



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Valle, Liliana (investigación), Schulte, Bertha (redacción).
Cuadernos del Cenidi Danza José Limón, número veintiséis. Los bailes de salón en el Distrito Federal. CONACULTA/INBA/Cenidi Danza. México, D.F.: 1993.
ISBN 968-29-5615-3.

Palabras clave (descriptores temáticos): bailes de salón, bailes populares, lenguaje dancístico, metodología de la enseñanza, Ciudad de México, danza y ciudad, ballroom dancing, popular dances, dance language, methodology of education, Mexico City, dance and city.



LOS BAILES
DE
SALÓN
EN EL
DISTRITO
FEDERAL

Investigación: Liliana Valle
Redacción: Bertha Schulte

CENIDI-Danza José Limón
Cuaderno 26



LOS BAILES
DE
SALÓN
EN EL
DISTRITO
FEDERAL

Investigación: Liliana Valle
Redacción: Bertha Schulte

Primera edición

DR © 1993 INBA / Centro Nacional de Investigación
Documentación e Información de la Danza José Limón.
Campos Elíseos 480
México, D. F.



Impreso y hecho en México
Printed in Mexico

ISBN 968-29-5615-3

Introducción



lo largo de la historia del hombre, el arte ha cumplido y puede cumplir diferentes funciones: educativa, social, expresiva, cognoscitiva, etc. El producto artístico se convierte en testimonio, y principalmente en testimonio de la capacidad creadora del hombre. Esta capacidad, como creación artística, ha sido abordada a través de la historia de diferentes maneras, siguiendo dos direcciones fundamentales: la creación llamada culta, profesional, de determinados individuos, y la creación colectiva o anónima, del pueblo.

Cuando el trabajo cotidiano da al hombre la posibilidad de poner de manifiesto su capacidad creadora, éste acompaña su vida de danzas y canciones, de manifestaciones artísticas que hablan de sus dolores y esperanzas, alegrías y sueños, y que, por su profunda fuerza, llegan hasta nosotros a la par de la producción de las geniales individualidades y son, en muchos casos, parte nutriente de esas expresiones individuales. Sin embargo, al desarrollarse la producción "con el paso de la manufactura a la gran industria, cuando el trabajo pierde su carácter vivo, creador, y con ello se limita, embotace o anula la capacidad creadora del pueblo (...) encontramos al consumidor pasivo, impersonal, deshumanizado (...)"¹

En la época que nos tocó vivir se desarrolla el arte de masas con características de sucedáneos artísticos para esa sociedad que va perdiendo su capacidad creadora en el trabajo que la agota y la aleja cada vez más del arte profesional y del arte como creación colectiva y popular, a tal grado de no llegar a reconocer lo que le es propio. Encontramos, sin embargo, pequeños sectores de la gran urbe residentes a abandonar las formas bailables que hablan

de quiénes son, de cómo crecieron como entes culturales. Estos sectores y otros como ellos, tanto o más marginados, en distintas latitudes del continente, continúan creando y haciendo evolucionar todos aquellos elementos que conforman un lenguaje del cuerpo, claramente evidenciable cuando se aborda el baile.

El presente trabajo se inició con la idea de estudiar los géneros bailables que se cultivan en los salones del Distrito Federal: sin embargo, como todo proceso vivo, y por la misma necesidad, se convirtió en un principio de análisis de un fenómeno más amplio. Tiene que ver con la generación y desarrollo de un lenguaje del cuerpo que vincula a Cuba con Uruguay, a Costa Rica con Venezuela, a Brasil con México o Nicaragua, y a toda América Latina en mayor o menor grado.

Es importante para los interesados en el arte de la danza y en el arte popular aclarar el fenómeno "salón de baile", ya que nuestro estudio se refiere al lenguaje dancístico que se realiza por excelencia, pero no únicamente en los salones de baile.

Este trabajo teórico-práctico, se basa en el estudio del dancón, el mambo, el chachachá, el swing, el pasodoble y el tango. Fue realizado con bailarines y maestros populares, fundamentalmente con el maestro Jesús Uvalle, quien posee una larga trayectoria en este campo y participa en las variadas actividades que se llevan a efecto en torno al mismo: concursos, exhibiciones, clases y asistencia permanente a los diferentes salones.

Por los antecedentes de la investigadora, por su nacionalidad misma, la comparación se ha constituido en un factor de observación. Fue necesario aprender diferentes géneros y asistir a múltiples bailes para poner en práctica el conocimiento adquirido. La información se registró en fichas para cada danza, con respecto al estilo y a la interpretación, la característica de los movimientos en sí, el uso del espacio, el trabajo de pareja, el uso musical y, muy especialmente, la metodología de la enseñanza.

Resultó muy interesante observar la importancia social de estos bailes para muchos de los bailarines y bailarinas con quienes convivimos. Lamentablemente, en este trabajo no fue posible ahondar en el proceso histórico-político bajo el cual se ha ido desarrollando, pero este primer intento puede servir de base para futuras investigaciones, que deberán ser realizadas en forma interdisciplinaria por historiadores, antropólogos, músicos y especialistas en danza.



1. Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 273.

Elementos de un lenguaje dancístico



En México, hoy en día, los distintos géneros bailables tienen muchos niveles de ejecución, cada uno de los cuales se basa en códigos específicos. El danzón, el mambo, son perfectamente distinguibles, no sólo por la música con que se bailan sino también por los pasos que se emplean en su ejecución, por las cualidades de movimiento, por el uso del espacio, etc. A diferencia de otros pueblos latinoamericanos, en el Distrito Federal los bailarines y los maestros populares muestran una gran rigurosidad con respecto a los códigos específicos del género y son muy estrictos en el cuidado y el uso de los diferentes pasos.

En América Latina, en general, estos bailes son importantes no sólo por sí mismos sino también porque surgen para satisfacer necesidades concretas comunes a diferentes pueblos, y contienen, por tanto, aspectos igualmente comunes de nuestra historia. A través de los años se han ido constituyendo elementos que están presentes en nuestra forma de vernos, de dar vida a las danzas, los cuales a su vez han creado un lenguaje que nos permite reconocernos. Aun sin saber los mismos pasos podemos entender, distinguir y valorar el lenguaje que nos emociona.

Para comprender algunos de los elementos más importantes que intervienen en el baile popular es necesario tomar como punto de partida que la cultura latinoamericana es producto de una mezcla de culturas: la aborigen, la europea, la africana y, en ciertos sectores, la asiática. Ninguna de ellas es hegemónica; una u otra han ejercido mayor influencia según la región latinoamericana de que se hable.

Esto se pone de manifiesto no en diferencias radicales,

sino en lo que Alejo Carpentier denomina en su libro *La música en Cuba* como "el modo de hacer". Este "modo de hacer" constituye un aspecto de fundamental importancia: se refiere al hecho de que los grados de excelencia no radican en la cantidad de los pasos o en la dificultad de los mismos, sino en cómo se ejecutan esos pasos, cómo se manejan las cualidades, las intenciones, la energía para un mismo movimiento o género.

Esto explica el hecho de que cuando se baila una guaracha, por ejemplo, el ambiente creado por el movimiento es muy parecido, ya sea dicho baile ejecutado por un mexicano o por un panameño. Sin embargo, ambos ocurrirán a diferentes "modos de hacer". Generalmente hay mayor soltura de la cadera en aquellos bailarines con mayor influencia afro, y mayor brillantez en el uso de las rodillas y los tobillos en el caso de los ejecutantes mexicanos.

Otro aspecto de gran importancia y trascendencia, que debería ser estudiado con mayor profundidad, corresponde al *grado de significación y funcionalidad social* que estos bailes poseen. Muy superficialmente diremos que, al saber bailar, un sencillo obrero se puede convertir en el más respetado; una mujer fea se transforma en la más codiciada; el tímido al hablar logra vivacidad en su expresión dancística. Y como éstos podríamos señalar muchos otros ejemplos.

No se debe olvidar que en la mayoría de nuestras culturas las actividades bailables rigen momentos y prácticas sociales de señalada significación. En la mayoría de nuestros países los quince años de edad se celebran con un baile. En México debe coreografiarse un vals, y en algunos sectores populares se agrega un baile contemporáneo donde la quinceañera es la figura principal, lo cual implica muchas reuniones de adolescentes para aprender y ensayar. En las bodas también se realiza un baile, el carnaval es un baile eterno, hay baile callejero... El baile, pues, está presente siempre.

Un tercer elemento esencial es la *expesividad y la comunicación*. Con la pareja, la comunicación llega hasta grados muy sutiles de cadencia, como en el bolero. Este aspecto está relacionado con la creación y la perdurabilidad de un género que brinda la posibilidad de expresar ciertas necesidades. El danzón, por ejemplo, legitima ciertas prácticas de acercamiento y de movimientos desaprobados hasta el momento; el chachachá se ha ido definiendo como un baile de carácter juguetón, alegre, pero no explosivo; el bolero es lo romántico en su máxima expresión.

Como parte de una comparsa, realizamos nuestras variantes al ritmo de ella, de lo que todos y cada uno han



contribuido a crear como atmósfera. Los círculos y las hileras forman parte de cualquier baile; con ellos se celebra la comunicación colectiva.

Unido al proceso de comunicación está siempre el juego erótico, sutil en algunos casos, de tremenda fuerza en otros. Se traduce en el uso de la energía que se muestra magnética en el danzón. Furiosa e irreverente en el tango, y que va matizando los diferentes géneros.

No es nuestra intención ahondar en el origen de esta energía erótica, pero sí señalar brevemente que este tipo de energía es utilizada en algunas danzas populares europeas, sobre todo en las de origen gitano, como el flamenco, y, por otra parte, los negros de América la manejan como reminiscencia de algunas de sus danzas ancestrales, principalmente en aquéllas que tienen que ver con los ritos de la fertilidad. Así pues, en América se establece el erotismo como lenguaje común de este encuentro de culturas y es inherente a todos los géneros escogidos para este estudio.

Cabe aclarar que, entre las múltiples aberraciones que se manejan con respecto a este lenguaje, está la manipulada idea —producto del uso mercantilista que las clases dominantes dan a este tipo de movimiento— de relacionar baile afroantillano, tropical o popular con pornografía, prostitución, degradación; en realidad, en cuanto a danza se refiere, esto sólo aparece cuando el movimiento es tratado con ignorancia y es desprovisto de las esencias que han provocado su existencia.

Para finalizar con estos elementos, debemos señalar como característico de este lenguaje el *sentido polifónico y contrapuntístico*. Es contrapuntístico con respecto al movimiento, a la relación movimiento-música, a la pareja. Por ejemplo, se puede bailar y matizar el movimiento refiriéndolo a la melodía, haciéndolo explícito; interpretar los diferentes temas que cada instrumento de las percusiones maneja, o pasar de uno a otro con aportaciones del bailarín como silencios en el movimiento o agregando palmadas y sonidos.

En el caso de una rumbera, si los bongoes están en un momento de gran lucimiento ella puede establecer un duelo marcando con sus piernas un tiempo, y utilizar los hombros para realizar variaciones rítmicas y dinámicas; así, la bailarina establece un contrapunto con el músico y crea también varias dinámicas en su propio cuerpo. Para lograr esto la bailarina ha tenido que adquirir la posibilidad física de ocupar distintas partes del cuerpo como distintas voces. Este sentido de aislamiento o polifonía del cuerpo es quizá uno de los mayores aportes al lenguaje dancístico. Sin embargo, aunque el grado de aislamiento

del cuerpo sea extremo siempre está inmerso en una idea total de movimiento, se vuelve una composición armónica, todo es parte de un "movimiento eterno"; incluso las pausas tienen el carácter de clímax de una onda, nunca de fin.

Se han expuesto estos elementos para lograr un esquema de comprensión, pero es preciso tener claro que no existe un elemento sin el otro, de lo contrario "no se sabe bailar". Es en la relación con la pareja o con los compañeros de hilera o de círculo donde estos elementos llegan a su máxima expresión: el espacio entre la pareja, los juegos provocadores de uno para con el otro, la pregunta-respuesta, el unísono. Por otra parte hay que recordar que estas características o elementos, estas líneas de movimiento no son producto de unos cuantos años, sino que vienen transformándose desde el origen mismo de nuestra historia criolla.



Antecedentes históricos



En América Latina la presencia europea, las formas autóctonas y negras produjeron una gran diversidad de géneros bailables que durante su proceso se manifestaron como actividades puramente populares o como un producto de prácticas clasistas de una élite que terminaron asimiladas y recreadas por el pueblo. Este proceso de asimilación y recreación que deriva en un organismo nuevo es parte integral de nuestra historia.

Tres son los tipos fundamentales de danzas que se dan a través del continente. Uno lo constituyen las de la familia de la zarabanda, el candombe y la chacona, cuyo origen está en América y que contienen herencias del Occidente cristiano, de fenicios y moros, de africanos y criollos, de tal manera que se consideran como "cosa venida de Indias", con la incorporación de ese "modo de hacer" que evidencia el aporte de la cultura negra, fundamentalmente, así como de la cultura mestiza. Entre estas manifestaciones dancísticas, figuran las que son reminiscencias de las danzas africanas sin su sentido ritual. Proliferan en América, en donde quiera que hubo esclavos negros, las danzas con nombres como rumbas, bembés, sambas, macumbas, chuchumbés.

Otra familia de bailes que existía y que se observa, de igual manera que los anteriores, en numerosas regiones de América Latina es la de los zapateados, generalmente de origen andaluz. Todavía subsiste en Venezuela, Argentina, México y otros países.

Finalmente están las danzas autóctonas, las creadas por aborígenes, observables en relativamente pocas zonas de América Latina.

Los bailes a los que se refiere nuestro estudio pertene-

cen al primer grupo. Para su mejor comprensión debemos investigar un poco sus orígenes.

Se sabe que en la primera mitad del siglo XVI viajaron músicos de España hacia el Nuevo Mundo. América recibió como patrimonio las reglas del canto llano, el conocimiento de las tablaturas del órgano, el romance transmitido de boca en boca y gente que sabía cantar, versar y componer villancicos. Se sabe también que hubo negros en Cuba a partir de 1513.

Los templos eran las únicas salas de concierto que reunían a aquéllos de los "cantos entonados", a los indígenas y negros con distintas culturas musicales y dancísticas. Se inició entonces ese largo proceso de sincretismo que marca toda nuestra historia. El romance se canta en toda América Latina.

Alejo Carpentier nos habla del famoso *Son de la Ma Teodora*, que data del siglo XVI:

Se trata (...) de un calco de romance extremo, cuya melodia ha sido un poco modificada por hábitos de entonación popular (...) separándose los incisos por un estribillo rítmico, rasgueado sobre las cuerdas de la bandola (...). La letra se ajusta al clásico octosilabado del romance (...). En cuanto al ritmo de las frases que ofician de coplas (...) se ciñe fielmente a uno de los patrones hispánicos (...). La forma "pregunta-respuesta" entre el solista y el coro nos viene de los juegos cantados del África.²

Si en Cuba, en los siglos XVI y XVII, el son respondía a formas no definidas de *música popular bailable*, y a partir de 1533 se crearon las rutas marítimas de allí hacia Veracruz, Trujillo y Cartagena; si las coplas de *La resbalosa*, danza de negros de Argentina y Chile, tienen el mismo ritmo del *Son de la Ma Teodora*, no es casualidad que las descripciones hechas en México en 1776, cuando se eleva a la Santa Inquisición una denuncia a fin de prohibir un baile llamado *El chuchumbé*, correspondan a elementos de la danza que llegan hasta nuestros días en toda América Latina.

El informador de la Santa Inquisición describe:

Las coplas se cantan mientras otros bailan, ya sea entre hombres y mujeres o bailando cuatro mujeres con cuatro hombres; el baile es con ademanes, meneos, sarandós, contrario a toda honestidad (...) por mezclarse en ellos abrazo y dar barriga con barriga.³

2. Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, pp. 36-39

3. *Ibid.*, p. 53



En 1698, el padre Labat describe una danza vista por él en Santo Domingo:

El más hábil canta una canción (...) cuyo estribillo es coreado por todos los espectadores. Los bailarines están dispuestos en dos hileras: los hombres de un lado, las mujeres del otro. Saltan, giran sobre sí mismos, se acercan a dos o tres pies los unos a los otros (...) Se estiran, en el acto, dando vueltas, con gestos absolutamente lascivos.⁴

En México, 1987, es posible ver en el salón Los Ángeles hileras de hombres frente a hileras de mujeres bailando un chachachá, un mambo o una guaracha dirigidos por el maestro.

El merengue de Santo Domingo, la pollera de Panamá, la cumbia de Colombia, todos poseen la caza coreográfica de la hembra por el macho, el aislamiento en el cuerpo al poder mover la cadera a un ritmo y el torso a otro, que corresponde perfectamente a lo que describe, en 1789, Moreau de Saint Méry:

El talento, para la bailarina, está en la perfección con que puede mover sus caderas y la parte inferior de sus riñones (*sic*) conservando todo el resto de su cuerpo en una especie de inmovilidad que no le hacen perder los suaves movimientos de los brazos que sostienen las dos extremidades de un pañuelo o de sus faldas. Un bailarín se acerca a ella: se lanza súbitamente y cae a compás cuando está a punto de tocarla. Retrocede y avanza de nuevo, invitándola a la lucha más seductora. La danza se anima y pronto ofrece un cuadro cuyos rasgos, de voluptuosos, se hacen lascivos.⁵

Es claro que para el siglo XVII las danzas con la atmósfera del son y de la rumba vibran por el Continente Americano. Su desarrollo pertenecía a ambientes esencialmente populares, eran cantos acompañados de percusión.

El son termina de aclararse constitutivamente en 1920:

Instauraba categorías nuevas. Dentro de un tempo general, cada elemento percetivo llevaba una vida autónoma. Si la función de la botijuela y del diente de arado era de tipo escansional, los timbales debían entregarse a la variación rítmica. Si la marimba trabajaba sobre tres o cuatro notas, marcando las armonías con ritmo de bajo continuo, el tres podía tener una función cadencial. El bongó actuaba más libremente, usando de la percusión directa o del glissando sobre el parche. Los demás elementos de esa percusión se manifestaban de manera ajustada a sus registros y posibilidades, admitiendo la fantasía del ejecutante siempre y cuando el canto fuese sostenido en cada momento por el aparato de

la batería... nos venía con una forma definida *largo* y *montuno*; el *largo* era el recitativo inicial, la exposición de romance... llevada en tiempo pausado por una sola voz... Las voces que entran, todas juntas, estableciendo en el montuno la vieja forma responsorial primitiva, ya observada en el son de la Ma' Teodora.⁶

El son, en cuanto danza, se vuelve base para abordar muchos otros bailes considerados como tropicales, afroantillanos, populacheros. Baile de parejas, separados, tomados de la mano o abrazados, donde el juego de coqueteo, la caza de la hembra por el macho, serán la causa del uso constante de las tres formas anteriormente mencionadas.

Estéticamente la línea fundamental es la curva, los movimientos de cadera y hombros se enriquecen con la misma batería: la pareja baila al unísono o a contrapunto, estableciendo los juegos que quieran, de acuerdo con los elementos afines de acople e interrelación.

Para 1860-1870, en otras latitudes del continente, otro baile también de origen popular se conforma claramente: el tango. Según Héctor Enrie, historiador del mismo, surge en los sectores cercanos al Río de la Plata, plenos de inmigración, como producto de los blancos imitando a los negros (musicalmente el ritmo de tango y de habanera son idénticos). Originalmente era música para ser bailada, el aspecto argumental es bastante posterior. Ya para 1910 el tango está en el interés de todas las clases sociales a raíz de la prohibición que el Papa Pío XI decretó para dicho baile. Llegan a Europa parejas procedentes de América con la finalidad de bailarlo, y surge como moda europea en 1912-1913. Para 1914, con la Guerra Mundial, es llevado por los inmigrantes nuevamente a América, ya como baile de moda.

Como danza, el aspecto erótico es fundamental, es casi una lucha a muerte; en los sectores cercanos a su origen, el acercamiento de los cuerpos es total; esto se modifica mucho de acuerdo con los diferentes estilos, incluyendo los de exportación que se han creado. El uso musical es de cierta dificultad, la cadencia es tratada fundamentalmente en los desplazamientos, en el manejo del espacio. Las estructuras básicas están tratadas por los juegos de piernas, el torso se maneja como una sutil consecuencia de éstos. El entendimiento entre la pareja debe ser total por lo complejo de las estructuras y, en algunos estilos, las cargadas y pasos poseen riesgos físicos considerables. Es baile de pareja entrelazada, en cualquiera de sus modalidades.

4. *Ibid.*, pp. 53-54

5. *Ibid.*, p. 54

6. *Ibid.*, pp. 196-197.



El baile de salón inicia su trayectoria en América como actividad de las clases adineradas. El danzón es producto de esta trayectoria.

A fines del siglo XVII la *country dance* inglesa es llevada a Holanda y Francia, donde es aceptada como danza francesa. No llega a Versalles, pero sí a colonias francesas de América como Puerto Príncipe. Era un baile de figuras, es decir, respetaban un ordenamiento coreográfico en cuanto a espacio, movimiento y relación entre las parejas. Posee cierta galantería y algunos elementos cautivos para el negro: la disposición en hileras de hombres y mujeres (observado también en numerosas tribus africanas), el juego de combate de amor, de ataque y huida, unión y separación, danza de acción colectiva. Al popularizarse en las colonias permitía licencias que los músicos negros imprimen con una vivacidad rítmica de que carecía el modelo original.

La contradanza estaba formada por dos partes de ocho compases que se repetían en cada una. Como baile estaba formado por cuatro partes: el paseo, la cadena, sostenido y cedazo; una figura para cada ocho compases (también se daban variantes). María Antonia Fernández nos dice: "Las dos primeras eran de carácter tranquilo. Las dos últimas se hacían vivas y picantes".⁷

De la contradanza escrita en 6/8, que es más popular, nacieron los géneros de la clave, la criolla y la guajira; casi todas las escritas en México corresponden a este género. De la contradanza de 2/4 nacieron la danza, la habanera y el danzón, con sus consecuencias más o menos híbridas marcadas por el espíritu del minuet.

Se conocen ediciones de danzones desde antes de 1877. Musicalmente, en sus orígenes difirió muy poco de la contradanza.

[...] se inicia, muy a menudo, con un tema de catadura clásica, correspondiendo exactamente a la *prima* de la contradanza a pesar de su título nuevo de *introducción*. En la segunda parte, o "parte de clarinete" se trabaja casi siempre sobre el cinquillo. Se vuelve a la *introducción* y se pasa a la "parte de violín" más melódica, que hace de *adagio*, antes de cerrar con el periodo inicial [...], dotándose pues la contradanza de un nuevo periodo de dieciséis compases. Este esquema se observa, hasta principios del siglo XX, cuando se enriqueció el danzón con una *coda* (o cuarta parte) muy movida [...] *.

El danzón sustituye el baile de figuras por el de pareja entrelazada, conserva cierta distancia entre los bailarines y

requiere de un excelente oído, pues se baila de acuerdo con la estructura musical: por ejemplo, cuando se repite la introducción los bailarines suspenden la danza, lo que se llama descanso. La danza se reanuda con precisión cuando se inicia otro periodo musical. En la parte llamada montuno, la cadera y los hombros se mueven con mayor libertad. En general es sobrio, elegante y sutil.

Cada movimiento de los pies lleva un "juego de rodillas" [...] las caderas se mueven suavemente, nunca con exageración. Todos los movimientos deben fluir, es decir, son ligados con algunas breves interrupciones producidas por los "marques" [...] es el baile más elegante del siglo XX y además lleno de toda la cadencia que marca con un sello indiscutible nuestras danzas.⁸

Es interesante anotar que en este proceso de sincretismo, creación y asimilación las danzas de origen negro imitan las características de las de los blancos, quedando marcadas por el tratamiento de la cadencia y el erotismo en el juego ondulante de hombros, cadera, torso y rodilla. Cuando es danza creada por blancos, tomando elementos de los negros, la creación fundamental del movimiento se realiza en el juego de piernas, y la cadencia y el erotismo se manifiestan en estos juegos, en el deslizamiento de los pies y como repercusión sutil en el torso; casi siempre permiten las acrobacias del tipo de "cargadas" como en el tango o en el swing; aunque, claro está, todas son parte de un mismo lenguaje, con un ámbito muy amplio en sus noticias y estilos.

Continuaremos con la que fue idea motivadora de este trabajo: describir y estudiar los bailes que se ejecutan con mayor frecuencia e importancia en los salones de baile de la ciudad de México en 1987.

7. María Antonia Fernández, *Bailes populares cubanos*, p. 9

8. Alejo Carpentier. *Op. cit.*, p. 189.



8. María Antonia Fernández. *Op. cit.*, p. 70.

Los salones de baile



un salón de baile asisten multitud de individuos con muy variados fines. Los bailes generalmente se llevan a cabo de las 18:00 a las 23:00 horas, todos los días de la semana, considerando los diferentes salones (Colonia, California, Los Ángeles, principalmente). No se vende licor, y por lo regular, alternan varias orquestas durante la noche. Hay quienes no saben bailar y sólo se mueven, otros a quienes no les importan los pormenores de cada género, y muchos que sí manejan las reglas del juego. Entre éstos hay muchos buenos bailarines, excelentes bailarinas y maestros —que pueden ser buenos bailarines o no— que tienen el don de conocer los secretos del baile como para enseñar al que no sabe nada y ponerlo a competir con los mejores, siempre que se dedique el suficiente tiempo al estudio.

Los maestros dirigen las hileras formadas para seguirlo; él indicará con señas o por el nombre de los pasos que se irán ejecutando y que, en su mayoría son conocidos por las personas más cercanas a él en la hilera; el aprendizaje puede darse directamente en el salón a modo de copia constante, con algunas preguntas y respuestas entre pieza y pieza, o en la casa de alguien, en un centro deportivo, en un museo, etcétera.

Los bailarines compiten entre ellos, y se convierten en público al hacer un círculo en torno a la pareja o parejas que los han logrado emocionar. Así, en algunos momentos, el salón está convertido en pequeños ruedos en los que cada pareja da lo mejor de sí. En muchos casos la mujer se convierte en el centro del círculo y hombre tras hombre van entrando a bailar con ella sin que se interrumpa ni un instante la danza; la bailarina, por lo tanto, se adapta a los

diferentes estilos de sus fugaces compañeros. En otros casos el hombre demuestra sus habilidades bailando simultáneamente con dos mujeres, dirigiéndolas con una mano y sin perder la continuidad del baile con ninguna de las dos.

Los géneros que se bailan con más frecuencia son mambo, chachachá, swing, tango, pasodoble, danzón, y en algunas ocasiones música más guapachosa.

Todos los géneros tienen características determinadas en cuanto a sus pasos, intenciones y cualidades de movimiento. Podemos distinguir, de acuerdo con la experiencia, que en la mayoría de los géneros existen —como clasificación nuestra y tentativa— cuatro niveles de ejecución definidos por:

- 1) El grado de dificultad con respecto a la coordinación, el ritmo, la agilidad y el tono muscular; así como por las características de cada baile.
- 2) Por el estilo, la capacidad de improvisación y acoplamiento con la pareja o compañeros.

En el primer nivel se encontraría la llamada base de cada género; éste es el paso que lleva en sí mismo las características determinantes del género, incluyendo cualidad, carácter de baile y uso musical, en su forma más simple. También incluye pasos que son utilizados en varios géneros, cambiando un poco su característica, lo que significa agregar o quitar movimientos de cadera, hombros y acentos.

Con el primer nivel —que se logra en aproximadamente tres meses, de dos clases por semana— el nuevo bailarín puede defenderse, sencilla pero dignamente, en las fiestas familiares, o incluso, modestamente, en un salón de baile.

El segundo y tercer nivel se distinguirían, uno del otro, por problemas técnicos: aumento en la dificultad, mayor cantidad de giros de un nivel al otro y detalles complicados de coordinación.

El cuarto nivel estaría basado en los pasos de mayor dificultad y brillantez, muchos de los cuales están formados por complicadas estructuras, pero, fundamentalmente, estaría marcado por la creación clara de un estilo personal, la capacidad de improvisación y el acoplamiento con la pareja o los bailarines. Debe saber dirigir, y para ello, tiene que entender claramente cuándo debe darse la indicación para cambiar de paso, sin que se interrumpa el baile o la calidad de la ejecución.

Este conocimiento no se da por generación espontánea ni por ósmosis; se aprende, se estudia, se practica, se recrea. En la gran mayoría de las clases, los alumnos se colocan en hileras, hombres frente a mujeres, con la finalidad de que aunque no se esté bailando de pareja existan las relaciones correctas para poder hacerlo después. En una misma clase se



enseñan y practican distintos géneros; primero se aprenden los pasos y luego se ejecutan libremente con la pareja.

El maestro explica el paso, incluyendo los detalles que corresponden al hombre y a la mujer, y motiva a los alumnos a la búsqueda del estilo personal siempre y cuando no modifiquen sustancialmente las reglas de cada género.

Existe en el medio una clasificación bien definida entre los llamados bailes populares (mambo, chachachá, guaracha, cumbia) y los llamados finos de salón (danzón, blues, tango, pasodoble, vals, swing) más elaborados. Los

primeros son los más frecuentemente bailados en fiestas; los segundos se ejecutan más en los salones de baile, en competencias y exhibiciones, porque exigen mayor conocimiento de la llamada cuadratura musical; también pueden poseer elementos acrobáticos.

Esta clasificación corresponde a la sutileza y dificultad que como danza poseen los bailes finos de salón y no —como algunos interpretan— como elemento de clase social.



Danzón



Es uno de los bailes más rigurosamente cuidados en cuanto posiciones, pasos, carácter, cualidad del movimiento y figuras coreográficas, y además posee una distinción que no se da en otros tipos de baile.

Se distingue un tipo de danzón como legado histórico. Es un danzón más austero, sin posibilidades de agregar movimientos de mayor lucimiento. Es llamado danzón cerrado o clásico. Se baila tratando de respetar lo que se considera más cercano a su forma original. El danzón contemporáneo se llama danzón abierto y permite la utilización de mayor cantidad de pasos y paseos.

Se baila en pareja. El hombre recibe con su mano izquierda la mano derecha de la mujer, quien coloca su mano izquierda sobre el hombro derecho del compañero. El varón coloca su mano derecha en la cintura o espalda de la mujer; ella debe mantener el codo izquierdo sostenido y ambos bailarines deben erguir la espalda. Las manos entrelazadas no deben tapar las caras, los pies deben estar juntos. Ésta es la llamada cuadratura.

Algunos de los pasos utilizados son: cuadro, paseo, (hacia adelante, hacia atrás, en espiral, en círculo), imposible, variaciones de imposible, paseos abiertos o floreos, planchas. El danzón cerrado se baila utilizando cuadro, paseos y pasos que no cambien la colocación de la pareja, es decir, siempre bailando uno frente al otro y entrelazados.

En el baile, la orquesta toca la introducción y las parejas formadas la escuchan atentamente, pues con la primera nota del primer trío se inicia el paso para hacer el cuadro. Cada cuadro finaliza con el llamado falso que equivale a quedar en la posición de cuadratura durante un tiempo, que debe ser la última nota del cuarto compás; aunque, en algunos casos se

realizan falsos con acentos muy marcados por la orquesta. En esta primera parte se acostumbra realizar el cuadro varias veces, o el cuadro y un paseo sencillo.

Cuando la orquesta inicia la repetición de la introducción, las parejas suspenden la danza quedando uno frente a otro. Cuentan algunos bailarines que este descanso se debe a que, originalmente, los danzones tenían una duración de veinte minutos —por lo menos— y en Cuba o en Veracruz era muy mal visto que alguno de los bailarines sudara, de esta manera, con el descanso se evitaba tal disgusto.

Atentos a la orquesta, los bailarines inician en forma precisa el segundo trío con cuadro y numerosos y variados paseos. Continúan intercalándose el descanso y los tríos. Por cada parte se van complicando sutilmente los pasos hasta concluir, en muchos casos, con la parte llamada montuno, donde hombres, cadera, cadencias y "marques" afloran con máxima calidad y pureza.

El danzón, en términos muy generales, requiere de gran esbeltez; y en cuanto a estilo, de elegancia, de sutileza y de gran suavidad. El movimiento de la cadera y los hombros se realiza a discreción. El uso del paso es muy importante; los pies se arrastran suavemente, uno cerca del otro, marcando el aspecto rítmico del danzón, con el máximo de complicaciones; el torso interpreta suavemente la melodía.

Está considerado el baile fino de salón por excelencia.





El mambo, antes de considerarse un ritmo nuevo, formaba parte de numerosos danzones en la sección llamada montuno. Orestes López, compositor y danzonero cubano, creó el danzón llamado mambo cuyo montuno se vio enriquecido con un nuevo motivo sincopado. Esto fue aprovechado por otras orquestas y la euforia manifestada por los bailarines contribuyó a que se sucedieran muchos danzones en ese estilo sincopado, hasta que el mambo se perfiló como una estructura independiente.

Pérez Prado lleva el nuevo ritmo a México en 1947, y a partir de ahí obtiene una popularidad mundial. Vivaz, rico en la cadencia sensual manejada en el uso de los metales correspondiendo a la época de las grandes bandas, estimuló la creación de numerosos pasos, muchos de los cuales son parte del repertorio mexicano.

El lenguaje del baile popular se enriquece, una vez más, al nutrirse de movimientos, gestos y desplantes, correspondientes al uso de la síncopa musical. Su ejecución requiere de una gran potencia muscular; es agresivo, directo, rápido y violento. En el salón es de rigor el movimiento de la cadera y de los hombros, en movimientos rápidos, vibratorios y libres.

Los pasos son cortos, lo que permite mayor velocidad; aunque existen algunos cuya finalidad primordial es la de lograr grandes desplazamientos. El torso se inclina ligeramente hacia adelante en casi todos; la rodilla, con un impulso vital marca fuertemente el inicio o suspensión del movimiento (síncopa), generando una riqueza dinámica que con el uso de movimientos percutidos dan la característica fundamental del baile.

Los pasos del primer nivel, aprendidos con el maestro Uvalle, son: base de mambo, base de guaracha, puntas en el

lugar, derecha adelante, izquierda atrás, brazos arriba y abajo, sencillo con palmada y sencillo con hombros.

Los pasos del segundo nivel son: base de mambo desplazada, brinco sencillo, derecha-izquierda y brinco, media naranja, derecha-arriba-izquierda arriba y paso de conga.

Los pasos del tercer nivel son: boggie, sencillo con brinco, bicicleta, paso de conga desplazado y con vuelta, niña popof, conga hacia adelante, vuelta de mambo, vuelta de revés y mano al piso.

En el cuarto, y último nivel, los pasos son: volado lateral, paso ruso, resbalón, serie de giros, combinado y todas las variaciones e improvisaciones que son posibles de lograr.



Chachachá



icen algunos bailarines que el chachachá llegó en el momento necesario, porque el mambo ya había evolucionado mucho y, para bailararlo muy bien, además de todas las características, se necesitaba una condición física muy especial.

El chachachá permitió que muchos lo pudieran bailar; adquirió un carácter juguetón con sus típicos "brincadito" y "marque". La actitud física expresa cierto relajamiento; el peso siempre hacia arriba. No se utilizan cortes bruscos en la dinámica ni se utilizan desplantes; el torso se inclina ligeramente hacia adelante en algunos pasos; los hombros se mueven suavemente, en general hacia los lados, por el manejo de los omóplatos; posee gran continuidad.

Se manejan principalmente dos tipos de pasos: los que marcan el chachachá y los que se mantienen con un brinquito constante. Es necesaria cierta relajación para poder coordinar muchos pasitos, siempre con este brinquito. Se puede bailar de pareja entrelazada, tomados de las manos, o uno junto al otro, y en grupos.

El creador del género musical es Enrique Jorrín, quien inicia su divulgación, en 1951, con su inmortal *Engañadora*. Algunos han sido creados bajo el esquema de introducción, copla, puente, coda; pero, en general, es un estilo vocal, coral monódico. Interpretado por la orquesta América, en sus inicios, posee elementos propios de una orquesta de charanga.

Casi todos los pasos, exceptuando los brincaditos, se ejecutan siguiendo el esquema de 1-2, 1-2-3, 1-2, 1-2-3. A continuación se señalan los pasos dentro de los distintos niveles.

Primero: base de chachachá, lírico, sencillo, patin y adelante-atrás con base de chachachá.

Segunda: brincando reata, patada, garza, bicicleta, paso doble, lírico desplazado y medias vueltas.

Tercero: apache, águila, brincando reata girando, lírico en chachachá, cadera, cojo y variaciones de pareja.

Cuarto: cadena y borrachito, cadena y lateral, bicicleta girando, cojito doble, secuencias largas y secuencias de pareja.



Swing



s de origen estadounidense, portador de elementos de influencia afro que inician su historia con el dixieland y el ragtime. Su difusión en el nivel mundial se dio en la década de los cuarenta y marcó profunda huella en los bailarines populares.

En México su recreación y asimilación es absoluta. Bailar swing constituye un requisito fundamental para cualquiera que se precie de ser buen bailarín. Los círculos en el salón aparecen inmediatamente para disfrutar de las parejas cuyo dominio del swing es ya reconocido. Es el momento en que el hombre baila con dos mujeres, demostrando su dominio de dirección. Generalmente se interpretan más los de tiempo vivaz y se ejecutan con gran brillantez. Los mensajes son muy precisos, exigen dominio del centro de gravedad, pues las cargadas y acrobacias son casi obligatorias, y deben concluir recuperando la base en forma precisa y veloz. El torso se mueve en bloque y posee un cierto rebote en el movimiento, correspondiente al swing musical. Su interpretación exige una presencia simplificada; las líneas se lanzan al espacio en forma constante por el uso de los brazos; mantiene un impulso vital. Técnicamente el uso del peso es una de sus mayores dificultades.

Pasos del primer nivel: base sencilla, vuelta 1, vuelta 2 e intercambio lateral.

Pasos del segundo nivel: boggie y puntas, boggie y patada, vuelta 4, vuelta 5 y vuelta 6.

Pasos del tercer nivel: rehilete, base doble, paso de jazz, primera caída, salida entre las piernas y desplazado en círculo con base doble.

Pasos del cuarto nivel: brazo torcido, mortal, caída de piernas juntas, cargada en la cadera y cargado de piernas juntas.



Pasodoble



Se considera baile fino de salón. De todos los estudiados es el que menos se baila en los salones. Sin embargo, en las exhibiciones que realizan los bailarines más reconocidos está siempre presente. Se baila en pareja entrelazada, con una postura similar a la de toreros o bailarines de flamenco; muchos de sus pasos tienen relación con la fiesta taurina. La mujer ejecuta los llamados "floreos", siempre a partir de una clara provocación del varón. Es el baile que más desplazamientos utiliza: desde los sencillos, cuando la pareja se desliza uno frente al otro, hasta aquéllos donde, en el transcurso del desplazamiento, cada ejecutante cambia de dirección, alternada o simultáneamente.

Pasos de primer nivel: varias salidas; paseo sencillo uno frente al otro, paseo sencillo uno detrás del otro y cambiando la mujer de lado a lado, paseo sencillo de círculo.

Pasos del segundo nivel: espiral sencilla, paseo en círculo pero lateralmente, paseo en círculo pero con vuelta de la mujer, paseo lateral simple y paseo lateral con vuelta de la mujer.

Pasos del tercer nivel: paseo en círculo con vuelta intercambiada, paseo en círculo con vuelta al unísono, paseo en círculo cambiando la dirección de los cuerpos y paseos uno frente al otro con giros violentos.

Pasos del cuarto nivel: espiral con volado, variación de pareja, desplazamientos con variaciones y cambios.



Tango



Corresponde a la clasificación popular de baile fino de salón. Constituye uno de los momentos de mayor lucimiento para las parejas que asisten a los salones de baile. Es de pareja entrelazada; ocupa líneas muy largas y requiere mucho entrenamiento. Generalmente incluye cargadas, algunas acrobáticas, que producen un efecto de atención admirativa. Es esencial un tipo de interpretación muy erótico y dramático.

Es evidente que su recreación en México no corresponde con exactitud a ninguno de los estilos más desarrollados en los sectores cercanos al Río de la Plata, pero las esencias de éstos sí se manejan en forma similar.

No hay un primer nivel de pasos porque nunca se trabaja para ser bailado por principiantes.

Pasos del segundo nivel: corte, salidas sencillas, paseo, escalera y espejos sencillos.

Pasos del tercer nivel: espejos y final, carretilla y sus desgloses, cargadas sencillas, gaucho, variaciones de paseos y látigo.

Pasos del cuarto nivel: espiral con volado, espiral desplazada, látigo y banquillo, salida por el suelo, gaucho con cargada, cargada de espaldas y variaciones.



Conclusiones



Al habernos acercado en México a un fenómeno tan amplio y poco estudiado, nos hace pensar que es absolutamente necesaria la realización de investigaciones interdisciplinarias, donde los enfoques de diferentes especialistas brinden a las distintas naciones y pueblos latinoamericanos una visión global, pero profunda, de los elementos interrelacionados en el proceso histórico, a fin de ayudar a la comprensión de nuestros propios impulsos, contradicciones y encrucijadas. La colaboración de distintas naciones permitiría un estudio serio de una historia común, con sus propios fenómenos locales y regionales, y así conocer y comprender las semejanzas y diferencias que nos caracterizan.

Estas posibles investigaciones son de vital importancia para quienes nos dedicamos a las diferentes disciplinas del quehacer dancístico, pues ubicarían más nuestro trabajo dentro del marco artístico, social y político en el que estamos inmersos.

Aunque las diferentes disciplinas dancísticas, como disciplinas artísticas que son, deben permitir extraer conocimientos de las múltiples manifestaciones del hombre, América Latina parece no tener (exceptuando contados casos) representantes capaces de comprender lo que los propios pueblos han ido conformando como su propio homenaje.

Bailarines, coreógrafos y maestros basan su actividad en el estudio y en la aplicación de técnicas de movimiento que han surgido sobre la base del uso del cuerpo que otras culturas han creado. No pongo en duda, ni está a discusión el valor de estas técnicas —nuestras también en un amplio sentido humano— que no abordan, sin embargo, el lenguaje de nuestra especificidad, y no tienen por qué hacerlo.

Debemos profundizar el lenguaje del cuerpo de nuestros propios pueblos, encontrar las venas culturales que nos han nutrido a lo largo de toda América Latina; es el baile de salón la última consecuencia de un proceso natural en nuestros pueblos que se transmite de padres a hijos, que se aprende haciendo en muchas prácticas sociales. De cómo lo fueron las artes plásticas, la música, el teatro, desde sus orígenes hasta el Renacimiento, cuando eran parte integral y necesaria de las manifestaciones de los pueblos, antes, de que el arte pasara a manos de unos pocos y el pseudoarte proliferara.

Mientras las personas que se pueden dedicar a la danza profesional en los países capitalistas de Latinoamérica provengan, en su mayoría, de clases sociales que por su propia naturaleza están en contradicción con las manifestaciones del pueblo, y mientras no estudiemos los lenguajes producto de las culturas populares, los bailarines, coreógrafos y maestros seguiremos el camino hacia el aislamiento de la esencia popular. Nuestros intentos de acercamiento, en el mejor de los casos, será un arte populista, bien intencionado pero epidérmico, porque se habrá roto todo contacto con esa forma ancestral de moverse, de sentir y manifestar físicamente.

El futuro del baile de salón es una interrogante en las distintas regiones, como distinto ha sido su desarrollo. En la ciudad de México la cantidad de salones de baile ha disminuido asombrosamente, los grupos que asisten a los que quedan son, indiscutiblemente, grupos de resistencia a la cultura dominante.

Por su parte, la cultura dominante ha demostrado, a través de la historia, saber aprovechar los elementos arraigados en los pueblos, utilizarlos y devolverlos degradados, en la mayoría de los casos, al procesarlos como producto de las masas, escabullendo el choque violento de la profunda contradicción de que son creadores.

La fuerza creadora del pueblo encuentra caminos para no ser despojado de aquello que le es propio. Así, gran parte de la juventud mexicana de escasos recursos ha resuelto su reencuentro con este tipo de movimiento creando, a partir de la década de los setenta los "tibiris". Se trata de bailes callejeros para los cuales, los organizadores contratan "sonideros" que rentan excelentes equipos de sonido y magníficas grabaciones. Se puede bailar de todo, y aunque todavía no se baila danzón, el baile de origen "tropical" da el ambiente predominante del "tibirí". La salsa se llena, en su ejecución, de muchos de los recursos creados para el swing.

Lo que pase en el futuro está haciéndose. Pero en ese camino, los artifices de la "danza culta" no estamos incluidos.



Bibliografía

- Aponte Nájera, Serafín, García Hernández, Graciela, Rodríguez Crespo, Benedicto. *Baile de salón-baile popular urbano*, Ponencia. CENIDI-Danza.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1979, 290 pp.
- Dallal, Alberto. *El "dancing" mexicano*, Ed. Oasis, México, 1982.
- Fernández, María Antonia. *Bailes populares cubanos*, Ed. Pueblo y Educación, La Habana, 1974, 102 pp.
- Hasjnicolau, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI, México, 1976.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. ERA, México, 1975, 200 pp.



Fotos de *Fernando Maldonado*

Los bailes de salón en el Distrito Federal,
se terminó de imprimir
el día 30 de agosto de 1993,
en Rodel Lito Offset.
2a. Cerrada de Hidalgo 25, Col. Santa Úrsula.
La edición consta de 1000 ejemplares,
más sobrantes para reposición.



