces tenía sólo veintinueve años. Fue Josep Ferran quien me empujó a coger la maleta e ir a estudiar a Madrid. Y a pesar de la debacle que se organizó en casa, en la primavera del 1949 me fui a Madrid para ampliar mis conocimientos de danza española. Cuando volví a Barcelona, la compañía del Marqués de Cuevas había contratado a Josep Ferran y había debutado en el Liceo. Estuvimos ocho años sin vernos. Pero seguí en contacto con sus amigos.

—**Habías viajado a San Sebastián, después te fuiste a Madrid... ¿Quizás porque por aquel entonces la enseñanza tenía más calidad en Madrid?**

—Cuando un violinista sabe que el mejor profesor de violín da clases en París, se va a París. En Madrid se encontraban los mejores maestros de escuela bolera y de flamenco. Todos eran andaluces que se habían establecido en Madrid porque allí había más ambiente. Yo hice lo mismo. Estudié con La Quica, que me enseñó algunos bailes no demasiado interesantes, y el Olé de la Curra, que tenía mucha gracia y estilo. También trabajé, con la familia Pericet, mucha escuela bolera. Digo «familia» porque me enseñaban diferentes miembros de ésta. Pero mi profesora predilecta era Luisa. En Madrid los maestros me enseñaban los bailes y los alumnos el estilo de la tradición bolera, ya que los maestros te marcaban los pasos pero no bailaban de verdad, como lo he hecho yo prácticamente hasta la jubilación.

—**También conociste a Juan Sánchez, El Estampío.**

—En efecto. Era el maestro de flamenco de más prestigio de aquel tiempo. Él me enseñó la colocación adecuada de las rodillas para zapatear, levantando los pies antes de golpear. Y recuerdo aquella frase suya tan gráfica: «De rodillas para abajo, la tempestad; de rodillas para arriba, la calma.»

—**¿Cómo era su estilo?**

Sus bailes estaban llenísimos de contratiempos, con muchos ritmos variados. Pero cuando yo caí en sus manos o, mejor dicho, en su mal humor, yo había estudiado mucho en Barcelona y no me fue insuperable. Lo que resultaba difícil era soportarlo a él. Me enseñó a mover la bata de cola, con los pies de lado, con las rodillas y con la cadera. También aprendí a torear. No es que quisiera hacerme torear, no era tan insensata. Pero es muy cierto que de los toreros se puede aprender mucho: de sus líneas, de cómo mueven el cuerpo, las piernas, los brazos... Mucho se puede aprender de los toreros, si tienen arte, por supuesto, además de valor. La gente de Madrid decía que las alumnas del Estampío bailaban *atravesás*. O sea, con el ritmo a destiempo. Lo que ocurre es que no todo el mundo tiene el ritmo en la sangre y es capaz de aprender todo aquel sinfín de ritmos, acentos y contratiempos tan diversos viéndolos sólo una o dos veces. Así es como me enseñó a mí. Un día, él estaba de muy mal humor porque había un paso, no recuerdo cuál, que me costaba mucho trabajo. El guitarrista, que era muy buena persona, le dijo: «No riña a la pobre chica. ¡Si es muy inteligente!» Él le clavó una mirada asesina e hizo «Mmm».

El paso siguiente era una combinación de jerezanas altas y palmas que me salió a la primera. Bonet, el guitarrista, exclamó: «¿Ve cómo lo coge al vuelo?» Y él contestó: «Porque ya lo sabía. Si no, ¿de qué?» Yo callaba y reía para mis adentros; porque era verdad. Años más tarde conocí a una chica danesa que me contó que cuando yo no estaba decía: «¡Hay una chica de Barcelona que es más lista! Me lo coge todo enseguida.» Eran maneras de ser. En fin, fui tres temporadas a Madrid en las que pasaba tres o cuatro semanas.

—**¿Esos viajes a Madrid te dieron una gran reputación?**

—La reputación ya la tenía; sino no hubiera tenido dinero para viajar a Madrid. Pero

me dieron un mejor conocimiento de la danza española y me fueron muy útiles cuando entré en el Instituto del Teatro. El Estampío me había enseñado el zapateo de las campanas, que era una locura de técnica de pies. Cuando enseñaba a mis alumnos del Instituto les conté que después de haber aprendido aquel zapateo, pensé: «Pues ahora que me vengan con zapateos, que nunca más volveré a tener problemas para aprenderlos.» Más tarde tomé clases con Antonio Marín en Madrid y con Enrique El Cojo en Sevilla y, efectivamente, ya no tuve ningún problema. Últimamente me he visto con algunas alumnas de la época en la que yo enseñaba el zapateo en el Instituto y me han

dicho que habían tenido la misma sensación cuando lo enseñaban a sus alumnos y que siempre recordaban mis palabras.

—**Hemos hablado de tu trabajo pedagógico y, curiosamente, te has detenido más en tu preparación que en la actividad profesional propiamente dicha.**

—Es que sólo hemos hablado de los inicios. Además, creo que la danza es una de las profesiones que más exige de un reciclaje constante: aprender, ver cosas nuevas. Enseñar bien consiste en aprender bien. Y con los grandes maestros. Y con mucha exigencia de cara a los alumnos y a uno mismo.

Los años cincuenta, el esplendor de Emma Maleras

Los años cincuenta fueron muy importantes. En mayo de 1953, llamada por la dirección del Liceo, formé un grupo para ir al Festival de Primavera de la Ópera de Wiesbaden, Alemania. Hicimos los dos bailes de La vida breve y todo el ballet de El amor brujo, ambos de Falla. El grupo de bailarines y bailarinas que pude reunir era bastante bueno. Yo estaba muy en forma y tuve uno de los mayores éxitos de mi vida artística. Un éxito que se repetiría en Bari, Italia, en 1954.

—**En los años cincuenta ya podemos hablar de una artista totalmente polifacética: bailarina, maestra de danza clásica, flamenco y escuela bolera.**

—Y también de castañuelas, aunque todavía no había empezado mi método. Sí, fueron unos años en los que trabajé mucho. Grabé discos, fundé mi propia compañía, abrí la Escuela de Danza de la calle Urgell, bailé como primera bailarina en el grupo de José de la Vega...

—**Grabaste discos con La Voz de su Amo, con Discofón y con Belter. Ya habías empezado a hacer composiciones para castañuelas, de las que más adelante hablaremos con detenimiento. Pero hablemos primero de tus primeras experiencias discográficas.**

—Los primeros discos fueron muy insignificantes. Pero durante unos años seguí grabando con continuidad y, poco a poco, los de La Voz de su Amo se preocuparon

de dar más importancia a mis discos. Finalmente, en 1961, la dirección de la casa, en los Estados Unidos, me pidió que grabara un LP en estéreo. Tuvieron que enviar el equipo desde América y se dispuso de una numerosa orquesta. Ensayamos mucho para que quedara lo mejor posible. Me pidieron una foto y un resumen de mi currículum, dos cosas que nunca me habían pedido y que yo nunca he conseguido ver publicados en España. Porque cuando el disco apareció aquí consideraron que lo importante no era la persona o el grupo que oían tocar, sino una chica joven «guatepetona» bailando con *faraloes*, con un estilo que nunca ha sido el mío. Ni ganas. A pesar de todo, gracias a estos discos fui conocida por toda España. Y algunos de ellos han dado la vuelta al mundo.

—**También fundaste el grupo de danza española que llevaba tu nombre.**

—Sí. Y no dejé de viajar. Debutamos en la inauguración del Teatro Principal de Lérida y después fuimos a Madrid, Mallorca, Gerona, Tarragona, Valencia... También estuvimos en Italia, Alemania, Suiza y Egipto. Y dos temporadas en Niza, en Bari y en San Remo. En Barcelona actuamos en muchos restaurantes de lujo, donde hacíamos temporada en primavera y verano.

—**Y finalmente abres la Escuela de Danza en la calle Urgell.**

—Era un estudio que reunía muy buenas condiciones. Al mediodía tenía una clase

de profesionales que era una verdadera maravilla; les daba dos días de escuela bolera, dos días de danzas de repertorio (Albéniz, Granados, etc.) y dos días de flamenco. Conservo un gran recuerdo de aquel ambiente. Y por las tardes enseñaba ballet clásico a niñas pequeñas. La intención de sus padres no era que fueran bailarinas profesionales, sino que hicieran el ejercicio apropiado para su edad y que fueran femeninas y graciosas. Y tenían razón. Porque los Juegos Olímpicos han sido nefastos para aquel ambiente familiar. Todo el mundo se ha dedicado al deporte y ahora veo que las chicas se mueven y caminan sin gracia ni coquetería. Y siempre tienen lesiones.

—**¿Qué se requiere para ser un buen maestro de danza?**

—Lo más importante es ir siempre a favor del alumno que se pone bajo tu experiencia. Se tiene que ser un buen comunicador. Y tener mucho ojo. Y rápidos reflejos. En aquellos años formé mucho más que a niñas graciosas. Aprovechando la preparación de pies y de piernas que tiene que haber hecho una bailarina clásica, mis estudios de anatomía forjados en mis visitas a hospitales y consultas a traumatólogos y un poco de mi intuición, corregí infinidad de pies planos, tobillos torcidos y rodillas estevadas. Entonces pensaba que este sería mi futuro, pero afortunadamente las oportunidades fueron otras.

—**¿A qué te refieres?**

—A que no me tuve que dedicar sólo a la enseñanza. En 1958, José de la Vega, un bailarín con buenos años de experiencia, principalmente con el Ballet de Pilar López, tuvo la oportunidad de organizar una *tour-née* para las Juventudes Musicales Francesas. Se trataba de una organización de mucho prestigio en el país vecino, y me propusieron participar como primera bailarina. Bailaba sola o haciendo pareja con él. La dirección artística la llevaba Juan Hermán Schroeder y formaban parte de la compañía Pastora Martos, la concertista de piano M^a Rosa Caminals y un joven guitarrista de flamenco, Juan García, que después ha hecho una buena carrera en América.

—**Hicisteis numerosos viajes. Por la Bretaña, Normandía y Luxemburgo. Fuisteis a París y al Norte de África: Túnez, Argelia y Marruecos. ¿Cómo eran los viajes con la compañía?**

—Conservo un gran recuerdo, tanto por los éxitos como por el ambiente. Había mucha solidaridad y me gustaron especialmente las ciudades, los paisajes y la cultura mahometana.

—**Entonces tenías treintainueve años. No es tan corta como dicen la vida de una bailarina.**

—La danza española permite bailar muchos años más que la clásica. Pero es verdad que en aquellos momentos era la bailarina que ya no puede bailar con toda su fuerza y tiene que defenderse con la elegancia, el estilo, la gracia... Sí, fue la época en la que yo he bailado con más estilo. Creo que en ese momento había llegado a la madurez de mi vida artística, cuando se pone más personalidad y menos técnica.

—**¿No lo es todo, pues, la técnica?**

—No. Durante la época en que bailaba mucho clásico tenía la obsesión de bailar mucho y brillantemente. ¿Ves esta fotografía?* Voy vestida de húngara. Al final de este baile hacía *fouetté, renversé, fouetté, renversé*, sin bajar la pierna derecha al suelo.

Emma me canta un fragmento de la Danza húngara nº 6 de Brahms mientras reproduce con las manos el movimiento de las piernas al girar.

* Véase la fotografía de la p. 37.

—Y al final acababa con doble *pirouette*. Era el año 1943 y tenía 23 años. Y en el año 1953 y algunos después, cuando bailaba con mi grupo *La boda de Luis Alonso*, hacía un solo que era un verdadero ejercicio de virtuosismo, con las boladas quebradas alrededor del escenario (una especie de *tours-en-tournants* con la cabeza y los hombros quebrados hacia atrás). Y acababa con unos briseles, unos trenzados de pies bastante complicados. Además, ten en cuenta que paralelamente hay que mover los brazos y tocar las castañuelas. Pero a pesar de que era considerada como una bailarina que bailaba mucho, cuando tuve más éxito fue cuando no pude hacer todo esto. Además, ni José ni Hermán Schroeder me dejaban hacer demasiados virtuosismos. Preferían que diera otra cosa. Y entonces fue cuando salió aquello que llamamos saltar las candilejas. Después de algunas actuaciones en Bilbao y Pamplona, debutamos en el pequeño teatro de la Rambla de Cataluña, que se llamaba justamente Candilejas. Fue quizá el éxito más prolongado y más unánime de mi vida, por parte del público y de la prensa. Era el verano de 1959. Teníamos que estar sólo unos días en cartel, pero se convirtieron en un largo mes y medio. Y todavía encuentro a gente que me recuerda de aquellos tiempos.

—**Has utilizado la expresión saltar las candilejas. ¿Cómo la definirías?**

—Es una expresión que se utiliza mucho en el mundo del teatro. Hace referencia a ese momento en que un artista llega al público. Es aquel diálogo mágico que se establece. Yo he vivido momentos en los que esa comunicación con el público ha sido inmediata. En un concierto que hice en el Instituto del Teatro, por ejemplo; pero aquí era natural, porque estaba lleno de alumnos míos. Y de admiradores. De jovencita, aunque bailaba mal, llegaba. Con doce, trece y catorce años yo bailaba bastante mal, pero como lo hacía con tanto entusiasmo, con tanta alegría, como bailando era tan feliz, gustaba a la gente.

—**¿Recuerdas alguno de tus bailes?**

—Han sido tantos... Uno de los bailes en los que sacaba mi parte más irónica era

la mazurca de *La verbena de la Paloma*, de Bretón. El protagonista era el mantón de Manila. El trabajo que me traía moverlo! Porque era de seda artificial y pesaba mucho. ¡Pero yo casi no hacía nada! Recuerdo que se lo enseñé a José de la Vega, porque con el baile de *La andaluza* de Falla me cansaba muchísimo y la gente no lo sabía valorar. Así se me ocurrió poner esto. Le dije a José: «Quiero que lo vea, porque me da vergüenza bailar esto; la gente va a pensar que les quiero tomar el pelo.» Y cuando acabé, me dijo: «Mire, estoy emocionadísimo; este baile es una maravilla, lo borda usted. Esto no lo va a dejar usted en la vida.» Y, efectivamente, ¡tenía un éxito! Bailaba con una chispa de picardía en los ojos. Y con la suavidad del movimiento. Y sacaba mi parte más irónica, que la tengo bastante pronunciada. Porque yo me río a menudo de mí misma...

—**Háblanos del baile en pareja con José de la Vega.**

—Yo acababa de salir de problemas muy duros. Pensé que viajando y bailando con un bailarín que yo admiraba mucho saldría de la angustia en la que me encontraba. Y, efectivamente, me sentó muy bien. José y yo nos compenetramos mucho y él aún se acuerda de aquel tiempo como uno de los momentos en los que ha tenido más éxito de su vida. Él era joven, físicamente agraciado, con un bonito estilo y mucho temperamento. Y con mucha gracia andaluza.

—**Pero desgraciadamente los buenos momentos se acaban.**

—Sí, el segundo año se repitió la *tournée* por Francia y la temporada en el Candilejas, pero no fue tan bien. Tuve que dejar el grupo porque el estudio no funcionaba demasiado bien. Con todo, aquellas temporadas de éxitos me devolvieron la alegría y el valor para seguir luchando en Barcelona. José continuó haciendo *tourneés* durante muchos años, hasta que puso un estudio de flamenco que ha tenido mucho éxito y popularidad. De su estudio han salido muchos bailarines y bailarinas profesionales.

Roma y otros viajes

En Roma la compañía gustó tanto que se agotaban las localidades todos los días. Desfilaron infinidad de personalidades del teatro y del cine italianos.

Quien me recibió con más entusiasmo fue Giulietta Massina, «por la música que manaba de mis dedos», dijo.

Otra noche vino acompañada por su padre, que era violinista de la Orquesta Sinfónica de Roma, porque su hija había insistido en que escuchara «mi música» y me conociera.

—**Una artista de renombre internacional tiene la oportunidad de viajar y de conocer diferentes países desde dentro, no sólo como turista. Creo que para el lector de este libro sería muy interesante que nos contaras algunos de tus viajes.**

—Si te contara todos mis viajes no acabaríamos nunca. Pero te puedo contar alguno. Recuerdo muchos de mis viajes. Por ejemplo, cuando fui a Holanda como profesora del *Esbart* de la Cruz Roja, en agosto de 1961. El repertorio consistía en una parte de baile popular catalán y otra de bailes de tradición del resto de España. Hice buenas amistades con los alumnos y con muchos de ellos aún tenemos trato. Nos paseamos por los lugares más importantes de Holanda: el Concertgebouw de Amsterdam, el Teatro de las Naciones de la Haya... En la Haya nos comunicaron la asistencia del embajador de España y en su honor improvisamos una obra con castañuelas. Gustó tanto que nos pidieron una grabación para la Televisión Holandesa. La pianista que nos acompañaba, Nati Cubells, era una gran concertista que más tarde tendría mucha importancia para las castañuelas. Actualmente hace una buena carrera en el Conservatorio de Badalona con los hermanos Josep y Eulàlia Soler.

—**En tus viajes has conocido a personalidades muy destacadas del mundo de la danza. Por ejemplo a Rosella Hightower.**

—Fue cuando pasé una larga temporada en Cannes como profesora de danza española. Fue durante los meses de julio y agosto de 1963. Se trataba de un curso internacional donde, además de enseñar, podía asistir a las clases para bailarines profesionales y profesores de fama mundial; a las clases de ballet clásico para niños; a las de jazz, yoga, danza contem-

poránea, etc. Aprendí muchísimas nociones nuevas de danza clásica con Rosella Hightower, que era una magnífica bailarina y profesora de danza de renombre internacional, además de una persona a la que siempre he admirado. También estaba mi ex alumno y amigo de muchos años Josep Ferran. Las clases de *pas-à-deux* de Dollin eran sensacionales. Para el ambiente de ballet clásico que yo había creado en mi estudio de la calle Urgell, los conocimientos que me proporcionaron aquellas clases me ayudaron muchísimo.

—**¿Cómo describirías a Rosella?**

—Era muy artista y nació con voluntad para bailar. Rosella tenía unas puntas maravillosas. Hacía cosas increíbles. Tenía unas piernas delgaditas que no parecían de bailarina. Porque antes se decía que todas las bailarinas teníamos los gemelos muy gruesos. En cambio, ella tenía piernas de jovencita. Porque tenía mucha elasticidad y mucha técnica. Una vez le pregunté: «Usted, en la época en que estudiaba, ¿cuántas horas trabajaba?» «Hombre, no muchas; por la mañana hacía clases con mi maestra unas tres horas y por la tarde alquilaba un pequeño estudio y allí trabajaba cuatro horas más.» Me quedé sin respiración. Porque, además, ella no estaba dotada para la danza clásica. Fue de las que tuvieron que luchar contra su propio cuerpo. Y llegó a ser una estrella de la danza en la compañía del Marqués de Cuevas durante muchos años. También la visité en otra ocasión, antes de ir a Londres. Pasé las fiestas de Navidad en Cannes, porque Rosella Hightower fue invitada a organizar un fin de fiesta con sus alumnos más avanzados en el Palacio de los Festivales de Cine de Cannes. Era un festival de cine amateur y ella me pidió que hiciera un baile y tocara las castañuelas. Fue la última vez que bailé en público. Me despedí con la *Orgía* de Turina. Y toqué *Asturias* de Albéniz. Al terminar saludé dos o tres veces y me retiré. Pero el marido de Rosella llegó corriendo y me dijo: «¿No lo oye? ¡Aún la están aplaudiendo!» Corrí al escenario y otra ovación me regaló los oídos. Pocos días después, la primera bailarina de la Ópera de Marsella nos invitó a cenar a Josep y a mí. Durante la cena me dijo que lo que tenía que hacer era ampliar el repertorio y dedicarme a los conciertos de

castañuelas, porque los asistentes de aquel festival nunca habían oído una cosa igual. Rosella siempre decía que cometía un error quedándome en Barcelona como profesora. Lo que tenía que hacer era dedicarme a ir por el mundo dando conciertos. Es posible que hubiese sido más conocida y admirada, pero no habría tenido ocasión de equivocarme y de rectificar una y otra vez, gracias a la experimentación que he llevado a cabo a lo largo de los años con tantos alumnos que han pasado por mis manos. Y nunca mejor dicho.

—**Roma es un hito importante en tu carrera.**

—Sí, pero sobre todo en cuanto a mi dedicación a los conciertos de castañuelas. Fui a Roma cuando José de la Vega me pidió que volviera a participar en uno de sus espectáculos. Era febrero de 1964. José tenía que hacer un espectáculo de flamenco dedicado a García Lorca para el Teatro Coliseo de Roma. Mi participación consistía en un solo de castañuelas. Y se repitió y superó considerablemente el éxito de Holanda, a pesar de que me acompañaba un guitarrista clásico bastante despedido. Afortunadamente, el público estaba más pendiente de la novedad de mis castañuelas que de él.

—**En diversas ocasiones has hecho viajes para ampliar tus conocimientos. Ya nos has contado el provecho que sacaste de tus viajes a Madrid y a Cannes. Pero ha habido otros.**

—Yo no me he quedado encerrada en casa. He sido una persona muy activa. En enero de 1967 viajé a Londres para conocer como se iniciaba un futuro bailarín clásico a quien se daba la oportunidad, si él lo deseaba, de hacer la carrera de danza y de convertirse en bailarín profesional. Viví todo tipo de aventuras, pero el viaje fue provechoso. Los detalles están en otro fragmento de mi vida artística. En Londres tenía una amiga, crítica de danza, que escribía en una revista que se llamaba *Ballet* y nunca dejaba a nadie bien parado. ¡Daba unos palos a los bailarines! Los dejaba como muertos. Cuando llegué a su casa, lo primero que me preguntó fue: «¿Cómo te ha ido el viaje?» Y acto seguido: «¿Cuándo te marchas?»

Emma estalla en una carcajada y me contagia su simpatía.

Yo pensé: «¡Vaya; acabo de llegar y ya me está preguntando cuándo me voy a ir!» Le dije: «Mira, yo he hecho un gran esfuer-

zo para aprender inglés; he estudiado tanto como me ha sido posible durante dos años y quiero aprovechar bien mi estancia.» Le pedí que me recomendara un hotel no demasiado caro y me fui. Pero, en fin, visité muchas academias de baile y aprendí muchas cosas.

—**¿Recuerdas alguna otra anécdota de tus viajes?**

—Algunas muy divertidas. Sobre todo de cuando estuve en la URSS, en septiembre de 1972. Me incorporé a un grupo de profesores de danza clásica que iban a visitar este país de gran tradición de la danza. El viaje se organizó desde París, porque entonces estaba prohibido ir a los países comunistas. El impulsor en España fue Joan Tena, ex bailarín y profesor de danza clásica que estaba dentro del sindicato vertical. El viaje transcurrió relativamente bien. Pero me decepcionaron mucho las clases del Ballet del Bolchoi. Indisciplina al empezar o gente que salía de clase antes de que ésta finalizara. Y bailarines profesionales masticando chicle, un defecto que yo había superado hacía años con mis alumnos. En cambio, me gustó mucho conocer a los percusionistas de la

Orquesta del Bolchoi. La Orquesta estaba muy por encima de los bailarines. Mostraron mucho interés cuando supieron que yo era profesora de castañuelas del Conservatorio del Liceo. Y cuando me oyeron tocar en el hotel, me pidieron que fuera al apartamento del director de percusión, donde tenían un magnetófono, para que pudieran grabar lo que tocaba. Yo no entiendo nada de ruso y ellos sólo hablaban ese idioma, pero más o menos nos entendimos. Les toqué una sonata del padre Soler que les entusiasmó. Y decían: «Scarlatti, Scarlatti.» Y yo «que no, que Scarlatti, *niet*: padre Soler.» Pero, en fin, grabaron aquella sonata y me regalaron un disco suyo del arreglo de *Carmen* de Bizet-Schödrin para ballet. Es una versión muy modernizada y con mucha percusión. Después fuimos también a Leníngrado, que ahora se vuelve a llamar San Petersburgo, donde nos acogieron los responsables del Teatro Mali. Desgraciadamente, no nos recibieron los del Kirov porque estaban de viaje. Fue una lástima porque, cuando bailaron en el Liceo, demostraron una gran calidad. Alborotaron a los aficionados de la danza y a todos

los profesionales. Aquí di un concierto para la compañía del Teatro Mali y les entusiasmó.

—**También has trabajado en cruceros.**

—Sí, bailé con una alumna en un crucero que salía de Bilbao y hacía escala en Lisboa, Madeira, Nassau... Y, finalmente, llegaba a la Habana, una ciudad maravillosa. Me gustó mucho la gente de allá. Era el año 1956 y dominaban los Estados Unidos. Después fui a Miami y a Nueva York. En el crucero también lo pasé estupendamente. Me sentaba en una mesa de «solterones» y uno de ellos, el día en que yo bailaba, obligaba a todos a vestirse de esmoquin. Estaban todos encantados conmigo. Fui al crucero porque estaba muy enferma y el descanso y los baños de sol me convenían mucho. Pero eso no significa que no lo pasara bien. En cuanto a bailar... Todo dependía de cómo estuviera la mar. Bailábamos muy cerca de la piscina y la llenaban de agua por si acaso nos caíamos en su interior. Así tal vez nos daríamos un baño pero no nos romperíamos nada. Afortunadamente todo fue bien, incluso mi salud. Por lo menos de momento.

La concertista

En 1989, Xavier Bagà, un buen bailarín del Ballet Nacional Español muy amante de la danza y buen organizador, me escuchó tocar en un concierto privado que di en Mallorca para el gran bailarín Antonio Ruiz, que en aquellos momentos era director del Ballet Nacional.

Xavier Bagà me telefoneó desde Madrid para preguntarme si quería participar en el festival que se haría en el Teatro Albéniz con motivo de la celebración del Día Mundial de la Danza. Se hicieron dos representaciones. La primera para las autoridades y las personalidades de la danza; la segunda, a taquilla abierta. Siempre he tenido muy buena opinión del público de Madrid. Y, efectivamente, estuvo magnífico. El segundo día aún más. El espectáculo constaba de tres partes: la primera, de danza contemporánea; la segunda, de danza clásica; y la tercera, de danza española. Yo empecé la tercera parte, que fue, con mucho, la más interesante y de más éxito del espectáculo.

Ya me había retirado y las luces estaban apagadas, pero tuve que salir una vez más, recibida con muchos aplausos y bravos.

—**¿En qué momento surge la idea de convertirte en concertista de castañuelas?**

—Pues bien, yo, como te he dicho, no sólo he sido bailarina, sino también pianista y compositora. Por lo tanto, ya desde la infancia he tenido una perspectiva muy distinta de la que comúnmente se tiene sobre las castañuelas. Es decir, que yo nunca he dudado que las castañuelas sean un instrumento musical. Lo que pasa es que se pueden tocar bailando o en forma de concierto. Y lo más curioso es que las castañuelas son un instrumento que ha sido mejor tocado por bailarines que por músicos. Mi lucha ha consistido precisamente en tratar de convencer a los percusionistas de que tienen que tocar las castañuelas como los bailarines. Porque los músicos deberían tocar las castañuelas con la

técnica correcta, no como un trozo de madera más de su percusión.

—**¿Ha habido otros concertistas de castañuelas antes que tú?**

—Se puede considerar a La Argentina como la primera concertista de castañuelas. Ella bailaba sin excesivos alardes de técnica y fue la primera en hacer innovaciones. También la primera en grabar discos. Yo he hecho un método para aprender y para tocar las castañuelas, pero eso no significa que haya inventado como se tienen que tocar. He recogido las aportaciones de La Argentina, sus *fortes* y *pianos*, su carretilla seguida; y de La Argentinita, que también aportó contratiempos, timbres y sonidos distintos. Quizás su aportación más importante son los posticeos resbalados. En fin, yo he ido recogiendo todo lo que se podía aprovechar para mejorar y ampliar la técnica y la expresión musical con las castañuelas.

—**¿Ha habido otras figuras de las castañuelas?**

—Por ejemplo, Lucero Tena, una concertista mexicana que se hizo muy popular gracias a la promoción que le hizo la televisión de Madrid. Lucero Tena toca muy bien y muy deprisa. Su aportación consistió sobre todo en que tocó obras de músicos no españoles acompañada de una gran orquesta. O sea, que demostró que se pueden tocar las castañuelas como instrumento solista en muchas obras que no son de autores de danza española. Y actualmente unas cuantas alumnas mías dan conciertos con mucho éxito. Y también algún alumno, como José de Udaeta.

—**Por lo tanto, ¿se te puede considerar una de las artífices de este cambio?**

—Mi principal aportación ha consistido en transcribir nota por nota la manera de tocar de los buenos bailarines al lenguaje musical de los demás instrumentos. Y sin olvidar la parte de expresión que yo he dado a las obras de concierto.

—**¿Qué criterio sigues para escoger las obras que compones?**

—Todo depende del porqué y de para quién las escoja, como pedagogía para principiantes o para el lucimiento de concertistas. El aspecto que debe tenerse más en cuenta es el de las posibilidades rítmicas de las castañuelas. Hay que recordar que yo estudié mucho baile flamenco. Los bailaores hacen verdaderas locuras con sus pies y prácticamente todo lo que ellos hacen puede hacerse también con las castañuelas. Sin embargo, la dificultad está en transcribirlo con notas en su valor real. Las castañuelas suenan mucho en proporción a su tamaño. Pero los que trabajan son los dedos, el mérito es de los dedos.

—**Es decir, ¿que la interpretación también cuenta mucho?**

—Es el objetivo. La técnica ha de estar al servicio de la expresión, porque sino, no llegaría al interior de quien la escucha, no le emocionaría. No se crearía ese lazo entre artista y público.

—**Conciertos aparte, ¿has hecho otros experimentos con castañuelas?**

—Sí. Durante el curso 1983-1984, junto con mi prima Anna Maleras, que se dedica al jazz, decidimos llevar a cabo un espectáculo que reuniera a sus alumnos de danza y a un grupo de mis alumnas avanzadas de castañuelas. Yo también participé. Después de pensarlo mucho, decidimos utilizar el *Bolero* de Ravel. Esta obra ya se había tocado para un fin de curso de un estudio de danza de Sants, donde yo daba clases y encontré un buen ambien-

te. Algunas de las alumnas que tuve en este estudio tocan muy bien, principalmente Imma González, María del Mar Bezana, Dolors Lage y Consol Grau. Y algunas más que han sacado ya el título superior y estudian el virtuosismo. Consol da muchos conciertos, enseña y divulga mi sistema y colabora en muchas ideas de mi creación. Además, ha formado un coro de castañuelas muy notable. Pero te estaba hablando del *Bolero* de Ravel. En aquella ocasión arreglé algunas variaciones para la combinación con el baile y para mí me reservé cuatro variaciones de mucha fuerza. El grupo de Anna hacía la primera parte; yo comenzaba la segunda con solos de concierto y, al final, hacíamos el *Bolero*. Hicimos unas cuantas funciones, siempre con un éxito espectacular, en Gerona, Sitges, el Auditorio de la Caixa de Terrassa, Castelldefels... Y también dos noches en el Teatro Condal de Barcelona, donde el público respondió muy bien. Pero quedé muy molesta con la prensa. Nadie se interesó en asistir. Hacía tiempo que yo estaba muy disgustada por la indiferencia de la crítica respecto a mis castañuelas. Por suerte, las radios y la televisión sí se han ocupado de ellas.

—**¿Qué hay que tener en cuenta para hacer una composición para castañuelas?**

—Yo no compongo desde el punto de vista de la bailarina de danza española, sino que siempre me sitúo en la época del compositor, en el estilo musical del momento. Cuando compongo una obra, principalmente si es de concierto, tengo siempre la partitura ante mí y escucho la grabación. No me limito a ir a compás. También cuenta mucho la estructura melódica. Las castañuelas siempre coinciden con una parte de la composición musical: con la melodía, el acompañamiento orquestal, los bajos o el contracanto. Las castañuelas se meten dentro de la música como si el propio compositor hubiera escrito su parte. Así compuse, por ejemplo, la jota *Viva Navarra* de Larregla, a tres voces. Pero de lo que estoy más contenta es del interludio de *Maruxa*. Hay tres voces muy claras; la primera, compuesta por los bajos, que hacen *pam-pam-pam-pam*, y donde hago tocar a los que no saben mucho; la segunda voz sigue la melodía, *ta-ra-raaaa, tin-tun, ta-ra-raaa*; y los que saben más hacen la tercera voz, que es muy difícil y que corresponde, en la composición de Vives, a los violines que imitan al tamboril gallego. O sea, que las voces de las castañuelas se van sumando. Y todo va ajustado con la orquesta, claro. Porque cada voz coincide con unos instrumentos determinados de la obra.

—**¿La música acompaña a las castañuelas o son las castañuelas las que acompañan a la música?**

—Yo considero que las castañuelas acompañan a la música. Sí, sí, yo acompaño a la música. Los muy entendidos en música me dicen: «Usted lo que hace es frasear.» Y frasear significa que yo sigo la frase rítmica o la frase melódica. O sea que no solamente me manda el ritmo, sino también la melodía. Antes, cuando acababas solfeo en sexto curso, estudiabas un poco de armonía. En séptimo y octavo curso me enseñaron la estructura melódica: cuando comienza en anacrusa, cuando empieza a tiempo, a contratiempo y acéfalo... Y los dibujos rítmicos, que duran generalmente ocho compases, pero que los hay que son de seis compases... O sea que las castañuelas no hacen lo que quieren. Cuando la melodía sigue su curso yo puedo hacer una pequeña variación, pero no lo que me venga en gana. No puedo cambiar hasta que no acabe el dibujo rítmico o el dibujo melódico. El ritmo es lo primero, claro, tiene que ser exacto; pero si sigo el canto, también lo hago según lo que me mande la melodía.

—**¿Qué otros parámetros utilizas para componer?**

—El de tiempo: *presto, allegro, andante, ritardando, accellerando*... Y el de expresión: *forte, piano, crescendo, diminuendo*. Y me valgo mucho de los diferentes acentos.

—**Tus conciertos, ¿los haces con partitura?**

—No. He tocado sin partitura durante años, porque aún no había desarrollado el método. El *ri-á-pi-tá* lo saqué en seguida, pero el resto... Además, una bailarina no tiene nunca la partitura delante. Todo es de memoria.

—**¿La vida de una concertista también tiene un fin?**

—Yo tengo ochenta y dos años y aún podría tocar perfectamente las castañuelas. Por desgracia, el problema no son los dedos; mi problema han sido las piernas. En marzo de 1988 se organizó un concierto con obras muy comprometidas en la Sala Adrià Gual del Instituto del Teatro. Lo preparé a conciencia y lo registraron en vídeo. La cinta es bastante defectuosa, pero es la que contemplo con mayor interés y cierta nostalgia, ya que aún era capaz de pasarme una noche tocando de pie y dando lo mejor de mí misma a un público entusiasmado. El dolor físico esta-

ba presente, pero era superable en aquellos momentos. Estrené dos sonatas, del padre Soler y de Sacarlatti, y el *Bolero* de Bretón. También toqué *Asturias* de Albéniz y *El Pelele* de Granados. Y al final el *Bolero* de Ravel con mis alumnas más avanzadas. Y aún me vi con fuerzas de tocar *Castilla* de Albéniz como bis, una obra en que la música va rapidísima y que es de una gran dificultad para las castañuelas. Después del concierto del Instituto del Teatro, dimos otro en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona con motivo de un congreso de biología. Y en verano, otro en los claustros del monasterio de Sant Cugat. En el congreso de biología había unos científicos alemanes que hicieron muchos elogios del concierto y la dirección organizadora decidió darme una pequeña escultura de M^a Teresa Giro-

nisal, que conservo en un lugar preferente de la biblioteca. Es una alegoría de las células que forman la vida. En mayo de 1989, Joan Lluch, un locutor de Radio 4 de Barcelona que se dedicaba principalmente a retransmitir óperas desde el Liceo, me invitó a su programa, titulado *Gran gala del Club Polimnia*. Se retransmitía los domingos por la noche e invitaba a menudo a cantantes, pero también a algunos solistas o a grupos de música de cámara. Di un concierto delante de un público muy escogido, amantes de la ópera, y el éxito fue clamoroso. Las palabras del locutor, cuando me presentó en una entrevista posterior, fueron muy gratificantes. De este concierto conservo también un vídeo y una cinta cassette. Como clausura, tocamos los principales fragmentos del *Capricho español* de Rimsky-Korsakov. Es una

obra muy brillante, larga y difícil por la velocidad del final. Desgraciadamente, las muchachas no estuvieron a la altura de mi composición. En verano del 2001 la escribí algo más fácil. En el vídeo se puede ver que mi caminar era inseguro. Mis manos, en cambio, estaban en plena forma. Fue el último concierto largo en el que toqué de pie. Lo que vino después fue muy desesperante, el drama de una bailarina que acaba, por culpa de los médicos, como una discapacitada que no puede dar un paso sin la ayuda de sus dos bastones. Y con el dolor físico constante como compañero de su vida.

—**Quedan todos tus métodos y, sobre todo, tu memoria, que ahora inmortalizamos en este libro. Y creo que aún tienes mucho que contarnos sobre tus conciertos y otras experiencias, de las que todavía no hemos hablado.**

La progresiva gestación del método

Cuando volví de Londres comprendí que, en las obras de concierto, la escritura para castañuelas era demasiado complicada sin la ayuda de una autoridad musical. Telefoné al maestro Joan Pich Santasusanna, director por aquel entonces del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, y también profesor de composición. Se brindó a ayudarme siempre que tuviera alguna hora libre entre dos clases y las obligaciones de su cargo se lo permitieran. También me ayudó con sabios consejos el amigo de muchos años y admirador de mis castañuelas Arturo Menéndez Aleixandre, periodista y musicólogo, que tenía mucho interés por mi método. Un día, a principios de 1968, viendo aquel laberinto de ritmos y de maneras de expresar la música, el maestro Pich Santasusanna exclamó: «¿Eres consciente de que estás haciendo historia de la música?» «Querrás decir de la danza», respondí yo. «No, no, esto es música. Prepárate para dar tres charlas sobre las castañuelas y sobre la creación de este método. Y al final de cada una das un pequeño concierto. Quiero que los alumnos de percusión y de composición escuchen cómo tocas y toda la música que se puede expresar con las castañuelas.»

—**¿Cómo surgió la idea de crear un método para castañuelas?**

—Mucha gente me lo pedía. Lo inicié en 1964, al volver de Roma. Yo pensaba: «En España hay trescientas mil personas que tocan las castañuelas dañando los oídos a quienes les escuchan; hay unas cuantas docenas de personas que las tocan modestamente, y hay unos monstruos sagrados como La Argentina, La Argentinita, Pilar López, Alberto Lorca y, sobre todo, Antonio, y también Rosario, Mariemma y Rosita Segovia, que también tocaban muy bien, y Emma Maleras, que también lo ha hecho bien... Pues quiero que haya más gente que toque como estas grandes figuras, porque todavía son demasiado pocos.» Esta fue mi primera idea. Porque cuando empecé mi empresa de crear el método, me proponía buscar la perfección que los buenos bailarines me habían inspirado. Esos grandes intérpretes de la danza española no tenían la suerte de haber superado la barrera que representaba no haber estudiado música. Y, por otra parte, ningún músico había tenido interés en poner en las partituras de la lírica española las castañuelas con notas, tal como las estaban tocando los bailarines desde hacía dos siglos. Se trataba de una cultura musical que se

había desarrollado a lo largo de los siglos XVIII y XIX y que durante todo el siglo XX había demostrado tener una gran capacidad artística. La idea fija de que yo era la persona adecuada para realizar la tarea en cuestión fue la causa de que dedicara un gran esfuerzo, aprovechando las vacaciones, puentes y todo el tiempo libre de que disponía. Yo he creado este método, pero no he inventado su escritura, sino que he adaptado a las castañuelas el lenguaje musical de los demás instrumentos desde la perspectiva de los buenos bailarines, haciendo caso omiso de muchos consejos equivocados que me daban unos y otros. ¡Hubo algún músico que me dijo unas barbaridades! A medida que trabajaba, las dificultades de notación se iban complicando cada vez más.

—**Para hacer todo este trabajo necesitaste colaboradores, claro.**

—Sí. El maestro Juan Alfonso, por ejemplo, que se acercó unos días a mi estudio para ayudarme a ajustar las ideas de la escritura para castañuelas de las obras populares. Habíamos trabajado juntos en otra ocasión. Grabamos un LP con gran orquesta, que él mismo dirigía, para la casa Belter. Conseguí reunir a un grupo de intérpretes de castañuelas de mucha calidad. Es el mejor disco que he grabado. Hace años que la casa Belter no existe, pero sigue encontrándose en cinta casete y en CD. Tengo noticias de que este disco se ha encontrado en Japón, Puerto Rico y Nueva York.

—**De esa época, ¿qué otras grabaciones recuerdas?**

—El año anterior, en otoño de 1965, y también para la casa Belter, grabé un single con el guitarrista Manuel Cubedo. Consistía en tres obras: *Asturias* de Albéniz, *Danza V* de Granados, y *Sacromonte* de Turina. No resultó fácil, pero los resultados fueron muy satisfactorios. El técnico de sonido era muy bueno. Y es que el técnico de sonido es tan decisivo en la radio como en un disco. Hay que equilibrar los sonidos de una orquesta numerosa y el sonido de las castañuelas como solistas. Cuando la cuerda o la madera tocan todo va bien, pero, cuando entra la trompeta, si el técnico no equilibra estas dos partes tan distintas, desaparecen las castañuelas como solistas.

—**¿Qué otros colaboradores tuviste?**

—Cuando estuve en Madrid tuve una entrevista con el profesor de percusión del Real Conservatorio, el señor José María Martín Porrás. Nos entusiasmos los

dos, y lo que tenía que ser una breve entrevista duró más de dos horas. Me dio ideas para que encontrara nuevas maneras de tocar y sacara nuevos timbres. Era un músico extraordinario. Lástima que al jubilarse los buenos discípulos se dispersaron por el resto de España y nadie de su talla ha ocupado su aula.

—**Dices en tu autobiografía que Menéndez Aleixandre te dio sabios consejos.**

—Él me dijo: «Mire, Emma, siempre hay problemas con la notación: que si hay que hacerla con abreviaturas, que si se tiene que hacer con repeticiones... Usted haga como Wagner. Con él no ha habido nunca problemas. Cuando él quería que hubiera un flautín que hiciera *ti-ri-ri*, escribía: *flautín: ti-ri-ri*. Y cuando quería que alguien hiciera *bum-bu-bu-bum*, *bum-bu-bu-bum*, escribía: *bum-bu-bu-bum*, *bum-bu-bu-bum*. Y aquí no ha habido nunca discusión. Se ha hecho lo que él pedía. Usted haga igual.» Este proceder me trajo aun más trabajo, porque yo quizás hubiera abreviado un poco; pero entre él y el maestro Pich Santasusanna no me dejaron abreviar nada. Todo es a base de escritura. Y no me arrepiento de ello. Por eso los alemanes están tan encantados conmigo. Yo siempre digo que este método está hecho con mentalidad alemana. En fin, le estoy muy agradecida a Menéndez Aleixandre, porque me quería mucho. Y porque tenía mucho interés en que yo hiciera el método. Hacía años que lo hablábamos y me costó mucho comenzar. Si hubiera sabido que iba a dar tanto trabajo, ¡no lo empiezo! Aunque ahora, ¿qué sería de mí? ¡Ahora esto me hace vivir!

—**Finalmente, en mayo de 1968, y tal como te había pedido el maestro Pich Santasusanna, presentas tres charlas concierto acompañada al piano por Nati Cubells en el Conservatorio Municipal de Barcelona.**

—Había mucho público y mucho ambiente. Tuvo tanto eco en la prensa que la dirección del Conservatorio del Liceo se interesó por mi sistema. Sebastià Gasch escribió su artículo «Las castañuelas sabias e inspiradas de Emma Maleras», que es lo mejor que me han escrito jamás. Era de los pocos que entendía de danza. De pequeña me había dado algún palo, pero ya en la época del Candilejas me dejó muy bien. Porque en aquella época los diarios hablaban bastante de baile; no como ahora, que sólo hablan de política y de fútbol. Y raramente aparecen artículos hablando de un artista.

—**Y esta repercusión contribuyó a que ini-**

ciaras tus clases de castañuelas en el Conservatorio Superior de Música del Liceo.

—Sí. A principios del curso de 1969 di un concierto entero. Había una gran expectación y tuve mucho éxito. La secretaria, Mercè Coronas, y el maestro Joan Altisent, que formaba parte de la junta directiva, decidieron darme la oportunidad de que enseñara las castañuelas como instrumento musical.

—**¿Las castañuelas no habían sido reconocidas hasta entonces como instrumento musical?**

—¡Son un instrumento musical! Pero qué difícil es romper los prejuicios. Aún hoy no han sido reconocidas oficialmente. Y sigue habiendo muy poca gente que las enseñe bien. Unas cuantas alumnas más, que tienen sus propios estudios particulares, enseñan mi método y me traen a los alumnos para que los examine. Les doy un título en mi nombre. Pero no existe aún un título oficial. Cuando me ofrecieron aquellas clases en el Conservatorio, que se inauguraron en octubre de 1969, comenzó mi lucha particular por el reconocimiento de este instrumento. Durante el verano había escrito el curso preliminar y durante los años posteriores, en verano, escribía el libro más avanzado para el curso siguiente. Los martes por la mañana tenía alumnos que ya sabían música y tocaban un poco las castañuelas. Estudiaban mucho y había muy buen ambiente. Uno de mis alumnos era un jovencísimo Edmond Colomer, que después sería un célebre director de orquesta. Entonces tenía diecisiete años. Asistía a mis clases porque un día yo comenté públicamente que no comprendía por qué los percusionistas de orquesta, que se consideran profesionales de la música, tocan tan mal las castañuelas. Y además tocan sentados. En cambio, la gente del baile, que tenemos que saltar y mover los brazos, tocamos bien. Y él dijo: «Sí señor, esta señora tiene toda la razón», y vino a mis clases. Pero después perdimos el contacto. También quiero hacer constar que durante unos años, además de proseguir con el trabajo de mi estudio y las clases del Conservatorio del Liceo, dimos conciertos de piano y castañuelas con la muy querida amiga Nati Cubells, a quien conocí en Holanda cuando tocamos para el embajador de España en la Haya. Hicimos un repertorio de sonatas de Scarlatti y del padre Soler, el *Concierto italiano* de Bach, *Asturias* de Albéniz con piano, la *Danza V* de Granados, las Variaciones de

El Vito de Infante. Como te he dicho, tocamos primero para las tres charlas concierto del Conservatorio Municipal, después en el Conservatorio del Liceo y más tarde en el Conservatorio de Música y Danza de Madrid, en una sala de conciertos en Reus, en Bruselas, en la Casa Elizalde de Barcelona, etc. Tanto Nati Cubells como yo recordamos aquellos conciertos con gran ternura. Nati Cubells también me ayudó con la escritura de las obras de concierto cuando me encontraba con algún problema.

—Tu método de aprendizaje de castañuelas ha sido adoptado por centros y por pedagogos diversos, tanto entre nosotros como en el extranjero, ¿qué hace falta tener en cuenta para aprenderlo y enseñarlo?

—En primer lugar quiero hacer una observación. El piano tiene un espacio muy pequeño —la tecla para mover cada dedo; es decir, tiene el espacio largo respecto a las muñecas, pero para los dedos no. En cambio, la castañuela dispone de mucha más anchura para mover los dedos. Y éstos se desarrollan con mucha más agilidad y fuerza, más independientes el uno del otro. Por lo tanto, este método bien experimentado ya no está pensado tan sólo para los que quieren bailar danza española o para futuros bailarines de todos los estilos, sino también para los futuros músicos. Ya lo he comentado antes, pero voy a insistir en ello: considero que las castañuelas son un instrumento de percusión que puede admitir cualquier música que tenga un ritmo marcado. No las pondremos en un adagio, claro. Pero pueden acompañar muchas músicas de los clásicos, jazz, etc. Y no hace falta insistir en que se adaptan a la perfección a un gran número de obras clásicas del siglo XVIII. Por lo que a la enseñanza se refie-

re, el alumno va conociendo todas estas músicas porque tiene que acompañarlas, cosa que no sucedería probablemente si no las tuviera que estudiar. A veces me han dicho que quizás los puristas piensen que tocar castañuelas en las obras de Bach es una irreverencia. Yo contesto que no. Mientras hago trabajar los dedos a mis alumnos, les enseño además la Música —con mayúscula. Y nuestra música no se comprendería sin conocer a Bach. Que es un pilar. No es ninguna frivolidad lo que digo, forma parte de la pedagogía musical. Y además no deformato a Bach como han hecho tantos otros. Mientras trabajamos con las castañuelas el piano sigue exactamente la partitura como él la escribió o, por lo menos, tal como nos ha llegado a nosotros. En cambio no me he metido nunca con la música religiosa de Bach. Para remarcar lo que te decía ahora mismo, los beneficios del método y sus utilidades, te pondré un ejemplo. El 13 de octubre de 1977 me rompí el dedo índice de la mano derecha. Me tuvieron que hacer un injerto y después escayolarme. Si bien la operación fue relativamente bien, la recuperación fue larga, dolorosa y llena de problemas, agravados por el hecho de vivir sola. Recurrí a muchos médicos y masajistas, bastante ignorantes. Se ve que la incisión no estaba hecha en el lugar adecuado, y los problemas aumentaron porque tenía sin respirar una mano acostumbrada a mucho movimiento. El doctor Blanquet, que fue quien me operó, estaba convencido de que nunca más podría tocar. No sabía con quien se las tenía. Conseguí llegar a la castañuela y tuve que pasar mi propio método desde el principio. Poco a poco, primero la movilidad, después la fuerza, y finalmente la agilidad. Fueron dos años duros hasta que conseguí recu-

perarme del desastre. El valor de mi constancia con los ejercicios de castañuelas hizo que consiguiera tocar como antes. Mis alumnos avanzados del Conservatorio me dieron muchos ánimos.

—Supongo que cuando volviste a la normalidad fuiste perfeccionando tu método.

—La evolución ha sido a base de fracasos. No me refiero a mis propios fracasos, sino a los de mis alumnos. Primero tuve que encontrar la escritura de las obras populares tradicionales españolas. Hice un primer libro, pero entonces los alumnos tenían que aprender a leerla. La música tiene dos fases: la que se escribe y la que se lee, se estudia y se interpreta. En esta segunda fase se tiene que contar con la coordinación de los ojos, el cerebro y los dedos. Los ojos leen, dan la orden al cerebro y éste da la orden a los dedos. No te creas que es fácil. Piensa que los cinquillos de semifusas van volando. En cuarto curso hay muchas semifusas. A veces se llega incluso a las de cinco líneas, es decir, a garrapateas. Yo he aprendido mucho con las dificultades. Por ejemplo, con los niños. Los sábados por la tarde, en el Conservatorio, tenía un grupo de niñas que me demostró mi inexperiencia. Por eso tuve que hacer rectificaciones y, sobre todo, simplificaciones. Me di cuenta de la importancia que tenía la preparación y la colocación de los dedos, así como de los brazos y las manos. Un niño o niña de corta edad no puede pasar al segundo curso de los mayores, porque sus dedos tienen que crecer y sus manos tienen que terminar de desarrollarse.

—¿Cuántos cursos has publicado?

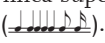
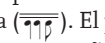

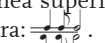
—He hecho seis. Todos tienen una parte de práctica y otra parte de piano acompañante. Los dos últimos, casi íntegramente de concierto, no han sido publicados

El método para castañuelas y su utilidad

En la primavera de 1970 se celebró en el Teatro del Liceo el reparto de premios de los alumnos más destacados del Conservatorio. Acompañada de los mejores alumnos de que disponía, toqué una pieza del maestro Altisent y el preludio de La revoltosa de Chapí. El éxito fue tan grande como el de El amor brujo en Wiesbaden. Cuando el Liceo está lleno y tiene ganas de expresar su complacencia, el efecto es imborrable para quien la recibe; parece como si cayera una cascada o una tormenta de agua.

Las castañuelas no son más que dos trocitos de madera que, cortados con habilidad y unidos por un cordón, suenan de una manera desproporcionada a su pequeño tamaño. Los dedos hacen el resto. Ellos son los responsables de que se haya llegado tan lejos, gracias a la técnica y a la expresión, a lo largo del siglo XX. Antonia Mercé, La Argentina, dio el primer paso en los años veinte y treinta, y muchos buenos bailarines prosiguieron su labor. Las grandes velocidades, los fortísimos, los pianísimos que acarician el oído; el canto de la música que acompañan, es decir, el fraseo, todo es mérito de los dedos, con largos y perseverantes estudios.

—¿En qué consiste la escritura de tu método de aprendizaje de las castañuelas?

—Intentaré resumir los principios básicos: se trata de dos líneas paralelas llamadas bigrama. Las notas para la mano derecha se escriben en la línea superior con los palos hacia arriba () . Las notas que se escriben en la parte inferior son para la mano izquierda () . El positeo, que es el choque de una castañuela con la otra, se indica en el espacio que hay entre las dos líneas () , y para el golpe simultáneo de las dos castañuelas las notas se escriben en la línea superior e inferior, una encima de otra: 

—Has comentado que la técnica del piano te ayudó a reforzar la técnica de las castañuelas, pero que, también a la inversa, los ejercicios con las castañuelas te habían ayudado a mejorar la técnica del piano.

—Sí. Con los años he reflexionado y he llegado a la conclusión de que si yo no tenía tiempo suficiente para estudiar el piano y sacaba notas excelentes era porque estudiaba al mismo tiempo las casta-

ñuelas. Son aquellas cosas que te salen instintivamente. Pero otro aspecto importante es estudiar las castañuelas con la música adecuada y a la velocidad correspondiente. Así se obliga al alumno a adaptarse al ritmo que lleva la música y además eso hace más divertido el estudio. Al principio lo más importante es desarrollar la fuerza, la agilidad y la independencia de los dedos. Así, cuando llegue la hora de resbalar los dedos, las castañuelas sonarán como un rasgueo de guitarra flamenca. Pero de buen guitarrista. Aquel *trrrra-aaamm* tan bonito, ¿sabes? Eso mismo es lo que exijo a mis alumnos a partir del segundo curso Boileau.

Al reproducir una charla con Emma Maleras no podemos omitir las onomatopeyas de guitarras, castañuelas y otras percusiones, porque no reflejaríamos fielmente a la persona y el mundo del que nos habla.

Las castañuelas son un instrumento rápido, pero al principio hay que estudiarlas muy despacio. Aplico lo que me decía mi profesora de piano: «Donde pone *presto*, que significa muy deprisa, tienes que estudiar poco a poco y así lo llegarás a dominar. Y cuando tengas la obra aprendida, podrás empezar a correr; porque si estudias deprisa lo harás siempre mal. En cambio, cuando lo sepas tocar bien despacio, sólo es cuestión de ir aumentando progresivamente la velocidad. Así llegarás a tocar la pieza rápido y bien.» Y este sistema lo he aplicado a las castañuelas. Para mí ha sido muy provechoso estudiar las dos carreras, la de piano y la de baile, paralelamente. Y se advierte una gran diferencia en los alumnos que siguen esta escuela mía. Ahora incluso se quiere poner a la venta la parte de piano grabada y yo he incluido una nota en la que se advierte que las velocidades son incómodamente lentas para un pianista. Porque, claro, los pianistas consideran que no se puede tocar tan despacio. Pues sí. Mi escuela de dedos sirve como preparación tanto para las castañuelas como para el piano.

—Por lo que veo, tu método para castañuelas corona un ciclo perfecto que comenzó en tu infancia. Empiezas estudiando música y danza y tu método recoge los conocimientos de ambas carreras.

—Sí, se ha demostrado que mi método tiene diversas utilidades. Sirve para los bailarines, para que toquen bien las castañuelas, con buena técnica y buen ritmo; sirve también para enseñar la base rítmica del lenguaje musical a los niños que comienzan a aprender música; y sirve para adquirir la agilidad y la independencia de los dedos con el fin de tocar cualquier instrumento que utilice los dedos. En un cursillo organizado por José de Udaeta en Sitges, tenía alumnos de diferentes países. Un día, tres señoras, dos de ellas inglesas y una suiza, me dijeron: «Nosotras utilizamos sus métodos aunque no seamos bailarinas. Somos concertistas de piano. Pero después de haber estudiado una hora las castañuelas con su método, nos ponemos a tocar el piano y las manos nos vuelan por el teclado.» Y es que sirve, sí que sirve. Para los aspirantes a músico, por ejemplo, puede ser muy útil estudiar los cursos elementales antes de tomar el instrumento escogido. Después se puede dejar. No obstante, si se tiene tiempo y voluntad, no estará de más seguir estudiando los cursos superiores paralelamente a los estudios propios de su instrumento. Les dará mayor agilidad y mayor facilidad. Además, no hace muchos años publiqué otro libro en el que aparecen obras en las que sólo se golpea con los dedos, sin hacerlos resbalar después. Se golpea y el dedo retrocede, es decir, que es una ampliación de los ejercicios de carretilla picada de los cursos elementales, pero con obras enteras y bonitas, que poco a poco se van complicando. Las últimas, dedicadas a los cursos superiores, son endiabladamente difíciles por los cambios de los números de los dedos. Este libro está pensado para seguir trabajando la articulación de los dedos. Porque en los cursos superiores de castañuelas se trabaja tanto la velocidad al hacer resbalar los dedos, que se puede llegar a perder aquella claridad tan trabajada de los primeros cursos. Con este libro, si se sigue estudiando, se puede resolver el problema.

—De hecho, el trabajo que has desarrollado con tu método tiene mucho de científico.

—Sí, y te diré con toda modestia que me sucedió lo mismo que a Fleming, que buscaba una cosa y encontró otra, la penicilina. Y le dijeron: «Esto es un fracaso, porque si usted buscaba otra cosa...» Y él

respondió: «Es que si no hubiera buscado aquella otra cosa, no hubiera encontrado la penicilina.» No es que me quiera comparar con Fleming, ni mucho menos, pero la historia es la misma: buscando la independencia, buscando la fuerza, buscando sobre todo el ritmo, encontré un método que ha sido la base de los conciertos para castañuelas, las clases de lenguaje musical para músicos que se inician y la base también de una escuela de dedos que sirve como complemento para cualquier instrumento que requiera los dedos para tocar.

—**¿Cuáles son las aportaciones más importantes de tu método?**

—Con mi método he ampliado muchísimo las posibilidades de expresión musical de las castañuelas. Admiten una gran diversidad de músicas y la mayoría de estas músicas no tienen nada que ver con la danza española. Mi método ha evolucionado mucho. Porque, claro, yo no tenía precedente. ¿Quién me había enseñado a mí a estudiar las castañuelas? Antes nos enseñaban a todos por igual. Nos ponían las castañuelas en los dedos: «Ves, el cordón va aquí, tu aprieta un poco y venga, ¡ri-á, ri-á, pi-tá!» Y entonces te decían: «Vamos, estudia.» Y tú, claro, hacías lo que podías. Con la experiencia de una persona que nunca ha tocado las castañuelas, ¡imagínate tú cómo iba!

—**¿De dónde procede el famoso ri-á, ri-á, pi-tá?**

—Procede de las sevillanas. Es muy antiguo. Pero te decía que lo tuve que hacer yo misma. Por lo tanto, como pedagoga de las castañuelas he alcanzado metas que ni siquiera me había propuesto, porque he ampliado muchísimo la escuela del ritmo y la escuela de los dedos. Hacía falta preparar a la gente para la danza, para que tocara bien las castañuelas en el baile. Porque es imprescindible que se baile sin que se note que se toca. Y, claro, para eso se necesita una gran independencia de los dedos respecto del resto de la mano y del brazo. He desarrollado una escuela para tener fuerza en los dedos, para tocar fortes y pianos, para hacer crescendos y disminuendos; he introducido unos reguladores que suben y bajan en el breve transcurso de cuatro dedos. Todo esto son matices difíciles de hacer y que requieren una gran preparación de los dedos. Y resulta que esta preparación puede servir para todos los demás instrumentos en los que se utilizan los dedos.

—**¿En qué consiste tu escuela de dedos?**

—Éste ha sido otro de mis hallazgos. Y, curiosamente, lo encontré no hace mucho. Para tocar las castañuelas —me refiero a cuando estudias— siempre había hecho el gesto de bajar los dedos, uno por uno, y nada más. Pero hace algunos años advertí que era mucho mejor utilizar el sistema del martillo, como yo lo llamo, es decir, el sistema de notas pesantes (♯ ♭). Se trata de estirar un poco el dedo antes de que baje para golpear la castañuela, de hacerlo retroceder hacia atrás antes de que golpee. El martillo hay que levantarlo antes de golpear el clavo, ¿verdad? Si no lo hicieras, no golpearía con fuerza para que el clavo entrase. Pues de esto mismo se trata. De desarrollar la fuerza sólo con el movimiento del dedo, sin que se mueva el resto de la mano. Recuerdo que cuando yo tomaba clase de piano a veces me distraía y no levantaba suficientemente los dedos; entonces la maestra me recordaba: «Los martillos, los martillos.» El movimiento tiene que venir de la articulación de la tercera falange y de la mano; después, de la segunda y de la primera falanges, para dejar los dedos bien redondos sobre la castañuela. ¡Ah, y es imprescindible tener las uñas cortas! Naturalmente tiene que ser una fuerza controlada, que va aumentando poco a poco a medida que se trabaja con constancia. Si se quiere hacer mucha fuerza sin un trabajo previo, se hará con la mano e incluso con el brazo. Esto provoca un dolor y un cansancio inútiles y no se consigue la ambicionada independencia de los dedos del resto de la mano. A las castañuelas pertenecen los dedos; la mano pertenece al baile, o a la expresión. Ya sé que cuando se baila o cuando se da un concierto, en un momento de fuerza expresiva se mueven también las manos. ¡Y a veces mucho! Pero no siempre y de manera sistemática. La dificultad radica en que se escuche cada nota en su lugar, como en el rasgueo de guitarra. ¿Cómo haríamos, sino, los *diminuendos* y los *pianísimos*? ¿Y las carretillas seguidas, tan rápidas, tan claras y tan dulces al oído? Aquellos que tocan las castañuelas con el movimiento continuo de las manos, cuando pretenden correr me recuerdan una pelea de gatos.

—**¿En qué consiste exactamente la llamada doble carretilla?**

—La doble carretilla es una más de las muchas aportaciones que he hecho al lenguaje y la técnica de las castañuelas. Y también la triple carretilla. Antes se hacía la carretilla con la mano derecha y el golpe

único de la mano izquierda. Yo empecé a hacer la carretilla de la mano izquierda que, combinada con la mano derecha, da la doble carretilla. Actualmente enseño a trabajar al mismo tiempo los dedos de las dos manos. Por eso la escuela de dedos que he desarrollado a lo largo de treinta años de dedicación, con ampliaciones y rectificaciones, es tan provechosa para los futuros músicos que necesitan los dedos para tocar, principalmente el piano. Trabajar los dedos con mi sistema resuelve dos problemas importantísimos para los músicos, que son: la torpeza del dedo anular y la debilidad del meñique.

—**Además de la preparación de los dedos, el ritmo ha sido siempre una de tus reivindicaciones.**

—Se ha demostrado que los estudios con las castañuelas con mi sistema son muy buenos para educar el oído rítmico de la música. Y es que el acento métrico del compás es un aspecto de la música que yo he tenido desde que nací. Y eso que a mí me enseñaron el acento del compás en cuarto curso. Yo actualmente lo enseño al principio. Los alumnos principiantes tienen que empezar por el acento métrico del compás. Hasta ahora, sobre todo aquí en España, la enseñanza sólo ha consistido en la afinación, afinación y afinación. Pero los sistemas de enseñanza tienen que evolucionar. Es como en la danza clásica: antes se comenzaba con *grands pliés*, *grands battements*, *ronde jambes*, y ahora lo primero que se hace es la colocación: esconde esto, estira aquello... Hay más preocupación por la pedagogía y la gente baila mucho mejor. Que yo escondiera la barriga y el trasero, ni siquiera el maestro Magrinyà me lo dijo jamás. La primera que me lo advirtió fue Madame Tchernitcheva: «Escuche, ¿por qué no esconde el “popo”? Yo le respondí: «Oh, lo tengo así.» Dice: «¿Ah, sí? Yo la he visto bailar español, y usted no lo saca.» Y yo me quedé reflexionando. Entonces me dijo: «Es que usted lo que tiene que aprender es a bascular la pelvis e intentar colocar el ombligo debajo de las costillas.» Y Rosella Heightower también mira muchísimo la colocación. Siempre está arreglando a la gente, colocando bien la espalda de sus alumnos... Porque, claro, si no estás bien colocado es un desbarajuste. Esto no significa que a la hora de bailar se te pueda olvidar, pero a la hora de estudiar tiene que haber una disciplina.

—**¿Y el ritmo es como la disciplina de la música?**

—Sí, es una buena comparación. La música y la danza requieren mucha disciplina. Pero siempre se olvidan las cosas más básicas. Muchas alumnas mías, que son profesoras de danza, me dicen al cabo de los años: «Oh, es que yo he aprendido mucha música con usted.» «Oh, es que hay mucha diferencia entre las que aprenden con su método y las demás.» Y es verdad. Se nota por la manera de bailar, tan unidas. Las otras no tienen esta disciplina rítmica que dan las castañuelas. Hay incluso un percusionista, Ramon Torremilans, que estudió tres años conmigo y también se examinó. Cuando puede tocarlas a nuestra manera, lo hace. La gente se da cuenta en seguida y le felicitan. Tres años, un ratito cada día, no es tan duro. Tampoco es necesario hacer locuras. Ni siquiera es necesario que las toquen todos los percusionistas. A este chico que acabo de nombrar le fue más fácil porque había estudiado un poco el piano y ya tenía los dedos espabilados. Incluso le sería más fácil tocar las castañuelas a un clarinetista, por poner un ejemplo, que a quien sólo sabe tocar con baquetas. Y a la inversa, aquellos que saben tocar un poco las castañuelas con mi sistema, cuando cojan un

instrumento que necesite los dedos, les costará mucho menos porque los dedos ya estarán enseñados. También se puede estudiar la medición rítmica a la vez que haya empezado la afinación, pero siempre por separado.

—**Pero, claro, lo que hay es lo que hay.**

—Cuánta razón tienes. Mi maestro de solfeo, que me enseñó las agrupaciones exuberantes o deficientes, de las que está llena mi escritura de los cursos superiores, un día me decía: «Maleretas —me conocía desde que yo tenía once años—, no lo conseguirás. Las castañuelas se tienen que estudiar una buena temporada y los percusionistas tienen demasiados instrumentos que aprender. ¿Quieres que estudien también las castañuelas?» Zoltán Kodály y Béla Bartók ya habían caído en la cuenta de que se tenía que trabajar más el ritmo. Y que se tenía que hacer independientemente de la afinación. Ya hablaremos de ello. Estaría bien que los profesores de música conocieran la facilidad que da aprender el ritmo independientemente de la afinación. ¡Que endemoniado es aprender las dos dificultades a la vez! Se aprende a base de repetir, de insistir, y lo que acaba pasando es que los alum-

nos no aprenden a leer con los ojos, sino con el oído. En consecuencia, aprenden la lección, pero no a leer una obra nueva sin la ayuda de un maestro. Hablo por experiencia propia. También quiero hacer notar que ahora que resucitan lo que yo llamo «refritos», discos de los grandes concertistas de los años veinte y treinta, yo me horrorizo cuando los oigo. Da pena cómo van de ritmo. Van desquiciados. Y eran los grandes divos de la época. Pero hoy en día no se puede seguir haciendo esto. Yo siempre he pensado lo mismo: si un señor escribió un ritmo determinado, hay que tocar el ritmo que aquel señor escribió. Dicen: «Oh, es una versión de éste o del otro.» ¡Déjate de versiones! Yo soy muy amante de Chopin, por ejemplo, pero siempre he reconocido que desde el punto de vista del ritmo hizo más daño que una granizada. Con eso del romanticismo se acostumbraron a ir como querían. Yo los llamo «de ritmo oscilante.» Me molesta mucho. Hay una versión muy rápida de *El zapateado* de Sarasate, de un violinista y un pianista que casi nunca aciertan la nota al mismo tiempo. Y no hacen jamás la caída del compás a la vez. Esto no lo puedo sufrir. Tan poco como

«Estudio del ritmo musical mediante las castañuelas»

En el mes de febrero de 1992 me operaron por tercera vez de la cadera derecha y viví el peor de mis dramas. La prótesis, forrada de metal, había perdido el material que la sujetaba e iba sin gobierno, estropeando los huesos de su alrededor. Y no era posible evitarlo. Mi pierna derecha quedó ocho centímetros más corta, sin ninguna conexión con la cadera y con dolores intensos. Dolores con intermitencias, pero ya sin fin. Pasé tres meses en cama y tres meses más dando saltitos sobre la pierna izquierda. Me operaron de la cadera izquierda al cabo de poco tiempo, afortunadamente con éxito. Naturalmente, cambié de médico. Consol Grau y su madre no me dejaron sola por las noches durante aquellos seis meses. De aquella época parece todo negativo, ¿verdad? Pues no. Recuerdo aquellos

momentos tan difíciles porque, como no podía hacer nada y tenía tanto tiempo, emprendí la creación de los tres libros del Estudio del ritmo musical mediante las castañuelas. Están dedicados a los niños y a los principiantes, y con ellos he conseguido elaborar una especie de parvulario del aprendizaje musical.

—**¿En qué consisten tus cursos del Estudio del ritmo musical mediante las castañuelas?**

—Vamos por pasos. Las castañuelas son un instrumento de percusión. Suenan a base de golpear. El piano, en cierta manera, también lo es. Pero hay otro aspecto que se debe tomar en consideración y que no se tiene suficientemente en cuenta: la pareja de piezas que integran las castañuelas no se deben considerar dos instrumentos separados, puesto que una

mano completa la otra. Sin este, digamos, maridaje no habrían adquirido tanta importancia. Las castañuelas son como un clarinete o una flauta. En la escritura para estos instrumentos llamados «de madera» no se distingue entre mano derecha y mano izquierda. En cambio, todos los que han intentado elaborar una escritura para castañuelas lo han hecho erróneamente, porque lo han hecho con mentalidad pianística, que sí hace distinción para cada una de las dos manos.

—**Efectivamente.**

—Bien. Si hemos hablado de «maridaje», ahora nos conviene pensar en «dividir». El ritmo y la afinación son dos disciplinas totalmente distintas, que, según mi opinión, al principio se deberían enseñar por separado. Para unir las después, evidentemente. «Dividir enemigos.» Me explicaré. Hasta ahora la afinación ha sido la rei-

na de la enseñanza musical, sobre todo aquí en España. Ya sabemos que es lo más difícil. Pero el ritmo tampoco tiene nada de fácil. Y actualmente aun es más difícil que antes.

—¿Por qué?

—Ha sido en el siglo XX cuando se ha dado más importancia al ritmo. Stravinsky surgió a principios del siglo XX. Y tantos compositores que han dado gloria a la percusión y al ritmo por el ritmo mismo. He oído decir a algún compositor: «Se tiene que hablar de un antes y de un después de Stravinsky.» Durante todo el siglo XX la fantasía rítmica ha aumentado y mejorado de una manera extraordinaria en lo que se refiere a las composiciones. Aunque no tanto por parte del sistema de enseñanza, según mi opinión. Supongo que ahora ya se debe de enseñar de otra manera. Vuelvo a decir que cuando yo estudiaba el acento de los compases no se enseñaba hasta cuarto curso. El acento de los tresillos lo aprendí de una amiga concertista de piano y el acento de las cuatro semicorcheas lo he tenido que descubrir yo misma. En cambio, ¡el montón de claves que nos imponían para el lenguaje musical (antes lo llamaban solfeo) y que no me han servido de nada! No olvidaré nunca el esfuerzo mental que significaba examinarse cantando y teniendo que afinar, junto con todas las demás dificultades del ritmo. Y teníamos que aprender a dominar todo aquel conjunto de claves extrañas para el piano. ¿Sabes quién me enseñó a medir correctamente el valor de las notas y las pausas y tantas otras cosas importantes? El maestro de piano. El maestro de solfeo nos decía que la música consistía en dos partes: ritmo y melodía. Ya habrás notado que yo los llamo ritmo y afinación, porque el ritmo también forma parte de la melodía. ¿Qué sería la música sin la estructura rítmica? Al igual que las pausas, que significan «no tocar», también pertenecen a la melodía. Insisto: «dividir enemigos», éste es el sistema que he utilizado para enseñar la danza española. Y me ha dado grandes resultados. ¿Por qué no utilizarlo en la pedagogía de la música? Que lo prueben y verán cómo se aprende más deprisa y mejor. Siempre que lo enseñen bien, naturalmente.

—¿En qué consisten estos cursos?

—Una de mis obsesiones ha sido perfeccionar mi método para facilitar el estudio musical a los alumnos. Los primeros libros que edité con la casa Boileau eran un poco difíciles. Pensé que no eran adecuados

para los principiantes, sobre todo para los niños. Por esta razón elaboré estos libros, que son una especie de parvulario de la música y una preparación para el método editado por la casa Boileau.

—¿Por qué las castañuelas son un instrumento tan adecuado para los niños?

—Cuando un niño tiene los dedos débiles y no tiene aún un buen control cerebral, esta escuela lo prepara para cuando sea el momento de coger otro instrumento. Además, el principiante ya tendrá facilidad para leer el ritmo y podrá dedicar toda la atención a la afinación. Los dedos fuertes y disciplinados lo capacitarán muchísimo más para el instrumento que quiera estudiar. No me cansaré de repetirlo. Si el profesor de castañuelas enseña al alumno el ritmo bien ajustado a la música que acompaña —cosa imprescindible desde el primer momento— se pueden cambiar los principios de la pedagogía musical y conseguir más eficacia, menos esfuerzo y más diversión, y ello significa más interés por parte del alumno. Las castañuelas son un instrumento que divierte mucho a los niños. Son pequeñas y sonoras. Y pueden ser muy secas y precisas, permitiendo que los compañeros se oigan entre sí y vayan bien unidos y de acuerdo con la música que acompañan. Además, insisto, se divierten mucho. Van a clase a «divertirse haciendo ruido» y, de una manera calculada, se les enseña a leer las notas y las pausas, los acentos de los compases y muchas cosas más. Todos los conocimientos de la teoría de la música puestos a la práctica. El principiante no va a aprender pasando un mal rato, sino que es bueno que se lo pase bien. Pero me ha costado mucho encontrar las músicas adecuadas. Siempre he buscado músicas tradicionales o de los clásicos. Tenían que ser sencillas, bonitas, alegres... Es justo decir que Zoltán Kodály y Béla Bartók ya habían pensado en dar más importancia a la educación de la justeza y a la gran diversidad del ritmo. Pero utilizaban el piano. Y creo que las obras de Béla Bartók son aburridísimas y complicadas. Karl Orff, en cambio, ha utilizado diversos instrumentos de percusión. Tal vez sea un buen sistema para conocer un poco el timbre y los ritmos, pero no para aprender seriamente a leer música. En cambio, se ha demostrado que los estudios de las castañuelas con mi sistema son muy buenos para educar el oído rítmico de la música y para que ésta vaya entrando al alumno poco a poco por los ojos y por

el oído. Muchos de los alumnos aprenden a amar la buena música. ¡Cuántas horas de felicidad me ha dado este amor a lo largo de mi vida! Como puedes ver, todo lo que te he contado no tiene nada que ver con el hecho lamentable de tratar las castañuelas como lo que no son.

—¿Y cuál consideras que es el primer documento para castañuelas?

—Hombre, ha habido diversos antecedentes. Pero el primero un poco serio es un fragmento de *El sombrero de tres picos* de Falla. Puso unas carretillas seguidas, que así es como las llamamos nosotros; pero las escribí como trinos. Esto significa que seguramente él había visto a La Argentina en París. Porque fue ella quien las inventó. En el fragmento del que te hablo, se oye la juerga dentro, a telón cerrado. Cuando cantan lo de «Casadita, casadita, cierra con tranca la puerta, aunque el diablo está dormido, a lo mejor se despierta», hacen «olé», «olé», y se oyen las castañuelas. Cuando Falla puso música a esta letra estaba pensando que lo debían interpretar los bailarines que están a punto de empezar el ballet. En cambio, en la jota final, lo escribí como todos los compositores lo han hecho siempre, porque lo tenía que interpretar el percusionista de la orquesta. Una negra con tres líneas cruzadas (♩), un repiqueteo y ya está; al estilo tambor. Nunca se han preocupado de nada más, compositores y percusionistas. Últimamente lo han intentado arreglar un poco, porque les avergonzaba lo mal que tocaban. Utilizaban un palo de unos dos palmos en cuyo extremo había una castañuela. Al hacer el movimiento para tocar casi nunca coincidían con la orquesta. Cuando la castañuela sonaba, la orquesta iba dos compases por delante. Tenían razón cuando decían que «aquella castañuela» no era música. Representaba un estorbo y era reírse de la tradición de dos siglos de bailarines tocando, con toda seguridad, con un ritmo mucho más brillante y ajustado a la música que acompañaba su baile. Esto explica lo que me pasó en Madrid cuando fui a investigar sobre el baile y las castañuelas. Fui a la Sociedad de Autores para ver las partituras de orquesta de la llamada «lírica española», normalmente zarzuelas. Al despedirme les dije: «Ustedes consideran autor a un señor que escribe la letra de una canción aunque no tenga ningún valor literario. En cambio a mí, con mis castañuelas, no me consideran autora.» «¡Oh! —me replicaron— es que las castañuelas no son música.» ¿El ritmo no es música? Por

El Instituto del Teatro

En junio de 1984 dejaba el Instituto del Teatro como profesora de danza española. Pero seguí impartiendo clases de castañuelas en mi escuela. En el Instituto he dado diversos conciertos y, finalmente, se ha adoptado mi método como escuela de ritmo y también como preparación para los bailarines de danza española. Cuando dejé el Instituto me dolía mucho la cadera derecha operada. Enseñaba a siete grupos distintos. Pedí permiso para poner una profesora ayudante a quien yo misma pagaría. Incomprensiblemente, me lo denegaron. Había habido cambio de director y, si bien en el aspecto económico me favoreció, en el artístico no se consideró a «la creadora», sino «el horario de una trabajadora.» La Administración de Madrid, por otro lado, me denegó la jubilación anticipada. Tan sólo el doctor Bonaventura Rebés me ayudó. Tenía ya sesenta y cinco años, pero en aquel momento los funcionarios no se jubilaban hasta los sesenta y siete. Al irme de esta manera, sin ninguna reunión de despedida, tuve la sensación de que salía por la puerta de atrás, como si mi labor no hubiera tenido ningún valor artístico ni pedagógico. El tiempo ha demostrado que me equivocaba.

—Hemos empezado por el final de una larga etapa en el Instituto del Teatro, donde has tenido momentos buenos y malos. ¿Qué te parece si retrocedemos hacia los inicios?

—Me parece muy bien. Yo he sido profesora de danza española hasta los sesenta y cinco años en el Instituto del Teatro.

—¿Cuándo comenzaste a dar clases en el Instituto?

—En octubre de 1973. Fue cuando Hermann Bonnín, director del Instituto, y Frederic Roda, subdirector, trasladaron la antigua sede del Instituto de la calle Elisabets al edificio de la calle Sant Pere més Baix, propiedad de la Diputación de Barcelona. Se planteó una ampliación ambiciosa de las carreras de danza, arte dramático, escenografía y títeres. Bonnín me llamó para ofrecerme una plaza de profesora de danza española. Cuando le pedí qué tipo de escuela quería dentro del amplio panorama que tiene este estilo de danza, me respondió que decidiera lo que mejor convenía para un principiante que pretendía llegar a bailarín profesional. Se habían

conseguido siete años o cursos de estudios. Se podía hacer mucho trabajo. Todo dependía del material personal del que dispusiéramos y de la capacidad artística y técnica del resto de profesores.

—¿Qué factores influyeron en tu elección?

—Bien, unos años antes, en septiembre de 1969, se nos ofreció la oportunidad a un grupo de profesores de danza ya muy consagrados de obtener el título de profesor de danza y coreografía en el Real Conservatorio de Madrid. Me presenté y se me otorgó el título. En aquellos momentos lo hice para dar ejemplo a las futuras generaciones. Pero unos años más tarde me fue muy útil. Porque afortunadamente en 1979 nos hicieron funcionarios de la Diputación de Barcelona a todos los que habíamos entrado en el Instituto del Teatro por contrato. Había que acreditar algún título, y yo tenía el del Real Conservatorio de Madrid para danza española, el del Instituto del Teatro para danza clásica y el del Conservatorio de Música del Liceo para piano.

—Pero hubo personas concretas que defendieron la importancia de tus conocimientos.

—La idea de contratarme surgió de Frederic Roda padre, instigada, o casi impuesta, por Pastora Martos, que después de haber bailado con José de la Vega estuvo una larga temporada estudiando conmigo. Los conocimientos que le transmití le permitieron bailar con diversas compañías de ballet español de Madrid. En aquellos momentos había algunas de gran calidad.

—¿Qué recuerdo tienes de Pastora Martos?

—Le estoy muy agradecida porque, como ya te he dicho, fue gracias a ella que entré en el Instituto del Teatro. Era una gran admiradora de mis castañuelas y, a través de ella, toqué más tarde en actos importantes en Madrid. Participé en la celebración del Congreso Internacional sobre la Influencia de la Danza Clásica en la Danza Española y de la Española en la Clásica. Y también en el Primer Certamen Nacional de Danza Juvenil, donde di un concierto en el que tuve un éxito muy remarkable. Recuerdo que, cuando toqué la danza número 1 de *La vida breve*, el público se puso en pie para aplaudir. Y algunos con lágrimas de emoción en los ojos, según afirmaron después.

—En 1974, un año después de entrar en el Instituto, dejaste las clases de castañuelas del Conservatorio del Liceo. ¿Por qué motivo?

—Dejé las clases del Liceo y se pasaron al Instituto, por las mañanas, a matrícula abierta. Estaban destinadas a toda persona que quisiera estudiarlas como asignatura aparte. Hermann Bonnín, director del Instituto, puso a mi disposición dos aulas y dos pianistas. En cambio, en el Conservatorio tenía que ir con un magnetófono portátil que pesaba muchísimo, porque aún no existían los aparatos actuales. Pero el motivo principal de dejar el Conservatorio del Liceo, que tan bien me había acogido, eran las papeletas de exámenes, donde se leía «enseñanza no profesional». Yo les exigía mucho a mis alumnos, y al fin y al cabo para nada. Bonnín me prometió que, si no se conseguía un título, por lo menos un certificado de estudios. Enseñé a muchos alumnos de fuera del Instituto y también a muchos de mis alumnos de danza de la tarde que cursaban la carrera.

—¿Qué valoración haces de tu labor en el Instituto?

—Tuve temporadas y cursos de todo tipo. Hice todo lo que pude. Pero ni mucho menos lo que yo ambicionaba. Tengo que decir que, a pesar de las dificultades, se planteó un programa de cursos progresivos muchísimo más ampliado de como yo lo encontré.

—En cuanto al aprendizaje de las castañuelas en el Instituto, se ha pasado por etapas muy distintas. ¿Cuál sería el sistema ideal para enseñar las castañuelas?

—Mi método hay que impartirlo como una asignatura individual. Ha de hacerse así porque en una clase de danza tienes que hacer muchas cosas: brazos, zapateados, los pasos de los bailes... Y la castañuela pide al menos una o dos horas a la semana de dedicación exclusiva. Y que los alumnos las estudien a diario, tal como hice yo.

—Y después las castañuelas se aplican a los bailes...

—Sí, claro, pero de una manera progresiva. A todas las maestras les digo siempre lo mismo: primero tenéis que hacer braceos, es decir, movimientos de los brazos con castañuelas pero sin bailar, para que los alumnos se acostumbren a bailar con los brazos arriba, a los lados, en el centro... Es como una escalera a la que vas añadiendo una cosa tras otra.

—A pesar de que tu sistema ha sido adoptado por el Instituto, ha habido momentos

en los que han surgido problemas para que se mantuviera como asignatura obligatoria.

—Sí, cuando Hermann Bonnin dejó el cargo, el interés por mis castañuelas se enfrió mucho. Y pasó una cosa curiosa. Los maestros de danza clásica del Instituto del Teatro descubrieron que les costaba mucho hacer que los niños de primer curso se movieran unidos con la música. Les costaba mucho más que enseñarles a bailar. Porque generalmente los niños que vienen al Instituto ya saben bailar un poco o por lo menos les hace ilusión y ya tienen una ligera idea. Pero la cuestión del ritmo es otra cosa. 1984 fue mi último año como profesora del Instituto del Teatro. Tenía un grupito de veinticinco niños a quienes enseñaba las castañuelas con mi método. Tenían entre nueve y diez años y eran disciplinados y trabajadores. Al final del segundo trimestre les enseñé una jota popular que yo misma había escrito para ellos, y en la fiesta de fin de trimestre la tocaron delante de profesores y alumnos. Iban tan unidos que parecía que sonara una sola castañuela. Los profesores de danza clásica quedaron boquiabiertos y me dijeron: «Ahora comprendemos porqué estos niños van tan unidos y tan adaptados al piano. Nunca habíamos tenido un grupo de principiantes que nos diera tan poco trabajo. Nosotros creíamos que era por casualidad, que todos aquellos niños tenían el sentido del ritmo de una manera espontánea. ¡Y qué demonios! Era porque Emma les había enseñado el acento métrico de los compases y cada nota y cada pausa con su valor exacto.» Y desde aquel día los profesores de danza clásica se convirtieron en unos aliados de mi sistema rítmico y exigieron que hubiera una clase de castañuelas con mi método. Es decir, que se dieron cuenta de que las castañuelas son un instrumento muy idóneo para que el bailarín se adentre en el mundo del ritmo musical y en sus leyes. Pero, casual-

mente, no fueron los de español. El motivo era que nadie sabía música, y esto quizá les molestaba... Era la mayoría, y como estamos en democracia... Pero la concertista de castañuelas podía más que todos. Y sucedió que en el curso siguiente de dejar yo el Instituto actué en el Salón Sant Jordi del Palau, que entonces compartían la Diputación y la Generalitat. Se celebraba la apertura del curso 1984-1985. Al acabar mi concierto, una pianista que siempre ha dado muestras de admiración por mi labor, dejó caer a los profesores de danza clásica que se habían suprimido las clases de castañuelas. Así lo había considerado la sección de español por mayoría. Pero los profesores de clásico se rebelaron ante la Dirección, y la profesora de música María Jesús Llorente se brindó a perfeccionar el conocimiento del ritmo musical con las castañuelas, que ya conocía un poco. Ha estudiado en mi casa y está muy satisfecha de los resultados de sus alumnos en cuanto a variedad y justeza rítmica. Unos resultados que no había conseguido nunca con la escuela tradicional de música. Siempre me dice: «Nunca había conseguido de los alumnos lo que he conseguido con tu método.»

—Así pues, ¿cómo valoras finalmente tu paso por el Instituto?

—Estoy muy orgullosa. El tiempo se ha encargado de demostrar que me equivocaba, cuando me jubilé, pensando que había fracasado en mi trabajo como profesora de danza. Pero no sólo el tiempo; también la experiencia de los alumnos a quienes pude enseñar, que han viajado por el mundo y se han dado cuenta de todo lo que aprendieron conmigo. Todo ello ha producido la reacción del reconocimiento.

—Y, finalmente, ¿acabó imponiéndose tu método?

—Sí, pero aún hay muchos problemas que resolver. Ahora ha habido una remodelación muy profunda. Con la LOGSE, el Instituto se ha convertido en un centro de

enseñanza secundaria. Pero no se puede empezar a aprender las castañuelas cuando se llega al Instituto. Las profesoras de danza quieren, y tienen toda la razón, que los alumnos toquen, bailen, salten... Y que las castañuelas suenen bien. Lo mínimo que yo considero que han de saber al ingresar en el Instituto es tener superado el segundo curso de mi método, principalmente los que entran para danza española. Y bien aprendido. Empezando con una buena base de técnica de los dedos. Entonces se puede empezar por tercer curso y sin prisas, ya que, cuando se empieza, lo que importa no es precisamente correr. Eso ya llegará al terminar la carrera. Por otro lado, no se puede mezclar a los que ya están preparados con los que no saben nada. Malo es hacer perder el tiempo a los que les conviene seguir avanzando. Y peor aun no dar tiempo para preparar a los que no saben o a los que están cargados de defectos por culpa de una mala enseñanza inicial. Piensa que para llegar satisfactoriamente al final de mi segundo curso han tenido que estudiar cinco libros, que en este momento son seis. Si quieren salir adelante en el Instituto, no tienen otra alternativa que volver a poner las clases de castañuelas que yo daba dos mañanas por semana, a matrícula abierta, para enseñar a los maestros o a un auxiliar que prepare a los niños, como se hace en la Escuela Oriol Martorell. Y nada de comprar los libros y ponerse a enseñarlos sin haber aprendido personalmente y con buena nota. Porque durante estos últimos años he encontrado la manera de estudiar que lleva a un sonido más fuerte, más limpio y más brillante. Sin este enlace personal es como querer aprender violín por correspondencia. A pesar de todo, como con el nuevo Instituto habrá muchos cambios, es posible que cuando aparezca este libro todo se haya solucionado o no.

La asociación de amigos de las castañuelas de concierto de Alemania

En los meses de julio de los años 1975 y 1976 presentamos en Colonia (Alemania) dos conciertos con José de Udaeta, organizados por la 19ª y 20ª Internationale Sommerakademie des Tanzes Köln, respectivamente. Contacté con profesores de danza y de música tanto de Alemania como de otros países europeos. Más tarde participé también en los cursos de verano organizados por Udaeta en Sitges. A los alemanes les encanta la meticulosidad de mi escritura. Son gente que quiere las cosas claras y concisas y con todo tipo de detalle. Nada del estilo mediterráneo.

—**Tu método ha tenido mucha aceptación en Alemania.**

—Sobre todo en Colonia, donde se ha creado la Asociación Internacional para la Interpretación Artística de las Castañuelas (Internationale Gesellschaft für künstlerisches Kastagnettenspiel). Los impulsores de esta asociación han sido, principalmente, José de Udaeta y Pia Schneider. Tengo relación con ellos desde los años setenta, cuando participé en la Academia Internacional de la Danza de Colonia. De los dos conciertos que di con José de Udaeta, recuerdo muy especialmente el primero. Actuamos a dúo en un espectáculo de danza en la grandiosa plaza del Dom. Fue en el mes de julio y la noche era fría, pero había muchísimo público, con abrigos y bufandas. Fuimos el éxito de la no-

che; por lo menos esa fue la opinión de periódicos y revistas.

—**¿Qué ha representado José de Udaeta para las castañuelas?**

—José de Udaeta ha sido un buen bailarín intelectual. Gustaba mucho en el norte de Europa. Hacía pareja con Susanna, una bailarina de la Suiza alemana. Cuando ella se retiró, José aún era joven y estaba lleno de energía. En el último concierto que di en el Conservatorio Municipal de Barcelona, un amigo común, Alfons Puig, lo trajo para que me oyera tocar. Quedó tan sorprendido de lo que se podía hacer con las castañuelas que decidió no buscar otra pareja y dedicarse a dar cursillos de danza española y un concierto de castañuelas como clausura. Estudió como un loco y salió adelante. Con su arrogante figura, que aún mantiene, su simpatía y las castañuelas, comenzó la época más interesante y de más éxito de su vida. Las castañuelas le deben mucho, ya que las ha prodigado como instrumento solista por buena parte del mundo.

—**¿Es frecuente que los bailarines de danza española acaben practicando las castañuelas de concierto?**

—El caso de José de Udaeta es excepcional. Pero, sí, cada vez hay más gente interesada en las castañuelas. Muchos alumnos míos han conocido la buena música gracias a ellas. Porque no es lo mismo escuchar una obra que trabajarla para poder tocarla de memoria; tienes que

conocerla compás a compás, nota a nota, con todo el complemento dedicado a la expresión y a los acentos, picados, ligados, fortes, pianos, etc. Para hacerlo bien, habría que empezar de muy joven, como se hace con los demás instrumentos. Porque quien crea que los instrumentos de afinación son difíciles y las castañuelas no, está muy equivocado. Las castañuelas no conviene estudiarlas muchas horas seguidas, puesto que da resultados físicos muy negativos, pero sí con mucha constancia y durante bastantes años.

—**¿Y a qué se debe el éxito de tu método en Alemania?**

—La gente de esta asociación no son necesariamente bailarines; son amantes de las castañuelas como manifestación artística. Tienen asociados de todo el mundo: de Rusia, de Polonia, de Hungría, de Suecia, de Dinamarca... Tienen la suerte de estar en el centro de Europa. También editan una revista trimestral llamada *Posticeo*. Fíjate, la mayor parte de los números de la revista llevan grabados del siglo XIX. Esta bailarina, Lucille Grahn,* no es española. Y baila el jaleo de Jerez con castañuelas. Y es que ya en el siglo pasado se pusieron muy de moda. A veces pienso que en el resto de Europa se toman con más seriedad las castañuelas que aquí. Porque nunca he oído a ningún alemán que diga que las castañuelas «no son música».

* Véase la p. 86.

Los consejos de la experiencia profesional y la futura

Para tocar las castañuelas hace falta mucho amor por la música... Y mucho estudio. Pero estudiar bien, porque sino, no sirve de nada; al contrario. Es más importante estudiar bien que estudiar mucho.

—**¿Qué opinión tienes del mundo de la danza hoy en día?**

—Hombre, aquí en Cataluña está bastante mal. En Madrid nos dan un baño, porque tienen dos compañías estables: la de dan-

za española y la contemporánea. Y tienen también otras compañías ayudadas por el Estado. Ahora en el Instituto del Teatro se está haciendo una buena obra. Pero en el resto de Cataluña no hay casi nada. Esto es porque la gente no va a las escuelas de danza. Todo el mundo se ha echado al deporte. Para la danza los Juegos Olímpicos han sido nefastos. A las niñas les iba mucho mejor la danza clásica que el deporte. La danza clásica y el buen contemporáneo es lo que hace el cuerpo bonito y da gracia y elegancia a los movi-

mientos. Además, se pueden arreglar infinidad de problemas de piernas, pies, hombros, etc. Y proporcionan público para los profesionales de la danza. Yo tuve el cuerpo, desde los veinte años hasta pasados los sesenta, casi igual. El maestro Magriñà decía que vestía con la misma talla desde los veinte años hasta los setenta. Cuando me jubilé me propuse seguir haciendo ejercicio para no abandonarme. Actualmente no puedo hacer más gimnasia que la que mi estado físico me permite. Pero practico cada mañana. También subo y

bajo escaleras y camino unas cuantas calles. Y otro aspecto importante es la prudencia en la alimentación: sencilla, variada y sana. Me salen unos análisis increíbles para mi edad... Por ahora.

—**¿Qué se debería hacer para mejorar el mundo de la danza en nuestro país?**

—Se debería concienciar a la gente de la importancia que tiene la danza para las personas, aunque no se aspire a ser bailarín profesional. Se están haciendo algunas cosas, pero son insuficientes. En el mes de septiembre de 1997, por ejemplo, se inauguró la Escuela Experimental Oriol Martorell. Por las mañanas los niños estudian las materias comunes del resto de las escuelas y por la tarde se preparan para ser futuros bailarines o futuros músicos. Aunque la escuela depende de la Generalitat, está muy vinculada al Instituto del Teatro, que en estos momentos sólo puede hacer a partir de la enseñanza secundaria. Por recomendación de los profesores de danza del Instituto del Teatro, se ha confiado en mi sistema, el *Estudio del ritmo musical mediante las castañuelas*. He trabajado y experimentado mucho en los últimos años y he conseguido muy buenos resultados, tanto con niños como con adultos principiantes, en lo que se refiere a la educación de la lectura y del oído del ritmo musical. Naturalmente, lo enseña Consol Grau y, según me cuenta, los alumnos, a medida que avanzan, están más interesados y son más disciplinados. Espero que en el futuro los maestros de música también lo acepten. ¡Pero ay, es tan difícil romper rutinas! Sin embargo, yo trabajo con la convicción de que mi obra será apreciada por las generaciones futuras. Los que pongan a la práctica mi sistema para comenzar a aprender música en seguida advertirán los resultados. Es un sistema que enseña deleitando. Además se aprende a amar la música. Ni siquiera yo sabía la importancia que podía tener cuando lo emprendí.

—**Y en el terreno de la danza profesional, ¿qué se debería hacer?**

—El Liceo, ahora que es un ente público, tendría que ayudar a recuperar la importancia que había tenido la danza en Barcelona ya desde el siglo XIX. Dicen que como el mundo da muchas vueltas, quizás vendrán tiempos en los que nos demos cuenta de que la ópera es el espectáculo

artístico más completo que existe. Y que la danza también ha de tener su lugar destacado dentro de las artes. Sólo hay que ver los teatros de ópera de Francia, con ballet del propio teatro, además de algún invitado de fuera. Y en Italia, Bélgica, Alemania, etc. Y en el Este de Europa no tendrán mucho dinero, pero todos tienen su ballet. Desde hace unos años muchas poblaciones han hecho auditorios, lo cual me parece muy positivo para la cultura del país. Espero que las pequeñas compañías de danza de calidad acaben encontrando su sitio. Sólo hay que fijarse en el auditorio de La Caixa de Terrassa, donde a menudo se presentan espectáculos de danza de mucha calidad. Queda también la posibilidad de extenderse por el resto de España y, quizás, de Europa. Por otra parte, la Diputación de Barcelona ha hecho un magnífico esfuerzo para hacer un Instituto del Teatro espléndido. Sólo es necesario que tanto profesores como alumnos correspondan haciendo honor a este esfuerzo.

—**¿Qué consejos darías a las futuras generaciones de músicos y bailarines?**

—Yo no doy consejos. Sólo te cuento los resultados de tantos años de trabajo, y no sólo me refiero a la enseñanza, sino también a los experimentos sobre la pedagogía del ritmo musical.

—**Creo que tienes algún proyecto para conservar tu legado.**

—Sí, desde hace tiempo estamos trabajando en la creación de la Asociación Cultural Emma Maleras (ACEM), una asociación para la divulgación de las castañuelas en todas sus posibles aplicaciones. Es decir, mi trabajo de muchos años. Yo no tengo herederos directos y me aconsejaron que creara una asociación cultural, para que el día en que yo falte la escuela que yo he creado no se pierda. No sólo es importante que se conserve, sino que se trabaje para extenderla por el mundo. Ya se sabe que nadie es profeta en su tierra, y yo he sido tratada por el mundo de la música, con excepciones, claro, como un «patito feo». Porque todavía hay cierta inclinación al desprecio por las castañuelas. Pero estoy convencida de que el reconocimiento acabará llegando de fuera, donde admiran y respetan mi instrumento y aman la buena música española. Sin embargo, la ACEM está ya aprobada

por la Generalitat y los títulos que se otorguen tendrán un valor oficial, además del prestigio artístico que le puedan dar las generaciones actuales y futuras.

—**¿Cómo te gustaría ser recordada?**

—A mí me gustaría que se recordara toda mi vida artística y profesional. Porque yo he sido bailarina, coreógrafa y profesora de ballet clásico. Y también de las tres modalidades de danza española, con una buena escuela bolera. He aprendido mucho flamenco, que no sólo me ha servido para bailar y para enseñar, sino que también me ha dado un gran repertorio rítmico para incorporar al lenguaje de las castañuelas. He sido concertista de este instrumento, que puede expresar tantos sentimientos y que sin tener afinación puede «cantar» música. Aparte de los métodos de enseñanza, he creado una gran cantidad de obras de concierto para solos, para dos y tres voces y para conjunto. Los principales han sido el *Bolero* de Ravel y buena parte del *Capricho español* de Rimsky-Korsakov. A veces me rebelo cuando me llaman «la inventora de la escritura para castañuelas» y nada más. La escritura musical hace siglos que ha sido inventada. Lo que yo he hecho ha sido aprovechar, para ponerlo en el papel, todas las posibilidades que da la escritura de los demás instrumentos, adaptándolas para escribir todo lo que yo he tocado con las castañuelas. Que me haya sido posible hacer esta labor se debe a que de pequeña bailaba con una musicalidad increíble para una niña. Esto permitió que a los ocho años me llevaran al Conservatorio del Liceo, de donde regresé cada año a casa con excelentes bajo el brazo. Y desde los nueve años toda la vida he ido a escuchar conciertos que me han dado un amplio conocimiento de música muy diversa. Y he tenido un gran espíritu de sacrificio, renunciando a distracciones y diversiones, para dedicar mis horas libres a la creación de esta carrera. Sí, carrera. No se puede hablar sólo de «método», cuando lo que se necesita es una dedicación de muchos años de estudio. Y de ayuda económica, prácticamente nada. Lo que me ha mantenido toda la vida ha sido la danza. Así están mis piernas. Este libro es la historia de una mujer de complejión más bien débil, pero que ha sido una gran trabajadora y una gran luchadora.

El reconocimiento merecido: premios y homenajes

En febrero de 1998 recibí el Premio de Honor del Instituto del Teatro, patrocinado por la Diputación de Barcelona. Cuando me enteré me puse contenta pero no sabía el ruido que iba a provocar. No sé si todos los Premios de Honor que otorga el Instituto han sido tan festejados. La pizca de vanidad que me pueda quedar al oír aquella Sala Adrià Gual tan llena, aplaudiendo tanto rato y tan fuerte, me traicionó. Me emocioné tanto que, en lugar de alegrarme, me acordé de las malas horas que me había tocado pasar para conseguir aquel éxito. Cuando me dieron el micrófono para hablar, sabía que no podía expresar lo que sentía en aquellos momentos. Y quedé más bien como una tonta. Di las gracias y poco más. Muchas emisoras de radio, así como algunos periódicos y revistas, hablaron de ese Premio de Honor. Por fin el premio era catalán y valía la pena hablar de mí...

—**El trabajo de muchos años acaba teniendo su reconocimiento. ¿Cuál fue el primer premio que te otorgaron?**

—En 1976 se me otorgó el Premio Carmen Amaya del Master's International por mi dedicación a la enseñanza de las castañuelas y su escritura musical. Se valoró el trabajo hecho con mentalidad de bailarín virtuoso y no el «ruidito soso» de percussionistas de orquesta que ha habido hasta ahora. Se hizo una cena de gala en la Font del Gat y lo retransmitió Televisión Española para toda España. Recibí muchas felicitaciones de muchas figuras de la danza de diferentes ciudades españolas. Conservo una figura del escultor Corberó bastante original.

—**Creo que también te han dedicado un programa de televisión muy completo.**

—Sí, me telefonaron de Televisión Española de Madrid para hacerme un reportaje sobre mi vida artística. Debía de ser a principios de 1985. Es un programa interesante, dedicado a mi trabajo, dentro del espacio llamado *Retratos*. A finales de enero hicimos la grabación desde Montjuïc y el Tibidabo. Hacía un viento de mil demonios, pero el cielo estaba muy claro y había unas magníficas vistas de Barcelona. Con la colaboración de mis alumnas más avanzadas hicimos una grabación en un estudio. También se me ve dando clases en mi estudio. En fin, es un programa largo

y bastante documentado que se pasó por la segunda cadena. Conservo una copia que hizo mi sobrino Carles; es un buen recuerdo sobre mí y mi actividad. El director era Manuel Roglán.

—**Y después llegaron los homenajes.**

—El primer homenaje que me hicieron fue en 1990. Lo organizó Flora Collado, ex alumna de buena memoria, junto con un grupo de ex alumnos de los tiempos anteriores a los conciertos de castañuelas. Movilizaron a muchísimos profesionales de la danza española, personas que habían hecho una buena carrera gracias a los conocimientos que les había transmitido a lo largo de muchos años. Hubo mucha alegría, muchos regalos y muchísimas flores. Lástima que se celebró en el Up and Down y, aunque los miércoles era el día de público selecto en el sentido de dinero, no lo era en el sentido de educación. Los directores del local tampoco estaban a la altura de lo que yo merecía, tras una vida de trabajo intenso e intensa dedicación a mis alumnos. A pesar de todo, pude estar con alumnos que no veía desde hacía años y que me festejaron de todas las maneras posibles.

—**En el año 1991 el Ministerio de Cultura del Estado español te otorgó la Medalla de Plata al Mérito Artístico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. ¿Qué representó para ti?**

—¡Aquello sí que fue una alegría! Además, con la medalla me otorgaron también el título de ilustrísima. Fui a buscarla con Consol Grau, ya que no me veía capaz de viajar sola. Todo el personal del Ministerio de Cultura se portó muy bien conmigo. Me pagaron el viaje de ida y vuelta a Madrid, una estancia de una noche en un hotel de cuatro estrellas, la comida en el mismo hotel y un ramo de rosas en la habitación.

—**¿Eras la única mujer premiada?**

—Sí. Lo comprobé durante la entrega de medallas. Además, era la única premiada que pertenecía al mundo de la danza. Los demás eran constructores de órganos o investigadores de músicas antiguas. Primero me miraban sin mucho interés, pero cuando les hablé de mis antiguos maestros de música, como el padre Higinio Anglès, de historia de la música, y del maestro Joaquim Zamacois, de solfeo, abrieron los ojos y exclamaron palabras de admiración, ya que debían de comprender que no compartían las medallas

con una ignorante en música. Después de la ceremonia, se abrió una biblioteca donde figuraban mis cuatro cursos editados. Los de la casa Boileau, cuando supieron que me condecoraban, precipitaron la salida del cuarto curso en castellano y en inglés. A continuación nos invitaron a un refresco abundante y selecto, al que, como siempre, no hice honor. Después hubo un concierto en la sala del auditorio de música. Y finalmente una cena en un buen hotel. Era el día de santa Cecilia, patrona de la música.

—**¿Con quién compartiste ese día tan feliz?**

—Me acompañó Consol. Imma González, alumna y concertista, vino en autobús y estuvo todo el día con nosotros. Y también había alguna alumna mía que residía en Madrid, y algunos amigos y admiradores de mis castañuelas, como Aurora Pons y Mariemma. Cuando volví a Barcelona, telefoneé al despacho del Instituto del Teatro para que contaran a la dirección y a los profesores el honor que se me había otorgado. ¡Y se organizó un jaleo en el Departamento de Danza! Porque, claro, no es muy corriente que un profesor del Instituto reciba este honor del gobierno de Madrid.

—**Creo que la medalla se te otorgó por unanimidad.**

—Sí. Irene Guri, que era quien dirigía la organización de los actos, me dijo que el jurado me había otorgado la medalla por unanimidad. Tanto el jurado de danza como el de música estaban de acuerdo. Pero yo pregunté quién estaba en el jurado. Entre muchas personalidades de la danza estaba María de Ávila. No dudé en que mi nombre había salido de ella. Posiblemente había pensado en mí el segundo día en que toqué en el Teatro Albéniz. Ella presenció el concierto y el éxito posterior. Le escribí para darle las gracias y para explicarle mis proyectos de adaptación de las castañuelas a la enseñanza del ritmo musical, independientemente de la afinación, para niños y principiantes. De hecho, cuando me dieron el Premio Carmen Amaya del Master's International, ella también era miembro del jurado.

—**¿Habías trabajado alguna vez con María de Ávila?**

—No. Pero teníamos una buena amistad. Además de una buena relación profesional. María de Ávila vivía en Zaragoza. Estaba haciendo una gran carrera como pro-

fesora de danza clásica y formaba a unos bailarines muy jóvenes con una técnica prodigiosa. Recuerdo que cuando fui a Madrid a investigar sobre la danza española y las castañuelas me detuve unos días en Zaragoza para conocer el secreto del éxito de su pedagogía. Cuando nos despedíamos me dijo: «¿Ya has descubierto el secreto para hacer buenos bailarines?» «¡Desde luego que sí!», le respondí. Porque, cuando ve que un chico o una chica tienen condiciones y entusiasmo, se reúne con los padres y, si ellos consienten, los somete a una férrea disciplina. Clases de diez a una de lunes a sábado. Y además les enseña bien, porque no sólo es cuestión de horas de trabajo. Más adelante, María de Ávila fue durante unos años directora de los dos ballets nacionales. En el Departamento de Clásico hubo algún problema por causa del repertorio; pero el de danza española nunca ha tenido tanto éxito como cuando lo dirigió ella. El mundo de la danza conoce suficientemente bien a María de Ávila, pero como este libro puede ir a parar a manos de muchas personas que no la conozcan, creo que dentro de mi vida artística se merece que se hable de ella.

—**Has dicho que al llegar a Barcelona consiste compartir este premio con todo el profesorado.**

—Sí. A los pocos días de volver de Madrid, Barbara Kasprowicz, directora del Departamento de Danza del Instituto del Teatro, me preguntó si me iba bien pasar a verla el martes siguiente a las doce. Le contesté que sí, y ella al final me dijo: «Ponte guapa.» Comprendí que querían celebrar el éxito de la medalla que me habían otorgado en Madrid. Y, efectivamente, profesores de los tres departamentos, pianistas y miembros de la Dirección, todos me felicitaron durante el refresco. Todo el mundo estaba muy contento y orgulloso de mí. Había un grupo de alumnas mías que había terminado la carrera de danza española cuando yo me jubilé y que ahora son profesoras del Instituto. Es natural que todo esto supusiera para mí una gran satisfacción, porque consideraba que mi despedida había sido muy fría. Pero esta vez los únicos que se portaron mal fueron los periodistas. Ni una palabra en los diarios. Dijeron que «como era en Madrid... que si hubiera sido en Barcelona, la Generalitat». Es decir que en vez de considerar que era un honor que una catalana que hace su creación en Barcelona sea tenida en cuenta y condecorada por el

Ministerio de Cultura de toda España, pensaron que esto no tenía mucho valor. ¡Ay, el localismo! Total, por tocar las castañuelas...

—**Y finalmente recibiste un gran homenaje en el Instituto.**

—Una cosa llevó a la otra. El éxito de los dos días del Teatro Albéniz de Madrid trajo la medalla. Y la medalla trajo un gran homenaje en el Instituto del Teatro en 1993, en el que participó lo mejor que se seleccionó de los que se ofrecieron, que fueron muchos. Pastora Martos hizo la presentación con afecto y admiración. Ella fue la que más había presionado para que yo entrara en el Instituto, cosa que nunca he olvidado. Bailaron muchos bailarines, alumnos de la casa y de otras escuelas particulares. A continuación, José de la Vega hizo una elocución, exagerando un poco los éxitos de la época en que había bailado con él, pero siempre hay que agradecer que la gente se acuerde de los buenos tiempos, sobre todo porque aquella época fue muy mala para mí debido a mis operaciones de cadera.

—**¿Cómo fue el espectáculo del homenaje?**

—Muy variado y selecto. Mi prima Anna Maleras hizo una coreografía, con un estilo entre el jazz y el contemporáneo, de una grabación mía del *Bolero* de Bretón que hice el día del concierto de Radio 4. Y al final salieron mis alumnas de castañuelas, que tocaron muy bien. La Sala Adrià Gual estaba llenísima y esta vez sí que fui feliz con el ambiente. Me hicieron hablar y, después de dar las gracias a todos, dije que estaba muy contenta de haber sido bailarina. El baile me había dado lo mejor de mi vida. Y si volviera a nacer intentaría volver a serlo. Estas palabras impresionaron a todo el mundo. Claro, puesto que todos eran bailarines. Y la mayor parte alumnos míos. Todos me trataron con mucho afecto y respeto. Me pidieron que tocara algo. Pero yo me negué.. Si no puedo tocar como Emma Maleras, no toco. Pero les prometí que si podía estudiar de nuevo y mejoraba, tocaría con mucho gusto para ellos. En fin, con este homenaje pude comprobar que en parte había conseguido enseñar lo que me había propuesto cuando entré en el Instituto del Teatro.

—**El pueblo donde naciste también se hizo eco de tus éxitos.**

—Sí. El señor Wenceslau Soler, que trabajaba en el Departamento de Cultura de la Generalitat y vivía en Ripollet, me vino a ver para que aceptara un homenaje en el

Teatro Auditorio de Ripollet. Se había enterado a través de la radio de que yo era hija del pueblo. Me pidió que diera un concierto en la villa como obsequio a los ripolletenses. Yo estaba esperando a que me llamaran para ser operada de la cadera izquierda y no pude prometer nada. Pero en marzo me operaron con éxito y poco a poco fui cogiendo fuerza en las piernas y no necesitaba tan imperiosamente las manos para caminar. En verano quise cambiar las ligaduras de las agrupaciones de notas de los cursos superiores y, casi sin darme cuenta, la mano izquierda comenzó a sonar. Le comuniqué la buena noticia al señor Wenceslau y el día 2 de diciembre de 1994 se hizo el homenaje en el recién estrenado Teatro Auditorio de Ripollet.

—**¿Cómo te recibieron los ripolletenses?**

—Bien, no era tan sencillo que la gente de Ripollet aceptara las castañuelas como un instrumento de concierto. Solicité la colaboración del intérprete de guitarra clásica Jaume Torrent, director del Conservatorio del Liceo. Mi intención era colocar al público dentro de una atmósfera de música seria y que se olvidaran de los tópicos del baile popular andaluz. Jaume Torrent fue bien aceptado. Y también las chicas, que tocaban a coro o como solistas, recibieron muchos aplausos. Y cuando yo aparecí en el escenario todo el teatro demostró con calor su acogida. Mi intervención fue relativamente corta, pero con obras de éxito. Tocaba sentada y sólo me levantaba para saludar. En el vídeo se nota que me cuesta levantarme, porque estaba sólo parcialmente recuperada. Habían sido dos operaciones muy cercanas. Al acabar el concierto, el alcalde subió al escenario, me dio una placa en recuerdo del homenaje y manifestó la promesa de dedicarme una plaza que se estaba remodelando justo delante de la casa donde nací y donde pasé los veranos de mi primera infancia. Conservo muchos recuerdos de aquella casa y de cuando jugaba con los niños vecinos. Este final, claro, no lo esperaba y me emocioné mucho. Después el escenario se llenó de conocidos y parientes de mi madre. Hacía tiempo que no nos veíamos, pero ellos habían seguido mi carrera como bailarina y no quisieron perderse el homenaje. Los ripolletenses están muy orgullosos de su pueblo, y el hecho de que yo, una persona que ha recorrido tanto mundo y ha hecho una vida fuera de lo corriente, hubiera nacido allí, les tenía entusiasmados. A la mañana si-

guiente, en el mercado, no se hablaba de otra cosa. Mi prima Neus se hinchó de satisfacción, quizás por primera vez en la vida. Y es que la familia de mi madre siempre estuvo en contra de que yo fuera bailarina.

—**También cumpliste tu promesa de tocar en el Instituto.**

—Efectivamente. En octubre de 1995 hice un concierto de agradecimiento por el homenaje recibido en el Instituto del Teatro el año 1993. También fue en la Sala Adrià Gual. Lo había prometido y lo cumplí. Primero tocaron las chicas, con más o menos fortuna. Y al final yo. Toqué sentada. Estrené dos obras. Primero *El puerto* de Albéniz, que es una verdadera filigrana, aunque sólo lo supo apreciar un pianista que acompañaba a Pastora Martos. Supongo que lo tendrían que escuchar más de una vez. En segundo lugar, la *Alborada del gracioso* de Ravel, que fue el éxito de la noche. Y como bis tocamos el prelude de *La revoltosa* de Chapí. Esta obra la toqué de pie, con las chicas a mi alrededor. Pero la prensa siguió sorda y muda. Con el tiempo ha llegado a mis manos un artículo de Rosli Ayuso publicado en *El Mundo* con palabras muy elogiosas. Ya es algo.

—**Y el año siguiente inauguraban en Ripollet la plaza que lleva tu nombre.**

—Sí. Se inauguró la plaza Emma Malezas. Fue el 29 de septiembre de 1996. Instalaron en la plaza una especie de monolito con una placa encima. En la placa estaba escrita la fecha de mi nacimiento y la del día de la inauguración. Asistió mucha gente: amigos, alumnos, familia y el pleno del ayuntamiento. El alcalde, el señor Carles Ferré, y el señor Wenceslau me acompañaron a todas partes. También vino TV3 y salí en el *Telenotícies* del día siguiente. Me vio mucha gente y me he hecho muy popular en el barrio donde vivo. Los vecinos me tratan con más deferencia. «Una señora mayor, con dificultades para caminar. ¡Pero sale por televisión!» Mi primo Jaume también estuvo con toda su familia. Cuando les telefoneé exclamó: «Claro que estaré; que yo recuerde, a ningún miembro de nuestra familia le han dedicado una plaza o una calle.» Y la otra frase que me quedó fue la del señor Wenceslau: «No tenemos tantos ripolletenses que hayan sido catalanes universales como para desaprovechar la ocasión,

ahora que tenemos uno, de premiarlo y recordarlo.»

—**Entre los meses de febrero de 1998, cuando se otorgó el Premio de Honor del Instituto del Teatro, y el momento en que aparecerá definitivamente este libro, han pasado cosas dignas de ser añadidas a este capítulo.**

—Sí. El 4 de agosto de 1999 cumplí ochenta años. Me encontré muy sola, porque nadie se acordó de mí. Es una fecha que los familiares suelen festejar, no sé si por el hecho de haber llegado a tal edad o para consolarte por ser mayor. Cuando volvieron de las vacaciones me quejé. Consol Grau me dijo: «Usted tendrá ochenta años durante todo el año, así que ya tendremos tiempo de celebrarlo.» El día 2 de abril de 2000 se hizo una cena homenaje en el Hotel Hilton de la ciudad. Fue una noche magnífica. Vino gente de la danza y de las castañuelas y también amistades de hace muchos años. Y no sólo de Barcelona, sino también de Mallorca y Canarias. Y Pilar López mandó desde Madrid una preciosa cesta de flores y pagó la cena a una profesora de flamenco para que fuera en su nombre. También asistió la profesora Barbara Kasprowitz en representación de todo el Instituto del Teatro, y José de Udaeta en nombre de la Asociación Internacional para la Interpretación Artística de las Castañuelas de Alemania. Incluso se sentó a mi lado el diputado de Cultura de la Diputación de Barcelona, Joan Francesc Marco, que era quien me había entregado la Medalla al Mérito Artístico de Bellas Artes cuando fui a recogerla a Madrid. Hubo muchos brindis, como es normal; vídeos, fotos y muchísimas flores y telegramas. Asistieron más de ochenta personas y el conjunto de castañuelas tocó dos piezas muy bonitas. Aquella sí que fue una buena celebración. Por último, quiero recordar un hecho acaecido durante la primavera de 2001. Gracias a un casual encuentro con una ex alumna de castañuelas que ahora es profesora de violonchelo en el Conservatorio Municipal de Música, conocí a la profesora M^a Àngels Arnaus, que imparte una clase de pedagogía creada para quienes cursan el final de sus carreras y quieren dedicarse a la enseñanza de la música para niños de primaria, tal como se hace en muchos países de Europa. La señora Arnaus estuvo en mi casa y le admiró el vídeo de un con-

cierto que yo había dado. También se interesó mucho por mis libros para principiantes. Así pues, organizó tres coloquios dedicados a mi sistema. Asistieron muchos alumnos y también algunos profesores. Según me dijo después la señora Arnaus, la justeza rítmica, la agilidad y la expresión de mis dedos tuvieron mucho éxito entre los asistentes. Así como la sencillez con la que se enseñan las dificultades de la lectura rítmica, separada de la afinación.

—**Bien. Hemos encabezado este capítulo de tu vida con un fragmento de tu autobiografía manuscrita donde expresas el agradecimiento por el Premio de Honor del Instituto del Teatro, que ha sido el reconocimiento definitivo a tu labor artística y profesional.**

—Ha sido un gran honor recibir el premio del Instituto del Teatro. Por fin el premio era catalán y valía la pena hablar de mí... Y, una vez más, acudió TV3 y salí por toda Cataluña en las noticias del mediodía, que tienen mucha audiencia. También apareció un reportaje en el suplemento de los sábados de *La Vanguardia* dedicado a cada comarca. Como yo soy del Vallès, me dedicaron toda la última página, en una entrevista con foto incluida. La periodista me pidió de donde procedían las castañuelas y yo le contesté que eran muy antiguas, que venían del Mediterráneo y que incluso se habían encontrado unas castañuelas doradas en la tumba de Tutankhamen. A los pocos días recibía la carta del honorable conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya en aquellos momentos, Joan Maria Pujals, expresando su admiración por mi trabajo.

—**Como consecuencia de este Premio de Honor del Instituto de Teatro de la Diputación de Barcelona, ahora se publica este libro dedicado a tu persona. ¿Para qué crees que podría ser útil?**

—Para dejar el recuerdo de mi vida artística y profesional que, como ya te he dicho, es la vida de una mujer de complejión más bien débil, pero que ha sido una gran luchadora y una gran trabajadora. Y en secreto te confesaré que los dos grandes amores de mi vida han sido la danza y la música clásica. Y mi último amor, mis conciertos de castañuelas. Aquella sensación inefable que se comunicaba entre la concertista y el público me daba una inmensa felicidad.

APÉNDICES

Breves apuntes sobre el origen de las castañuelas

El nombre castañuelas se empieza a utilizar a partir del siglo XVIII. Antes se llamaban castañetas, por la similitud con el color y la forma de la castaña. En Andalucía siempre se han llamado palillos. Y también postizas en muchos pueblos de España.

—**Háblanos del origen de este instrumento musical tan singular, del que has sido una de las más grandes intérpretes.**

—Las castañuelas tienen que ser muy antiguas. Plinio, en el siglo I dC, ya habla de ellas. Se cree que los fenicios fueron quienes la trajeron en la península. El hecho de que las castañuelas se hayan conservado sobre todo en España es, quizá, por el carácter alegre y amante de la fiesta de sus habitantes, pero su origen es de todo el Mediterráneo. Según Barbieri, está muy arraigada en la península Ibérica y lo demuestra la gran diversidad de bailes con castañuelas que aún existen. En Castellón había bailes fúnebres acompañados con castañuelas; en Camuñas, provincia de Toledo, se utilizan en la procesión del Corpus; y hay que citar también los famosos seis de Sevilla, donde los niños cantan, bailan y tocan las castañuelas en la Catedral, también el día del Corpus. Son sólo algunos ejemplos.

—**Así pues, las castañuelas no son exclusivamente de la península Ibérica.**

—No, no. Como te he dicho, proceden del Mediterráneo. En la época de las catacumbas, los niños bailaban con una túnica y una corona de flores, y usaban las crumatas, como las llamaban entonces.

Hay constancia de que en la antigua Roma las gaditanas ya eran famosas por sus castañuelas y que no se celebraba un banquete importante sin ellas. En la *Enciclopedia Espasa* encontré una fotografía de un bajo relieve griego que dice: «Alcibíades y las Hetairas», que eran señoras más bien de taberna, un poco cabareteras, por así decirlo, y hay una que levanta la mano así y lleva una castañuela.

—**Ruego al lector que imagine el gesto elegante que hace Emma.**

También en un libro de Anthony Rich sobre ornamentos antiguos hay un dibujo en el que sale una bailarina romana con castañuelas en las manos y otra que lleva unas sandalias con algo parecido a casca-beles. O sea que se hacían el acompañamiento rítmico ellas mismas, como sucede con las castañuelas. La música, claro, era muy elemental en tiempo de los romanos. Las castañuelas se hacían sonar como dos campanillas, es decir, que no se llevaban atadas a los dedos. Se ataron a partir de la reconquista de España.

—**Y los egipcios, ¿no tenían castañuelas también?**

—Cuando se descubrió la tumba de Tutankhamen, se encontró una cesta grande que estaba llena de instrumentos de música. Y entre estos instrumentos había unas castañuelas. Probablemente no es que él las tocara. Me parece que eran los sacerdotes del templo de Isis quienes las usaban como una campanilla para avisar a los fieles cuando tenían que ir al tem-

plo. Me da la impresión de que esto tiene más sentido que lo de que Tutankhamen se dedicara a tocar las castañuelas.

—**¿La finalidad de las castañuelas no era, pues, eminentemente musical?**

—Yo diría que sí, que era un instrumento de percusión para acompañarse en la danza. Tocar la flauta bailando es mucho más difícil. El momento en que la danza evolucionó más en España fue cuando llegó la guitarra. En los grabados y en las pinturas de principios del siglo XIX, en los que se ve a gente bailando, siempre verás a un guitarrista en el fondo. Acuérdate de Goya. La guitarra sí que la trajeron los moros. Y se divulgó por todo el mundo a través de España. Pero las castañuelas no, aunque los franceses, en sus enciclopedias, lo afirmen. Las enciclopedias las escriben unos señores que pueden saber o pueden estar equivocados.

—**¿Cómo evolucionaron las castañuelas en España?**

—Cuando estuve en Madrid para documentarme respecto a la danza y a las casi inseparables castañuelas, fui al Museo del Pueblo, donde me enseñaron una colección de castañuelas de toda España. Su forma no era como la de las que conocemos ahora, que son lisas para que los cuatro dedos resbalen, sino que en la superficie había dibujos tallados a navaja por los pastores. Son realmente bonitas. En Asturias, por ejemplo, hay unas muy famosas llamadas «tarrañuele». Por Castilla y León, donde se bailaban las danzas charras, no las hacían sonar a golpes de muñeca, sino picando con los cuatro dedos juntos. Aun-

que las llevaban igualmente atadas al dedo medio. Así pues, volví de Madrid con algún libro de bibliófilo y muchos apuntes. La mayoría de estos apuntes los extraje de libros de la Biblioteca Nacional, donde se encuentra el Fondo Barbieri. Recuerdo el diccionario *Tesoro de la lengua castellana y española* de Covarrubias y algún otro que estaba en la sección de Raros. Gracias a todos estos libros comprendí la evolución del arte de tocar las castañuelas, ya que había una escritura para éstas de Pablo Minguet de la primera mitad del siglo XVIII. Él hacía la escritura igual que hoy en día la hacen los compositores para los percussionistas. Es decir, golpeando con las dos manos por igual. En cambio, en un libro de Juan Fernández de Rojas, titulado *Crotaología o ciencia de las castañuelas* de finales del siglo XVIII, se nos dice que las castañuelas se tocan con los cuatro dedos de la mano derecha y el único golpe de la izquierda, que es como nos ha llegado a nosotros, hasta que La Argentina hizo un cambio considerable, en los años veinte y treinta del siglo XX, utilizando las músicas de los grandes compositores del llamado clásico español.

—**Que a menudo se han inspirado en las fuentes populares...**

—Sí. La música clásica se ha inspirado a menudo en fuentes populares. Todo el mundo conoce a Albéniz, Granados, Falla, Turina, que hicieron sus composiciones entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Y el padre Antoni Soler y Boccherini habían escrito un fandango cada uno. Boccherini puso incluso castañuelas en la partitura. Pero sí, Albéniz y Granados, en sus obras, pusieron muchos temas de origen popular. Granados en las *Goyescas*, y también en las *Tonadillas*, que tienen mucho sabor y mucha gracia. Quizás sean lo que más me gusta de Granados, aparte del *Allegro de Concierto*, que me entusiasma.

—**Pero a menudo se confunden las castañuelas con el flamenco, ¿no es así?**

—¡Qué manía hablar de castañuelas y de flamenco! Al flamenco pertenecen los pitos, las palmas y sobre todo el zapateado. Las castañuelas en el flamenco son un añadido del siglo XX y sólo en algún baile. Y no todo el mundo las toca. Las castañuelas son más bien de los pueblos de casi toda España, Cataluña incluida. Está el baile de gitanas del Vallès, que se bai-

laba en Ripollet cuando yo era pequeña y creo que hay algún pueblo donde todavía se baila. Y es uno de los bailes más lucidos de los ballets catalanes. Creo que por Tortosa hay muchos bailes con castañuelas. Y no podemos olvidar que en Aragón, Valencia, Mallorca e Ibiza, que formaron parte de la corona catalanoaragonesa, aún se tocan en todos los bailes populares.

—**Bien, pues deberíamos hablar más extensamente de este gran cambio, que se produce en el siglo XVIII, en la evolución de la técnica de castañuelas.**

—Sí, en el siglo XVIII se produce el primer gran cambio. El segundo yo lo situo con La Argentina, de la que ya hemos hablado. Después vendrán sus seguidores, durante todo el siglo XX, muchos buenos bailarines que fueron aportando ideas para perfeccionar y ampliar la técnica y la expresión musical con las castañuelas. Durante el siglo XX el cambio principal ha consistido en la adaptación de la escritura musical con la visión de los bailarines, olvidando el lamentable uso de compositores y percussionistas de las orquestas. Esto ha sido lo que ha hecho Emma Male-

La escuela bolera: primer gran paso en la evolución de la técnica de las castañuelas

Durante todo el siglo XVIII estuvieron muy de moda las seguidillas. A medida que avanzaba el siglo, tanto maestros como alumnos fueron añadiendo saltos, vueltas, trezados y batidos. Y durante esos años de transformación las castañuelas hicieron el primer gran cambio. De tocarse a golpes de muñeca se pasó a las cintas o cordones atados en el pulgar para dejar libres los cuatro dedos de la mano derecha, con el toque único de la izquierda. Y así se llegó hasta principios del siglo XX. Se impusieron los boleros y los bailes de repertorio español de zapatillas y se siguieron tocando las castañuelas como símbolo de la danza de tradición española. Y también con el fandango y los bailes de zapato.

—**¿Cómo definirías la escuela bolera?**

—Es un estilo sincrético. Yo me he dedicado mucho a estudiar la procedencia de la escuela bolera, porque para la evolución

de las castañuelas ha tenido mucha importancia, y he dado diversas charlas sobre este tema. Cuando fui a Madrid en 1968 me dirigí a la Biblioteca Nacional y consulté diversos libros donde se hablaba de ello. En tiempos de Cervantes, Lope de Vega y otros autores menos conocidos, el baile de la gente rica era más bien clásico, lo que llamaban el danzar a la francesa, y los profesionales de la danza representaban entremeses, bailes y mojigangas. En los corrales de la comedia se hacían obras muy largas y, para que los actores descansaran, se introducían estos breves sketches, danzados generalmente con castañuelas, que cada vez adquirieron más y más importancia dentro del espectáculo. Poco a poco, se fueron uniendo estos dos estilos: el de la gente rica y el popular.

—**¿Cómo eran los bailes cortesanos hasta entonces?**

—Los ricos bailaban pavanas, *La dama y el caballero*, cosas mucho más ceremo-

niosas. Las mujeres iban vestidas con mucha ropa. Ellas sólo figuraban. Llevaban un pañuelito y saludaban. Hacían cuatro monerías... El trabajo lo hacían los hombres. Pero cuando vino la época del vestido de maja, que es tobillero, es decir, que llega un poquito más arriba del tobillo, que es lo que se ve en los tapices de Goya en los que hay gente bailando, entonces fue cuando las mujeres empezaron a espabilarse. La mayor parte de las danzas eran de zapatilla, los famosos chapines, que van atados a las piernas como una zapatilla de clásico, pero que llevan un poco de tacón. Entonces fue cuando comenzaron a competir chicos y chicas.

—**¿Y qué aportó el baile popular español?**

—Aportó el estilo de movimientos de la cintura, los hombros y los brazos. Es decir, la gracia. Y, sobre todo, las castañuelas. Y se estableció mucha competencia. Fíjate, a finales del siglo XVIII, apareció un libro divertidísimo, que se reía de todo el mun-

do, titulado *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*. ¿No has oído hablar de él? Pues lo tienes que leer; ahora se ha hecho una reedición. Yo lo había leído en una edición muy antigua que me habían traído del mercado del libro antiguo. Cuando lo acabé me dije a mí misma: «Qué tontería. ¿Cómo dicen que esto es un tratado de castañuelas? ¡Esto es una tomadura de pelo!» Pero a través de un libro de Barbieri que leí más tarde, cuando buscaba información para mis conferencias, obtuve la clave. Resulta que el autor era un fraile, de nombre Juan Fernández de Rojas, que había escrito este tratado como parodia, porque estaba hasta la coronilla de «las señoritas boleras tocando las castañuelas». Se ve que en aquella época la gente bailaba por todas partes haciendo sonar las castañuelas. Decía: «Unas señoritas que vengán muy finas tocando el fortepiano y cantando una aria se van a encontrar como unas pánfilas cuando venga una señorita bolera tocando las castañuelas como dos cotorras.» Porque cuando llegaban «las señoritas boleras» ya nadie se acordaba de las que habían cantado el aria. Te cuento todo esto para que veas la fuerza que adquirieron poco a poco los bailes populares. Cuántas veces me he acordado de este libro, que en un párrafo dice: «Bailar es una cosa. Bailar y tocar las castañuelas, son dos cosas.» ¡Por supuesto que sí! Era una broma, pero dio en la diana.

—¿Podemos concluir, pues, que el perfeccionamiento de la técnica de las castañuelas corre paralelo a la evolución de la escuela bolera?

—Sí, pero recuerda que las castañuelas también se tocaban con el fandango y con muchos bailes de zapato. Pero, evidentemente, la escuela bolera fue decisiva. La escuela bolera se puede definir como la fusión del estilo español de cintura para arriba (los brazos, la cabeza, el movimiento de los hombros y la cintura, siempre con las inseparables castañuelas) y la escuela francesa de pies y piernas. El baile clásico, en cierta manera, es más fácil, porque los brazos y las manos te ayudan en el salto. Pero tocar nuestro instrumento mientras se baila no ayuda para nada. Es una complicación más. Ahora recuerdo otro libro que habla justamente de las muchas dificultades de la danza. Es del profesor Esquivel Navarro y fue editado a mediados del siglo XVII. Este señor da una serie de lecciones de danza: se deben poner las rodillas hacia fuera; se debe estirar la punta del pie siempre que se despegue del suelo; al bajar del salto, se deben apoyar primero las puntas

de los pies y no el pie plano; y las vueltas se deben dar mirando de cara al maestro. Hay una frase muy divertida que dice: «El que no tenga cabeza para obrarlas, tendrá suelo para hallarlas.» Se refiere al movimiento de la cabeza, que nosotros hemos aprendido del ballet clásico, claro. Pero lo que hay que señalar es que todos estos buenos consejos los escribía un señor en la primera mitad del año 1600. ¡Y en Sevilla!

—¿Y el prestigio creciente de la escuela bolera con castañuelas quedó restringido al Estado español?

—No, las castañuelas consiguieron prestigio internacional en el siglo XIX. A mediados del siglo fueron a París dos catalanes: Dolors Serral y Marià Camprubí, con sus bailes boleros. Tuvieron tanto éxito que se puso de moda que las estrellas internacionales de la danza clásica bailaran alguna obra con castañuelas. Fanny Elssler,* por ejemplo, una austríaca muy temperamental, bailaba el «Bolero de la cachucha» de *El diablo Cojuelo*, que le enseñó la Serral, y se hizo dueña del mundo de la danza. Incluso fue a la corte del zar de Rusia. Y Dolors Serral no volvió a España. Fue a Copenhague y fundó una escuela que aún lleva su nombre.

—Y en Cataluña, ¿también se han tocado mucho las castañuelas?

—Por supuesto. En el Liceo bailaron boleros Roseta Mauri, hija de Reus, y Ricard Moragues. Y en el Teatro de la Santa Creu, hoy Teatro Principal, también. Más tarde, la Mauri llegó a ser primera bailarina de la Ópera de París y Teresina Boronat también triunfó en París. ¡Y dicen que las castañuelas no son catalanas!

—¿Y por qué sigue dominando esta visión?

—Son prejuicios de algunos sectores. Y, sobre todo, ignorancia. Piensa que en España, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, bailaba todo el mundo. En la corte, como ya te he dicho, bailaban con más ceremonia. Pero el resto, desde el señor hasta el último mozo de mulas y desde la capital y las ciudades importantes hasta el pueblecito más pequeño, todos bailaban. Y la mayor parte con castañetas, entre cantos, músicas, panderetas (santa Teresa tocaba la pandereta en Navidad), zambombas, campanilleros, crótalos, etc. Se bailaba sobre todo en las fiestas importantes, normalmente religiosas: el santo patrón del pueblo, romerías, acontecimientos familiares, ferias, mercados, etc. La juventud no tenía otra distracción ni otro modo de relacionarse. También estaban los saltimbancos y los cómicos de la legua, pero

esto no era tan frecuente y solían actuar en los pueblos grandes. En el siglo XVI estuvo muy de moda la zarabanda. Era un baile por parejas (chico y chica), en el que se colocaban uno frente al otro, con las castañuelas en las manos, y se cantaban coplas, normalmente contra los abusos de los gobernantes. El diccionario *Tesoro de la lengua castellana y española* de Covarrubias dice que era una danza «con meneos del cuerpo». Este baile estaba totalmente prohibido y si se encontraba a alguien bailándolo se le condenaba a garrotazos o a galeras por inmoral. Quizá también por política. Pero la gente procuraba bailar lo poniendo vigilantes en cada punta de la calle. Un prelado de Flandes pasó unos días por Barcelona y salió espeluznado de aquel escándalo: ¡con castañuelas! Pues sí, señores puristas del catalán. Con castañuelas y en el siglo XVI. Lo que yo no comprendía era como unas danzas tan lentas como las zarabandas de Bach y contemporáneos podían ser lascivas. Pero cuando di las charlas en el Conservatorio Municipal, unos señores dedicados a la música antigua me mostraron unos fragmentos de danzas populares recopiladas por el guitarrista Gaspar Sanz, que vivió en el siglo XVII. Entre ellas había una zarabanda que hizo furor durante casi la totalidad del siglo XVI. La obra llevaba los compases $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$. Yo exclamé: «¡Esto son las guajiras!» Por lo tanto, las guajiras fueron a América y volvieron después. O sea que Bach y sus contemporáneos confundieron la zarabanda con las danzas de la corte de España. A mí no me cuadraba aquella lentitud con la descripción que hacían los libros de la época respecto al escándalo que provocaban en la gente sería. Decían: «Danza lasciva con meneos del cuerpo.» Eran, en realidad, de influencia morisca, aunque tocaban las castañetas, nombre de las castañuelas hasta el siglo XVIII. También había una muestra del canario, un $\frac{6}{8}$. ¡Ah! ahora comprendo por qué en los libros se decía que para bailar el canario se necesitaba mucha agilidad en los pies. No era para saltar, como yo creía, sino porque era el precursor del zapateado, que venía de Canarias. Lo que vino después ya lo hemos explicado en los capítulos anteriores.

* Véase la p. 86.

Aquesta edició d'*Emma Maleras*.
Les castanyoles: la grandesa d'un instrument petit
es va acabar d'imprimir el mes
de juliol de dos mil dos
a la ciutat de Barcelona





