



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Significado simbólico de la danza cubana Rueda de Casino que practican los jóvenes habitantes del Distrito Federal



Tesis que para obtener el título de
Licenciada en Ciencias de la Comunicación presenta:

Alejandra Castañeda Correa

Asesora: Mtra. Diana Marengo Sandoval



Ciudad Universitaria, Ciudad de México 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi mamá por enseñarme el valor de la disciplina y la responsabilidad.
Por el amor en sus palabras y la fortaleza en sus silencios.

A mi papá por darme el baile y enseñarme a vivir con pasión y felicidad.
Por estar incondicionalmente y confiar en mí.

A Fer y a Eder por ser mis cómplices, mis mejores amigos.
Por entenderme y por querer mis mejores y peores pasos.

Agradecimientos

Maestra Diana Marengo Sandoval gracias por abrir el conocimiento del estudio del Lenguaje. Estar en cada una de tus clases fue un privilegio, siempre admiraré la forma y la sustancia de tus discursos. Ver los problemas sociales y los conflictos cotidianos desde una realidad bifásica simplificaba el análisis de los mismos.

A mis padres Teresa Correa y Alejandro Castañeda por apoyar mi educación y mi desarrollo académico, valoro cada esfuerzo que han hecho y tiempo dedicado. Agradezco todo su amor.

A los profesores con quienes tomé clases en la carrera como, Froylán López Narváez, Diana Marengo, Felipe López Veneroni, Lucía Rivadeneyra, Mario Zaragoza, Aimée Vega, Héctor Quintanar, Christopher Guevara y Marcos Márquez.

A las personas que me mostraron la Rueda de Casino: El Indio, Rebeca Montiel, Edgar Ensuástegui, Iñaki Castellanos, Fernando Castañeda, Areli Hurtado, Francisco Hurtado y Eder Castañeda.

Índice

INTRODUCCIÓN	5
1. La danza y la Rueda de Casino	9
1.1 La danza	9
1.2 Breve esbozo histórico de la danza	16
1.3 Elementos formales de la danza	20
1.4 Géneros de la danza	26
1.5 La salsa cubana, Rueda de Casino	29
2. La danza como forma simbólica	40
2.1 Formas simbólicas	42
2.2 Las formas simbólicas y la danza	44
2.3 Análisis sociohistórico de las condiciones de surgimiento, producción y circulación de la Rueda de Casino	47
2.4 Condiciones socio históricas en México de esta danza	57
3. Significado simbólico de la Rueda de Casino	64
3.1 La Rueda de Casino habla	64
3.2 Qué es la rueda de casino (lengua y habla del texto)	73
3.3 Qué dice (Estructuras dobles)	104
3.4 Quién lo dice (Logotecnias)	128
CONCLUSIONES. Denotación y connotación	134
BIBLIOGRAFÍA	141

INTRODUCCIÓN

Si la danza se autodefiniera, esta tesis sería una coreografía, pero al ser la lengua un lenguaje que puede explicarse a sí mismo, y al mismo tiempo explicar a otros, decidí hacer una tesis sobre el significado simbólico de la danza cubana Rueda de Casino utilizando la lengua escrita.

La intención de estudiar este género dancístico surgió a partir de la observación de mi contexto y de los códigos para comunicarme. Me considero competente en el baile, parte del dominio de este lenguaje lo debo a mi pasión por la forma de expresión y relación con los demás por medio de la danza.

Después de leer a John B. Thompson entendí que el arte como la danza, también refleja la situación social de un país o un contexto determinados. Esta expresión la consigue por ser un lenguaje construido por códigos: elementos mínimos de significación los cuales, al combinarse, siguiendo algunas reglas, generan significados.

Estas construcciones realizadas por el artista expresan y al hacerlo, comunican y afectan a un receptor.

Si el baile es un arte y es un lenguaje, el cual refleja una situación social de un país o un grupo social, es un fenómeno contrastante que en la Ciudad de México los jóvenes bailen un género alegre, divertido, sensual, como lo es la danza cubana Rueda de Casino y la situación social actual sea de crisis.

Por crisis me refiero a sucesos que impactan negativamente la vida de los jóvenes. Dos situaciones actuales importantes son el aumento de violencia y el trabajo en condiciones precarias.

Aunque algunos delitos de alto impacto como el robo de vehículos con o sin violencia o extorsión han disminuido, el de homicidio doloso ha aumentado su tasa 40% al cierre de

2017, según datos oficiales del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública SESNSP.

En cuanto a la situación financiera de los jóvenes entre 15 y 29 años en México, el Observatorio de Salarios de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y Puebla señala que el 66.5% de esta población económicamente activa trabaja bajo condiciones precarias, ya sea por salarios bajos, por no tener prestaciones o trabajar sin contrato.

Según el informe *Los jóvenes y los mercados laborales*, en el 2017 sólo el 30% cuenta con seguridad social, 58% trabajan sin contrato y 7% sólo tienen un empleo temporal por menos de seis meses.

Para entender el contraste entre la comunicación social por medio de un baile alegre y de fiesta, en un contexto de crisis, responderé a esta dicotomía por medio de un análisis cualitativo con base en la Teoría Semiótica y la Semiología, partiendo de la idea que la danza como arte y como lenguaje se relaciona directamente con la sociedad y ésta afecta a los hablantes de la danza para expresar y dar a conocer ciertas condiciones en las que el código se desarrolla.

Considero pertinente referirme al texto de John B. Thompson, *Ideología y cultura moderna* en el que el autor, retoma a Ernst Cassirer quien “pone de relieve el hecho de que el objeto de análisis es una construcción simbólica significativa que requiere una interpretación”¹

Entonces, esta investigación sobre el baile de danza cubana Rueda de Casino, tendrá como sustento teórico a la Semiótica, pero retomaré el concepto de forma simbólica para hacer más evidente la relación de este baile con el contexto en el que se desarrolla: “Las formas simbólicas son construcciones significativas que requieren una interpretación; son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto construcciones

¹ John B. Thompson. *Ideología y cultura moderna*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984, p 396.

significativas.”² Al tomar en cuenta que “el estudio de las formas simbólicas es fundamental e inevitablemente una cuestión de comprensión e interpretación.”³

Respecto a la danza Roger Garaudy define: “La danza significó en todos los pueblos y en todos los tiempos: la expresión mediante movimientos del cuerpo organizados en secuencias significantes, de experiencias que trascienden el poder de la palabra y la mímica... La danza es una forma de existir. No simplemente juego, sino celebración, participación y no espectáculo. Está entrelazada con la magia y la religión, el trabajo y la fiesta, el amor y la muerte. Los hombres han bailado todos los momentos solemnes de su existencia; en la guerra y la paz, los matrimonios y los funerales, la siembra y la cosecha.”⁴

Por lo tanto, si el baile es un lenguaje compuesto por códigos, entonces es un texto y una expresión la cual es propensa a interpretarse, en tanto que es una forma más de significación humana: una forma simbólica.

Este trabajo partirá de la inquietud por comprender el baile como lenguaje y sus elementos formales relacionados, para llegar a su contenido y definir la necesidad de transmitir un mensaje.

El baile en el nivel de creación o realización lo hace a partir de una expresión de conceptos y emociones.

Después de definir al baile como arte y como lenguaje, llevaré a cabo el análisis del código y las diferencias del significado del mensaje que expresan los bailarines de la Ciudad de México en comparación al mensaje que emitían los bailarines cubanos cuando surgió la Rueda en Cuba.

² *Ibid*, p 398.

³ *Ibidem*.

⁴ Roger, Garaudy. *Danzar su vida*. México, Colegio Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, p 15.

Al usar el término de significado me refiero a lo que connotan los signos presentes en la Rueda de Casino, en su uso específico en la Ciudad de México.

Así, el análisis de este lenguaje se hará desde una perspectiva formal, de la manera en que habla este código y cómo se expresa con los movimientos, la distancia, las figuras y la relación de pareja y entre parejas en la Rueda de Casino.

Para abordar el estudio desde una perspectiva formal tengo como objetivos particulares en esta tesis: distinguir a la danza cubana Rueda de Casino como un código; analizar su lengua y habla; identificar el grupo social que lo habla; finalmente, identificar si el código se resignifica en una sociedad diferente a la cubana, o es la similitud de las condiciones sociales en ambos contextos, México y Cuba, la que permite que el significado de la forma simbólica se conserve.

Con esta investigación busco distinguir los elementos formales que componen al código del baile de Salsa de Rueda Casino, para interpretar lo que expresan las personas mexicanas que lo bailan, en su significado profundo y no sólo en el aparente que sería el de fiesta o alegría.

“La danza, como todo arte,
es comunicación de éxtasis.”

R. Garaudy

1. La danza y la Rueda de casino

1.1 La danza

Cómo expresar lo que sentimos. Es difícil escoger las palabras pertinentes para describir o definir un estado emocional. Las personas que más leen tienen la posibilidad de hacerlo con más precisión, de cierta forma practican continuamente la intertextualidad⁵. Se trata de una traducción, un cambio de código para que alguien más entienda un mensaje, una emoción en este caso.

Generalmente un cambio de código implica una pérdida con relación al original. Se da en primer lugar en lo lingüístico, ya que la traducción de un código se genera por medio de un cambio del significante, el cual se relaciona directamente con el significado. Por eso, al tratarse de emociones la lengua utiliza la función poética, también llamada estética, para poder expresar sentimientos.

Roman Jakobson en *Ensayos de lingüística general* menciona que cualquier comunicación verbal está compuesta por seis factores los cuales definen la función de un hecho discursivo: “El DESTINADOR manda un MENSAJE al DESTINATARIO. Para que sea operante, el mensaje requiere un CONTEXTO de referencia que el destinatario pueda captar, ya verbal, ya susceptible de verbalización; un CÓDIGO del todo, o en parte común a destinador y destinatario; y por fin un CONTACTO un canal físico y una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario, que permite tanto al uno como al otro establecer y mantener una comunicación.”⁶

⁵ **Intertextualidad** Helena Beristain la define como el “Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados que se evocan consciente o inconscientemente ya sea parcial o totalmente. Al practicar la intertextualidad se citan textos a los que se ha expuesto el hablante y resultará más sencillo encontrar la manera correcta de definir lo que siente.

⁶ Roman, Jakobson. *Ensayos de lingüística general*, México, D.F., Artemisa, 1986, p 352.

Según lo planteado por Jakobson, la estructura del discurso estará determinada por la función predominante. Cumplirá una función en relación a la mayor carga que se le haga a alguno de estos factores, o sea que predomina alguno de ellos. Así existen seis funciones discursivas: emotiva, referencial, poética, fática, conativa y metalingüística.

Por ejemplo, si la conversación trata de reflejar las emociones del destinador: tristeza, emoción, felicidad, es un hecho discursivo emotivo.

Pero si el mensaje pesa más en el destinatario, cumple una función conativa. Es el caso de las oraciones imperativas en las que el destinador enfoca su discurso en el destinatario para que cambie su conducta y haga lo que quiere.

La mayoría de los actos comunicativos satisfacen sólo una de estas funciones, el discurso está compuesto por estos seis elementos y su función se define a partir de la carga en alguno de ellos.

En la danza, como en el arte, predominan los discursos con una función poética de la comunicación la cual se inclina por el mensaje: se privilegiará al eje de la selección. Consiste en escoger de todas las posibilidades pertinentes por el valor de cada elemento lingüístico que forman un sintagma, un elemento especial. Se enfoca en la belleza de la presentación del mensaje y utiliza las figuras retóricas.

La función estética: "Está centrada en la forma del lenguaje y desarrolla la dimensión poética o artística de los mensajes, abiertos a interpretaciones múltiples por el modo en que son contruidos. La función estética suele tener un alto contenido simbólico y, por lo tanto, apto para diversas connotaciones. Así son las obras de arte de literatura, poesía, pintura, cine, fotografía, y todos aquellos mensajes que comunican a través de su belleza y de sus formas llamativas"⁷.

⁷ Victorino, Zecchetto. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, Buenos Aires, La Crujia, 2003, p. 78.

Entonces si la danza comunica a través de su belleza, es de alguna forma poesía.

Entiendo a la danza como arte que se expresa por medio del cuerpo en movimiento para relacionar al humano con el mundo real, sus concepciones ideológicas, religiosas y sus emociones.

En su origen, este arte surge por una necesidad primordial del hombre por conocer los ritmos de la naturaleza al convertirse en sedentario. El hombre se relaciona con los fenómenos naturales y con los animales para sentirse parte de algo y sobrevivir, imitando sus movimientos es una forma de captarlas y de conquistarlas.

Roger Garaudy habla sobre los inicios de la relación de los movimientos del cuerpo de un humano, con su entorno y dice que por medio del baile se establece una relación activa: formar parte de lo que imita con sus movimientos: “Bailar es, primero, establecer una relación activa entre el hombre y la naturaleza, es tomar parte del movimiento cósmico y de su dominio”⁸

El hombre al bailar domina una realidad para él existente, pero también puede generar nuevos discursos a partir de la danza, sobre esto el escritor y académico mexicano, Alberto Dallal menciona que “el arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan”⁹.

Además de la relación que existe entre el cuerpo humano y la naturaleza por medio del baile, también es una forma de contacto social, con otras personas y todo su contexto, su historia, cultura y valores,

Pierre-Alain Baud define a “la danza como todo sistema de comunicación históricamente inserto en la sociedad, es, simultáneamente, lenguaje y práctica social. Es lenguaje que

⁸ Garaudy. *Op. cit.*, p 15.

⁹ Alberto, Dallal. *La danza en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 20.

desarrolla en forma singular referencias que resuenan en los códigos del –o de los público(s). Es una práctica social que implica un aparato de comunicación regido por actores socialmente situados en el conjunto de las relaciones conflictuales que animan a toda la sociedad”.¹⁰

La danza alcanza una relación con su entorno y con la sociedad por medio de la expresión:

- Roger Garaudy define a la danza como: “la expresión, mediante movimientos del cuerpo organizados en secuencias significantes, de experiencias que trascienden el poder de la palabra y la mímica. “¹¹Adicionalmente, menciona: “En todas las lenguas europeas la palabra danza, dance, tanz, deriva de la raíz *tan* que en sanscrito significa tensión. Bailar es sentir y expresar, con la máxima intensidad, la relación del hombre con la naturaleza, con la sociedad, con el porvenir y con sus dioses. Bailar es, primero, establecer una relación activa entre el hombre y la naturaleza, es formar parte del movimiento cósmico y de su dominio”¹² .
- Delia Santana de Kiguel investigadora argentina y Licenciada en Música dice: “La danza, como el canto, está en el origen mismo de la manifestación expresiva del hombre...La posibilidad que tiene el danzante de sustraerse del mundo real hace que, aun dentro de los más rígidos mandatos de los patrones tradicionales, logre su expresión individual, aunque sea mínimamente.”¹³
- Finalmente, el bailarín Serge Lifar afirma, “La danza no fue únicamente la primogénita de las artes; fue también la más expresiva, la más comunicativa, la más accesible. Pero que la danza haya sido la más directamente comunicativa, la más extática, la más cautivadora de las artes, no quiere decir necesariamente que sea la más bella, la más rica, la más perfecta de todas. Sería estúpido afirmar que

¹⁰ Pierre-Alain Baud. *Una danza tan ansiada: La danza en México como experiencia de comunicación y poder*. Pp. 14-15.

¹¹ Garaudy. *Op. Cit.*, p 15.

¹² *Ibidem*.

¹³ Delia Elena, Santana de Kiguel. *Latinoamérica: singular aventura de sus danzas*. Buenos Aires; México, Lumen, 2007, p 22.

tal arte es más bello que tal otro. No obstante, bailamos únicamente nuestras emociones más simples, y las más fuertes, las únicas que poseen una comunicabilidad y sugestividad directas. La palabra puede traducirlo todo, pero ¡qué pobre resulta cuando se trata de expresar las emociones!”¹⁴

Para entender cómo se abordará en este trabajo a la danza como lenguaje, Alba Esther Barona en su tesis para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Comunicación dice que la Danza, como fenómeno de comunicación, puede ser analizada desde tres ángulos fundamentales: el formal, relacionado con su producción, la serie de elementos que hacen posible la configuración de una obra dancística, desde el de significado social que permite analizar parte de la producción cultural de un país o una sociedad determinada y desde su función más pura de proceso comunicativo, en el que emplea un lenguaje, un código con significados particulares que remiten a otros mensajes o a otros contenidos.

El objetivo de esta tesis es explicar el segundo de los usos: el campo de significado social, el cual me permitirá analizar, a partir del código de la danza, parte de la producción cultural que detenta un segmento de la sociedad en la Ciudad de México.

Retomando el concepto de danza de Serge Lifar menciona que entre más profundamente simbólico es un arte es más rico y vital, ya que sugiere un mayor número de imágenes y asociaciones. La variedad de significados podría interpretarse como ambigüedad del discurso dancístico si el objetivo es interpretar el significado, pero lo que ocurre verdaderamente es que se abre el código para expresar las emociones más fuertes, expresivas y comunicativas.

La expresión en la danza es la materialización de las vivencias o de las emociones de los bailarines. Como cualquier código, la danza al expresarse se desarrolla a partir de una serie de elementos mínimos y sus reglas de combinación.

¹⁴ Serge, Lifar. *La danza*. Barcelona, España, Editorial Labor, 1973, p 22.

Aunque la expresión tiene un carácter universal, Delia Santana menciona que el bailarín también puede lograr una expresión individual: “La posibilidad que tiene el danzante de sustraerse del mundo real hace que, aun dentro de los más rígidos mandatos de los patrones tradicionales, logre su expresión individual, aunque sea mínimamente.”¹⁵ De esta forma hace referencia y permite cuestionarse si la danza, en algún punto, es un idiolecto.¹⁶

Estamos hablando de discursos que, aunque compartan un código, no son iguales en ningún bailarín, esta característica del código es la que permite que “la danza, arte emotivo por excelencia, no puede ser un relato. La narración, con el juego de tiempos y lugares que comporta, le es absoluta y orgánicamente extraña, tanto, por lo demás, como a la música (ha habido desde luego intentos de narración bailada, pero se trata de una intromisión que no puede por menos que dañar profundamente a la naturaleza misma del arte de la danza)¹⁷.

Entonces la danza lleva a cabo su representación a partir de la expresión de emociones, no por la descripción de sucesos.

Al respecto, Roger Garaudy dice que la danza es un lenguaje difícil de interpretar ya que “la danza es proyección... La danza es una forma de existir. No simplemente juego, sino celebración, participación y no espectáculo; está entrelazada con la magia y la religión, el trabajo y la fiesta, el amor y la muerte. Los hombres han bailado todos los momentos solemnes de su existencia: la guerra y la paz, el matrimonio y los funerales, la siembra y la cosecha”¹⁸

Roger Garaudy identifica tres momentos en la relación danza-danzante:

¹⁵ Santana de Kiguel, *Op. cit.*, p 22.

¹⁶ “**El idiolecto** es la totalidad de las peculiaridades lingüísticas de la persona en su particularidad y de los matices individuales. Se designa por idiolecto al conjunto de enunciados por una sola persona, y sobre todo a las constantes lingüísticas sobre las que se basan, que se consideran como idiomas o sistemas específicos” Víctor Miguel, Niño Rojas. *Semiótica y lingüística aplicadas al español*, Colombia, Bogotá, Ecoe ediciones, 2006, p 294.

¹⁷ Lifar, *Op. cit.*, p 24.

¹⁸ Garaudy, *Op. cit.*, p 15.

- Cuando el hombre está bailando para sus dioses, y sabe que lo está haciendo por y para su pueblo, que así lo reconoce.
- Cuando al entrar en juego las fuerzas vitales, el hombre baila expresando la alegría, el amor, la felicidad, el dolor, la pasión.
- Cuando el danzante sienta la emoción de estar bailando para si mismo, para su propio placer, al que sumará el de ser admirado.

Por lo anterior, la definición de danza que utilizaré evidencia que la danza es un arte que a partir de su expresión permite, y es su propósito, establecer distintas relaciones entre el bailarín y su entorno, dependiendo del tiempo y el espacio en el que se sitúe el artista. Entonces, la representación ocurre cuando el bailarín se relaciona con el mundo. La representación es la proyección de las emociones del hombre a partir de la danza. La danza también es comunicación, al poner en común distintas realidades entre los bailarines y sus espectadores por medio del ritmo el cual es interno, biológico, o externo, el de la naturaleza o de distintas realidades palpables.

A pesar de que la danza cumple una función estética y tiene similitudes con la poesía, la relación entre el significado y el significante de ambos códigos es muy diferente. La relación que existe entre el significado y el significante de un signo lingüístico, no es similar al de un signo dancístico.

La propiedad de un signo lingüístico es ser inmotivado o arbitrario, no existe un por qué de la relación entre la huella acústica y su imagen conceptual¹⁹, pero en la danza la relación en su signo, su unidad mínima con significado, es motivada a partir de las emociones.

Así como la lengua está compuesta y se expresa a través de sus elementos inmotivados, en la danza, cada movimiento, gesto o decisión al ejecutar el baile tiene que ver con una

¹⁹ “El signo lingüístico es inmotivado o arbitrario: ésta es una característica de la relación entre la imagen acústica y la imagen conceptual. De cada concepto no se desprende ninguna motivación para que haya sido relacionado con determinada imagen acústica.” Josefina, García Fajardo, *Introducción al lenguaje. De los sonidos a los sentidos*, 2007, p 37.

emoción, cada movimiento tiene algún propósito discursivo, la emoción es la motivación de los elementos mínimos del código de la danza.

Por motivados no me refiero a que exista un por qué de la ejecución de cada paso en este baile, sino que existe cierta motivación que viene de las emociones, como un impulso a seguir pasos de baile, donde la furia se expresa en fuerza o en pasos no secuenciales o la alegría se expresa en formas circulares y pasos secuenciales.

Aunque Josefina García Fajardo defina la característica de arbitrariedad en el signo lingüístico, identifiqué que la danza está constituida por signos motivados y en el caso de la Rueda de Casino también por signos inmotivados porque algunos pasos provienen de la oralidad, como son las frases comunes, sobre todo de Cuba.

1.2 Breve esbozo histórico de la danza

Para hablar sobre el origen de la danza, varios autores coinciden en ésta antecede a la mayoría de las artes. “No sólo el teatro nació de la danza, desde la tragedia griega hasta el *noh* japonés, sino también el canto, la música y la poesía, cuyo ritmo surge del trabajo y de la danza: el metro se configura con las pisadas rítmicas (como todavía se dice para definir el octasílabo o el alejandrino)²⁰.

Posteriormente, la danza como arte tuvo que limitarse a ciertas condiciones estéticas y sociales para ser identificada como tal. La pedagoga y bailarina Doris Humphrey en *El arte de hacer danzas* hace un recuento sociohistórico, además critica las condiciones de surgimiento y de superficialidad que en un principio tenía este arte.

Humphrey menciona que en un inicio la única reconocida como arte era la danza de la corte y del teatro, para ellos debía de ser joven, bonita y divertida. En cuanto al término joven, se refería a la edad de los bailarines, por bonita exigían estética en los pasos y en

²⁰ Garaudy. *Op. cit.*, p 19.

los ejecutantes, finalmente ellos querían divertirse con los temas de la danza y no tratas problemas o expresar algún cambio social o exigencias sociales por medio de ella.

Esta bailarina señala que, de los estratos más bajos, los realmente creativos, se recogían pasos y danzas completas para alimentar a la danza clásica, pero eran eliminadas las “vulgaridades” para que aquellas fueran aprobadas por reyes y cortesanos y así pudieran ser presentadas a los espectadores.

Los gestos, movimientos, pasos, coreografías, fueron tomados muchas veces de danzas campesinas conservadas de antiguas tradiciones (incluso religiosas). Después de ser refinadas alcanzaron su auge y perfección en las cortes de Italia y Francia, pero con aportes de otros países, como España, Intglaterra, y Alemania, en los siglos XVII y XVIII.

Humphrey añade que “en este transcurso habrá nacido la danza clásica o académica, que seguirá su propia aventura exclusivamente en el teatro, con el ballet que en el siglo XIX hallará su culminación en el ballet romántico. El bailarín académico estará condicionado por cierta búsqueda de perfección técnica y de expresividad, que parecen aprisionar al ballet.”²¹.

En este periodo, otras danzas, como la folclórica, eran rechazadas, y todas las danzas adoptaban los atributos de la sociedad real. Además, cuando se consideraba necesario, la trama seguía el modelo teatral, pero sólo se utilizaba en sus formas más ligeras y extravagantes. En la trama, la técnica era considerada de mucho mayor importancia que el argumento. “Todas las danzas debían ser etéreas y encantadoras, con frecuencia tocadas por un dejo de tristeza. Los temas serios, siempre aceptables para el teatro y la ópera, resultaban impensables para el ballet: la efímera.”²²

Posteriormente, a partir de 1900, fueron numerosas las influencias que modificaron esta concepción conservadora y limitada de la danza, uno de los personajes más importantes

²¹ Doris, Humphrey. *El arte de hacer danzas*, México, Centro Nacional de las Artes, 2001, p 13.

²² *Ibidem*.

que menciona Humphrey fue la bailarina Isadora Duncan quien inicio un cambio en el tema de la danza “eliminó el relato de la danza e insistió en que la danza podía ser una emanación del alma y las emociones.”²³

Después, Humphrey hace referencia a nuevos temas que surgieron en la danza y retoma a dos de sus maestros: Ruth St, Denis y Ted Shawn para indicar que ellos “proclamaron el valor de la experiencia religiosa y del ritual, junto al de otros nuevos temas, y los descubrimientos psicológicos introdujeron de manera profunda nuevas formas de manejar el personaje y el drama”²⁴.

Aunado a este aporte, otros factores importantes fueron los cambios sociales que revolucionaron las formas antiguas del rey, la reina y los cortesanos, de manera que los cuerpos de ballet se volvieron con frecuencia cuerpos compuestos únicamente por solistas, sin reyes ni reinas.

La Primera Guerra Mundial marcó a la humanidad, y por supuesto influyó en todas las artes. “De repente la danza había sido despertada por el ruido atronador de los cañones de la primera guerra mundial y estaba enamorada de cosas tan extrañas como la maquinaria (ballets mecanicistas), los problemas sociales, los rituales antiguos, y la naturaleza (flores, abejas, agua, lobos).”²⁵

Después del breve repaso histórico por la historia de la danza, Doris Humphrey, en su mismo libro, denuncia la falta de una teoría de la composición dancística, la cual no se desarrolló sino hasta la tercera década del siglo XX.

Humphrey menciona que como el hombre había compuesto danzas a través de todas las épocas, desde el principio de la era prehistórica hasta la actual, y éstas se construían de manera instintiva o bien por el talento natural del compositor, la danza se había

²³ *Ibid.*, p 14.

²⁴ *Ibid.*,p 16.

²⁵ *Ibidem.*

desempeñado extraordinariamente bien sin teoría, gracias a los esfuerzos de individuos dotados quienes carecían de un marco de referencia para trabajar.

Esta bailarina explica que parte de la ausencia de una teoría de la composición dancística, reside en la naturaleza física del arte. “El movimiento es su esencia, su concepto fundamental y su lenguaje. La persona que siente atracción hacia la danza como profesión es notoriamente antiintelectual. Piensa con sus músculos, se deleita en la expresión corporal, no en la verbal; encuentra el análisis penoso y aburrido; y es una criatura en ebullición física”²⁶. Respecto a este argumento, considero que las personas atraídas a la danza se identifican más con la expresión de sus emociones, son artistas que se expresan por medio de su cuerpo. Es una capacidad más desarrollada para sentir y expresar sus emociones, pero esto no sustituye su intelectualidad, ni significa que tengan un pensamiento más abstracto y menos lógico.

En 1930, finalmente, dice Humphrey que después de la sacudida a la intelectualidad de los bailarines quienes empezaron a preguntarse ¿qué estoy bailando?, ¿vale la pena que lo haga siendo quién soy? se desarrolló esta teoría de la composición.

Por su parte, Doris Humphrey desarrolló una teoría de la coreografía, la cual está compuesta por los elementos, o distintos códigos, que componen a la danza y los cuales le dan un significado a la obra dancística.

Estos elementos son parte del lenguaje de la danza por lo que se estudiarán en el siguiente apartado.

1.3 Los elementos formales de la danza

En su Teoría de la coreografía Humphrey enlista los siguientes componentes:

- **Simetría y asimetría.**

²⁶ *Ibid.*, p 15.

El diseño se agrupa, en términos generales, en dos categorías principales: diseño simétrico y asimétrico, y cada una de estas categorías puede ser de dos clases: de oposición o de sucesión.

La simetría: sugiere estabilidad, pero está sujeta a gradaciones, según el propósito al que sirve. Hay miles de diseños equilibrados, unos para servir al ser humano, que es simétrico, otros para satisfacer una exigencia emocional de equilibrio y certidumbre. Todas dejan en la mente del hombre, la impresión indeleble de una relación entre la simetría y la estabilidad.”²⁷

En la oposición las líneas son opuestas, en un ángulo recto o que, o son sucesivas y fluyen como las curvas.

Las líneas opuestas, siempre sugieren fuerza; la energía que se mueve en dos direcciones dramatiza y subraya la idea misma de energía y vitalidad. Cuanto más se acerca la oposición al ángulo recto, más fuerza sugiere, y cuanto más se cierra el ángulo, más débil se vuelve.

Si el objetivo de una danza es que sea tan fuerte como sea posible, entonces la mejor danza será sólo la que tiene diseños asimétricos de tipo ángulo recto, para indicar el máximo poder (con el ángulo recto) y la máxima excitación (con asimetría). “El diseño de oposición fortalece y subraya cualquier estado de ánimo o significado que requiera vitalidad y energía”²⁸.

El diseño de sucesión siempre resulta más suave y apacible, ya sea por medio de líneas o de curvas rectas, la forma lineal que fluye sin cortes, de manera airosa, en encadenamientos sucesivos, no ofrece resistencia alguna al ojo del espectador. Por consiguiente, el diseño más sosegado es un diseño simétrico de tipo sucesivo.

²⁷ *Ibid.*, p 44.

²⁸ *Ibid.*, p 49.

- **La frase**

En la etapa más temprana, hubo un diseño de los sonidos en el tiempo, con dos características: su duración estaba limitada por la respiración, y su velocidad e intensidad aumentaban o decrecían, de acuerdo con sus bases emocionales. Estas expresiones intuitivas eran frases. Esto quiere decir que la forma temporal dentro de la comunicación moderna en el campo de la música, danza o lenguaje, corresponde a la duración de una respiración normal y tiene ascensos y descensos de sentimiento, aunque la respiración es más rápida o lenta, continúa recibiendo la influencia de la poderosa forma emocional de la frase de la respiración, y por esta razón es más agradable y comprensible cuando se frasea.

- **Dinámica**

La dinámica es una escala que abarca desde la suavidad de la crema hasta la fuerza áspera del martillo. La escala en su totalidad está sujeta a interminables variaciones de tiempo y tensión: lento-suave con fuerza, rápido-suave sin tensión, rápido-brusco con tensión, moderado-áspero con poca fuerza, lento-suave sin tensión y así sucesivamente”²⁹.

- **Ritmo**

De todos los ingredientes del arte de la danza, el ritmo es el más persuasivo y más potente, con la posible excepción de la técnica virtuosa y de una personalidad arrebatadora. Así como el diseño es importante, el ritmo es incitante y la dinámica tiene un colorido sutil si la comparamos con el ritmo que impulsa.

Para empezar, el hombre tiene cuatro fuentes de organización rítmica: El aparato respiratorio. Los parcialmente inconscientes de las funciones orgánicas: el latido del corazón, la peristalsis, la contracción y la distensión muscular, ondas de sensación transmitidas a través de las terminales nerviosas. El mecanismo propulsor: las piernas. El ritmo emocional: oleadas y reflujo de sentimiento con acentos que no sólo nos ofrecen

²⁹ *Ibidem.*

fuertes patrones rítmicos, sino que son una medida para apreciar los ritmos emocionales en los otros.

Por su parte, Alberto Dallal reconoce y define los siguientes elementos de la danza, los cuales considero igualmente importantes para el análisis que llevaré a cabo en esta tesis.

- **El cuerpo humano**

Dallal menciona que el cuerpo es la “materia prima de la danza”, sus partes, sus miembros y habilidades permiten el movimiento, por lo que son los representantes principales del baile.

Además, el cuerpo es mediador de la realidad. Ya que el bailarín imita algunas realidades y, al mismo tiempo, estas lo afectan a él y le dan un significado especial a la danza.

Gracias a los sentidos nos relacionamos con el exterior. Un bailarín al ser afectado ya sea un fenómeno natural o social, lo percibirá por medio de su cuerpo, posteriormente apropiará esta realidad y tratará de imitarla, simbólicamente, con sus miembros, órganos y sus habilidades corporales.

“Tanto en la naturaleza como en las sociedades, todo se halla en constante movimiento y las percepciones del ser humano encauzarán esta circunstancia tanto para observar como para procesar y recrear esos movimientos mediante la utilización de su propio cuerpo. De esta manera, la danza sólo sobreviene con la intervención del cuerpo humano”.³⁰

Para poder conseguir la expresividad deseada, se requiere de la afinación o entrenamiento de los miembros del cuerpo humano. Por lo anterior, el cuerpo constituye el indicador de las habilidades para hacer significativos los movimientos “Al fragor de la

³⁰ Dallal, *Op. cit.*, p 22.

danza, el cuerpo establecerá los límites de sus capacidades y de él emanarán todas las intensidades posibles”.³¹

Por otra parte, Dallal menciona otro tipo de relación entre el cuerpo humano y la realidad, se refiere a los factores externos, sobre todo culturales, que producen cambios en la naturaleza de los cuerpos de los hombres y mujeres, como hábitos de trabajo, alimentación, organización, costumbres, diversiones, deportes, ritos, desarrollo técnico e histórico, hasta guerras y hecatombes. Este conjunto de fenómenos que afectan al cuerpo humano y que tienen influencia y efectos sobre las maneras de hacer sus danzas se les denomina cultura del cuerpo.

“La cultura del cuerpo incluye tanto los aspectos físicos como aquellos ingredientes subjetivos, inmateriales, que tienen influencia en los conceptos y el manejo del cuerpo humano. Cada comunidad, clase social, pueblo o nación va elaborando, ampliando y aplicando su propia cultura del cuerpo en cada una de las etapas históricas.”³²

Sin embargo, afirma Dallal, que cada grupo social, cada entidad nacional, e incluso cada compañía de danza aderezará e impregnará sus expresiones dancísticas con ingredientes, estructuras y claves culturales que le son propios y valiosos. Siempre ha sido así porque la originalidad constituye una característica básica de todo arte. Ante las ampliaciones y debates de la globalización, las comunidades y grupos sociales y nacionales hacen valer subrayadamente su identidad.

Entonces, gracias al dominio de una técnica, los bailarines expresan mensajes por medio de signos que llegan a ser símbolos, los cuales representan actitudes locales o nacionales y los cuales también permiten que sus espectadores amplíen la visión del cuerpo. “En suma, la observación y/o el ejercicio de cualquier danza nos entrega, al mismo tiempo, la expresión artística y cultural del cuerpo del grupo social que la práctica”.³³

³¹ *Ibid.*, p 23.

³² *Ibid.*, p 24.

³³ *Ibid.*, p 26.

- El espacio

Así como la percepción del cuerpo humano se desenvuelve en dos tipos de afectación, el espacio también tiene dos consideraciones en el baile: el que ocupa el cuerpo al bailar, el que se construye gracias a la manipulación que el bailarín hace de él. En la danza el cuerpo se prolonga porque al bailar ocupa sucesivamente distintos puntos durante su trayectoria, también hay un espacio que se va construyendo, a medida que el bailarín le da nombre, consistencia a ese espacio, como un escenario, una plaza, un salón de baile o una danza espontánea a la mitad de la calle.

Dallal menciona que el escenario puede ser, el tablado de la plaza, el salón de baile, las calles durante el carnaval, el patio de la vecindad, la discoteca y el salón de fiestas. En estos lugares se manifiesta este espacio real que el ser humano “llena” al bailar pero que también transforma, pues, altera sus dimensiones, por lo menos virtualmente. “El bailarín sabe hasta qué punto de la realidad está ampliando, “inventado” el espacio”³⁴.

- El movimiento

El siguiente elemento de la danza al que se refiere Dallal es el movimiento, sobre todo el punto corporal o el proceso biológico donde éste se origina para ejecutar los pasos del baile, “En el centro de la espalda, en la base de la espina dorsal, se puede descubrir el resorte central de todo movimiento, el cráter de la potencia creadora, unidad de donde nace toda clase de movimientos, es espejo de visión para la creación de la danza”³⁵.

Así comprobamos que la danza depende del cuerpo humano, los movimientos se proyectan en éste. Dallal menciona que, en la danza el movimiento es el material básico, por el movimiento se establecen los códigos de la danza, lo que es el apoyo de las técnicas. En la danza, las técnicas son “los conjuntos codificados de ejercicios y rutinas que capacitan a los cuerpos humanos para hacer danza.”³⁶

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cora, Renard. *Isadora Duncan: Esa hermosa levedad*. Buenos Aires, Argentina, Capital Intelectual, 2008, p 46.

³⁶ Dallal, *Op. cit.*, p 30.

Al movimiento hay que verlo como una estela, una serie, una secuencia, una sucesión de fuerzas concretas que se desplazan en el espacio.

Por otro lado, existen los silencios, la contraparte física y objetiva del movimiento: el no movimiento o la inmovilidad, que podría ser el inicio de la misma danza o separar ideas.

Dallal se refiere a tres asuntos relacionados entre sí: el primero se refiere a cuando el movimiento, en danza, se inicia en un punto o momento de inmovilidad y termina en otro semejante; segundo, una inmovilidad relativa, cuando el cuerpo permanece inmóvil pero el cuerpo contiene una intensidad, una carga, una significación que se origina dentro de ese cuerpo y se refleja en el espacio; tercero, cuando en una pieza percibimos sólo el impulso del movimiento.

- **El tiempo**

Dallal menciona que en la experiencia dancística es importante considerar dos tiempos: uno natural, que tiene que ver con los aspectos biológicos de los seres humanos y otro cultural, que tiene que ver con la adaptación del ser humano a una sociedad.

“El ser humano danza gracias a un ritmo interior implícito o explícito, voluntario o involuntario que se relaciona con las marcas del tiempo biológico en el cual se halla inmerso, sumergido y supeditado. Por ejemplo, los latidos de su corazón o las marcas de su respiración. Pero también existe un tiempo convencional, culturizado (que forma parte de cada cultura), adquirido, que el ser humano aplica y manipula de manera inconsciente o involuntaria. Por ejemplo, duerme, se despierta, se alimenta, se desplaza, realiza acciones, jornadas de estudio, de trabajo etc.”³⁷

El tiempo, en danza, es importante, no sólo por su duración, sino por el juego que se hace con él para darle la expresividad requerida.

³⁷ *Ibid.*, p 34.

- **La forma o apariencia**

Se danza, se baila, para que la expresión (eso que queremos decir por medio de los movimientos del cuerpo) adquiera una relación con figuras que son parte del conocimiento de la sociedad.

La apariencia se define como una serie de secuencias que dejan una especie de estelas lineales en el espacio, poses o figuras sucesivas. Pero la forma, además de secuencial, puede ser parcial o momentánea. Uno o varios cuerpos bailando quedan allí en un instante, congelados con el propósito de que el observador los ubique en su mente.

La forma es lo que la danza aparenta, lo que suele escucharse ante una pieza dancística exclamaciones como: “parece un ave en pleno vuelo”, “semeja una mariposa”, “¿se sostiene en el aire?”, “¿Cómo se quiebra su cuerpo?” Son impresiones del espectador que a simple vista se pueden captar.

Estos ocho elementos que identifico en cualquier danza, definen formalmente a los movimientos o pasos, que son las unidades mínimas con significado de la danza.

Así todos los pasos pueden calificarse con estas ocho características y definir la intención y a partir de ella algún mensaje del discurso dancístico.

1.4 Géneros de la danza

Dallal menciona que es importante, para analizar cualquier tipo de danza, primero definir su género dancístico con el objetivo de determinar sus características y objetivos (sociales, estéticos o históricos) que cumplen para sus bailarines.

Por lo tanto, Dallal divide a las danzas, en tres tipos dependiendo los grupos sociales que las realizan, el lugar en el que las lleven a cabo y según las técnicas desarrolladas.

Según los grupos sociales que las producen y las realizan las danzas pueden clasificarse en:

- danzas autóctonas

- danzas populares

A su vez, las danzas populares, según provengan y se realicen en el campo o en la ciudad Alberto Dallal las subdividen en:

- danzas folclóricas o regionales y
- danzas populares urbanas.

Finalmente, con base en las técnicas registradas, elaboradas y asimiladas, aceptadas, dominadas mundialmente para que los bailarines se capaciten y puedan convertirse en profesionales o especialistas, surgen los siguientes géneros:

- danza clásica
- danza moderna
- danza contemporánea
- video danza

Por la clasificación anterior puedo decir que el baile de Salsa cubana Rueda de Casino es una danza popular urbana moderna.

Las danzas populares urbanas “son aquellas que, nacidas en el seno de las ciudades, han surgido a partir de los impulsos colectivos de sectores sociales oriundos de la urbe o aclimatados a su sistema de vida”³⁸

Dallal menciona que las características de las danzas populares urbanas comparadas con las folclóricas es que tienden a ser menos elementales, menos descriptivas y anecdóticas.

También es más fácil la reproducción de las danzas populares urbanas ya que en las ciudades se cuenta con más espacios destinados a sus presentaciones y su práctica. En

³⁸ *Ibid.*, p 54.

las zonas más urbanas, las colectividades tienen un mayor impulso a hacer danza, lo que denota una apropiación más dinámica y funcional de sus medios artísticos.

Otra característica de las danzas populares urbanas es que “poseen un alto contenido de individualidad o, por lo menos, de carácter personal. Aunque son de fácil proliferación (ya que la capacidad de imitación resulta en la urbe un procedimiento grupalmente aceptado), los ingredientes en cada pieza (ritmo, formas, trazos, movimientos, significaciones) pueden estar referidos directamente a la cultura del cuerpo de una clase social determinada.”³⁹

La gran capacidad de adaptación de las danzas de tipo urbano proviene de la antigüedad. Pero, el reconocimiento del artista y sus ejercicios ocurre abiertamente al iniciarse el Renacimiento. Esta nueva visión de la vida europea propicia y desenvuelve la interacción entre las danzas populares urbanas, las danzas de los salones de los nobles y las prácticas cortesanas e imperiales.

Después del renacimiento, los avances tecnológicos de los siglos XIX y XX, como el fonógrafo o la radio, ayudarían a la distribución de la música y de las danzas populares.

Dallal menciona que la aparición de las radiodifusoras universalizó los ritmos musicales de tipo popular e intensificó la adopción de movimientos del cuerpo humano de una comunidad a otra, de una ciudad a otra, de una nación a otra.

1.5 La Salsa cubana Rueda de Casino

Después de establecer el concepto, las características y la clasificación de los tipos de danza, describiré los rasgos particulares de la Rueda de Casino.

³⁹ *Ibid.*

Es complicado definir el origen exacto de cualquier danza popular urbana ya que estas danzas provienen de la gente, de comunidades y por lo general surgen paralelamente en varios centros artísticos con condiciones sociales y económicas parecidas.

Existen varias versiones del surgimiento de esta danza, las cuales describiré a continuación para poder identificar los puntos en común de las versiones y realizar la investigación con los datos pertinentes.

La Rueda de Casino aparece a finales de los 50's en la Habana, Cuba. Las primeras ejecuciones fueron por personas de un nivel socioeconómico alto, familias de migrantes europeos o que habían hecho sus vidas en Cuba. Ellos se reunían en clubes privados para hacer ejercicio o divertirse, a estos lugares la población de un nivel socioeconómico medio o bajo, no tenían acceso.

A pesar de que algunas personas nombran a la Rueda de Casino como Salsa cubana Rueda de Casino, se debe hacer una aclaración respecto a este término ya que, desde una perspectiva cubana, de donde surge el Casino, se le llamó Salsa al género musical y Casino al tipo de baile que se bailaba con esa música, por lo que Salsa es el aspecto musical y Casino es el componente dancístico.

Si bien algunas personas también le llaman Rumba, género dancístico que tuvo sus orígenes en las influencias africanas, después se mezclaron con otros géneros en Cuba, por lo que no se puede confundir la Salsa con la Rumba o con el Casino.

Tanto historiadores de la música popular como investigadores de la danza, coinciden en que la Salsa es un género híbrido musical y territorialmente.

Los géneros musicales de la música cubana más influyentes en la Salsa son "el Son, el Danzón (con todas sus vertientes) y la Rumba. La Salsa se fundamenta en dichos géneros cubanos y en la influencia tangencial de otros géneros caribeños y americanos

como la Bomba, la Plena, la Samba y el Jazz, pero debemos enfatizar que su columna vertebral es el Son.”⁴⁰

Por su parte, Manuel Castello sí identifica a la Salsa como género dancístico, “La salsa es un baile social: dos personas sobre la pista, moviéndose con ritmo y coordinación, comunicándose entre ellos y disfrutando juntos de esta actividad”⁴¹

“El nombre de Salsa fue originario del Barrio de Nueva York, es un genérico puesto por los americanos en los años setenta a toda música que llegaba del sur. Es sinónimo de ritmo picante, ritmo caliente, ritmo sabroso o simplemente sabor. En cuanto a los movimientos: la salsa se caracteriza por una gran movilidad de caderas y calidez de expresión.”⁴²

Para definir los géneros dancísticos que la componen, Alberto Dallal dice que la Salsa fue un género que surgió a partir de otros: Mambo, Chachachá y Rumba.

A pesar de que el término “Salsa”, surgió principalmente en el Barrio Latino de Nueva York, éste término fue la manifestación sonoro-musical de la transformaciones que realizaron músicos puertorriqueños junto a algunos cubanos y americanos.

La Salsa se origina por una hibridación cultural de comunidades latinas sobre todo cubanas y puertorriqueñas en Estados Unidos a finales de los 60. Refleja la movilidad de varios latinoamericanos hacia Estados Unidos y se contextualiza en el barrio, el desasosiego, la marginación, la furia y los sentimientos que experimentaban por estas condiciones.

⁴⁰ Ángel, Quintero. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México, Siglo XXI, 2005, p 56.

⁴¹ Manuel, Castello. *Los bailes de pareja: como bailar, historia, técnica y estilo de vals, tango, cha cha chá, pasodoble, fox trot, rock, salsa y 23 bailes más*. Palma de Mallorca: J.J. de Olañeta, España, 1997,p15.

⁴² *Ibid.*, p 158.

Por esta razón, la Salsa fue rápidamente asumida como propia por las comunidades de los barrios en las grandes ciudades del Caribe como: Caracas, Cali, Ciudad Panamá y San Juan.

A inicios de los 70's la Salsa, como expresión musical del Caribe mulato y el barrio neoyorquino, alcanza su primera etapa de madurez.

Así como la Salsa se ha desarrollado en varios países, también han surgido, varias formas de bailar este tipo de música. Cada variación contiene sus reglas y características que las identifican como provenientes de una cultura. Sobre la Rueda de Casino se confirma que tiene origen en Cuba.

Castello determina que “una variedad de Salsa es la Rueda Casino, consiste en bailar de forma coordinada, dos o más parejas en círculo, algunas figuras con nombres determinados. Tiene el aliciente que de vez en cuando cambiamos de pareja. Los nombres de las figuras han sido puestos por tradición unos y por invención otros. Es un baile menos libre que la Salsa, ya que la coordinación de las parejas exige empezar todas las figuras (los pasos) con el mismo pie, además de otras normas.”⁴³

En Cuba, este baile se conoció como Rueda de Casino. Para conocer el origen de este género dancístico entrevisté a Luis Martínez, pionero de este género en México, graduado de la Escuela Cubana de Danza, es bailarín, coreógrafo y profesor.

Luis Martínez narra que la Rueda de Casino surgió en el *Club Casino* a mediados de los 50's (alrededor de 1956 antes de la Revolución cubana), en la Habana, Cuba. Este club era deportivo y se localizaba en uno de los lugares más urbanos del país, acudía gente de buena posición económica y social con el objetivo de divertirse.

⁴³ Castello, *Op. cit.*, p. 162.

Además, consulté tres textos de los fundadores de este género en Cuba: Alan Borges Riego, Alicia Sardiñas Amador de los Ríos, M. Graciela Chao Carbonero y Bárbara Balbuena Gutiérrez.

Alan Borges Riego y Alicia Sardiñas Amador de los Ríos afirman que “Fueron tres lugares específicos en la Habana en donde surgió la rueda de Casino: “Casino Deportivo de la Habana”, la asociación española “Los Curros Enríquez” y el Círculo Social Obrero “Patricio Lumumba.”⁴⁴

Graciela Chao Carbonero menciona que “el club en el que apareció la rueda de Casino fue el club Casino Deportivo de la Playa de Marianao”⁴⁵

Los que iniciaron la rueda en el Club Casino fueron un grupo de ocho parejas, quienes empezaron a combinar el baile con el juego. Las reglas eran que alguien “cantaría” (diría) los pasos, las figuras, que las demás parejas debían hacer y quien se equivocara salía de la Rueda quedando sólo los ganadores. Con el paso del tiempo se han ido añadiendo figuras y nuevas construcciones las cuales son propuestas por parte de los bailarines que se han involucrado con este género.

Las primeras Ruedas de Casino que se organizaron fueron principalmente de Chachachá, posteriormente reunieron otros ritmos como el son cubano, la rumba y el mambo.

Lleva por nombre “Rueda” ya que en sus inicios al ser ocho parejas no era fácil escuchar las indicaciones de quien dirigía los pasos desde el otro extremo de la fila, por eso se empezó a hacer en forma de círculo.

Es claro que para poder participar en la rueda debían de conformarla parejas que supieran los pasos básicos de otros géneros como del son cubano o del Chachachá.

⁴⁴ Alan, Borges y Alicia, Sardiñas. *La historia del baile y la Rueda de Casino-Salsa*. México, editorial Transición Diario A. C. México, p. 5.

⁴⁵ Graciela, Chao. *Para bailar Casino (Salsa)*. Culiacán Rosales, Sinaloa, México, Creativos 7, 2008, p. 26.

Además, la persona que cantaba la Rueda era un hombre muy diestro en estos géneros, como Benny Moré quien, se dice, cantó la primera Rueda de Casino en Cuba. Este hecho tuvo mucha popularidad y se expandió a otros clubes náuticos, a zonas de la Playa y en las sociedades de la capital.

Por lo que se afirma que la Rueda de Casino tuvo un origen urbano, por personas con una buena posición económica y diestras en otros bailes populares urbanos, con el objetivo principal de divertirse.

Alan Borges Riego y Alicia Sardiñas Amador de los Ríos, fundadores de este género, en su libro *La historia del baile y la rueda de Casino-Salsa*, mencionan que la mayoría de los bailarines que participaron en la elaboración del baile de la Rueda de Casino, no fueron conscientes de esto, ya que el objetivo era jugar y combinar pasos de baile que ya conocían, no pensaron que estuvieran dándole origen a otro tipo de danza, con los años y la distribución de la música y el baile, se dieron cuenta de que ellos fueron los pioneros del baile, así como quiénes definieron el código: “La realidad es que cada uno tenemos una parte de esa creación e incluso los bailadores posteriores a 1964 les han añadido movimientos y pasillo que han ido enriqueciendo este estilo de baile.”⁴⁶

De acuerdo al juicio de los bailadores de Casino en la etapa inicial, existen varios criterios sobre el origen de la Rueda de Casino.

Estos fundadores dicen que, en el nacimiento de un tipo de baile popular, son muchos los que intervienen en la creación, pero el mérito es de un grupo grande y en un tiempo no siempre muy definido. El baile y la Rueda de Casino se fueron creando paulatinamente. En sus inicios el estilo de baile del Casino era algo parecido a otros estilos de bailar como el Danzón.

Algunas de las explicaciones por las que se dice la Rueda de Casino germinó en el Casino Deportivo La Habana y no en otro club: “Vale destacar que, dentro de los clubes

⁴⁶ Alan Borges Riego y Alicia Sardiñas Amador de los Ríos, *Op. cit.*, p. 26.

de la clase media más baja se encontraba el Casino Deportivo de la Habana. Hay hechos que pueden dar una idea: uno de ellos es que muchos de los jóvenes de este club acudían lo mismo a lugares de más categoría que a otros más populares, merodeaban por otras asociaciones e imitaban, sin ninguna intención más que la diversión diferentes estilos de bailes para ir conformando una manera de bailar la música cubana en aquellos tiempos. El casino deportivo se convirtió en un lugar muy atractivo, donde se comenzaron a fomentar estas coreografías montadas espontáneamente y de ahí el nombre de la Rueda del Casino, que a su vez marcó el comienzo de un estilo muy sabroso de bailar, posteriormente la contracción “del” se cambió por la preposición “de”⁴⁷.

Alan Borges Riego y Alicia Sardiñas Amador de los Ríos determinan que existen cuatro etapas en el desarrollo dancístico de la Rueda de Casino:

- Antes de 1959. Se encuentra un proceso de inicio:

Jóvenes que practican las coreografías del Danzón en las fiestas de Quince, y otro grupo de jóvenes los del Casino Deportivo de la Habana, comienza su realización de una forma espontánea, es decir, ordenando los pasillos al azar.

- Entre 1959 y 1961

En este tiempo existe una Rueda bastante elaborada con pasillos del Danzón y otros que se utilizaban en las propias coreografías de los Quince.

- Desde 1961 a 1964.

Los pasillos de la rueda se mezclan con los pasillos de diferentes bailadores populares, comienza un desarrollo de pasillos, principalmente para los bailadores por parejas. Se comienza a conocer el baile de Casino que es producto de la Rueda.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

- A partir de 1964.

Se extiende por toda Cuba y el mundo. En este tiempo, por las características de los pasillos, muchas personas nos identifican como “casineros”.

Después de la Revolución cubana, muchas personas adineradas se fueron del país y los clubes pasaron a ser parte del Estado, inclusive algunos grupos musicales dejaron Cuba.

Así, los músicos y bailarines que se quedaron en el país, explotaron este nuevo género el cual se abriría más a las propuestas de compositores de barrio y la danza se ejecutaría con más violencia, más vigor, para significar otra realidad, la de un grupo social menos favorecido en sus condiciones sociales y económicas en Cuba, hasta ese momento.

Análisis formal de los elementos de la Rueda de Casino

Por lo anterior, definiré las cualidades específicas de los signos baile de la rueda de Casino, considerando las características que la identifican y le dan su valor antes otros géneros.

Reconoceré los siguientes elementos caracterizadores dentro de los elementos generales de la danza Rueda de Casino:

- Su figura básica de círculo.
- Como parte de la dinámica: el cambio de parejas.
- La necesidad de una persona que canta la rueda.
- El nombre de los pasos básicos que a su vez construyen las figuras del baile.
- El rol que juegan los hombres y las mujeres en la construcción de las figuras.

Análisis de los elementos generales de la danza de la rueda de Casino:

- **Simetría y asimetría**

La Rueda de Casino es simétrica en tanto que si se divide al cuerpo por la mitad, en la mayoría de los pasos base el movimiento que hace alguna parte derecha del cuerpo, lo hace también la izquierda: los brazos, las caderas y las piernas se mueven

simétricamente y en sucesión, o sea que siguen más el movimiento de una curva. Aunque existen varios pasos que tienen oposiciones en sus movimientos como el Dame, y el Dile que no, ya que en estos pasos el hombre abre a la mujer, la separa y la gira hacia su derecha para ver al centro de la rueda y después él cambia de pareja, en este movimiento, ambos se abren y forman líneas opuestas.

- **La frase**

En el baile, la secuencia de movimientos existe una convivencia permanente con la respiración del bailarín. La respiración determina la forma temporal de la ejecución de los movimientos.

- **Dinámica**

La dinámica de la rueda va, por lo general, de lento a suave, ya que las parejas participantes primero deben acoplarse a la dinámica del círculo y después a la voz del jefe que canta la rueda. Se inicia con pasos sencillos más simétricos y continuos, después se ejecutan pasos y vueltas más complicadas, inclusive se construyen figuras entre todos los participantes o sólo hombre o mujeres.

- **Ritmo**

Existen dos formas de bailar la rueda de Casino: a tiempo y a contratiempo, esto se identificará con la clave, que es el elemento musical procedente del son que indica el ritmo.

“Los bailadores de Casino bailan sobre la clave cubana que se utiliza para el son, que tiene cinco toques en los ocho tiempos... el Casino impuso bailar al tiempo de la clave en el primer y quinto tiempo, aunque ésta no suene.”⁴⁸

Alan Borges Riego y Alicia Sardiñas Amador de los Ríos hablan sobre el ritmo de la clave: “La clave se toca en la primera parte del primer tiempo, en la segunda parte del

⁴⁸ *Ibid.* p 22 y 23.

segundo tiempo, en la primera parte del cuarto tiempo, en la primera parte del sexto tiempo y en la primera parte del séptimo.”⁴⁹ (Tabla 1).

Tabla 1. La clave cubana en los ocho tiempos.

Claves	Tiempos															
	1 er		2do		3ro		4to		5to		6to		7mo		8vo	
	C			C			C				C		C			

La siguiente tabla que muestran Alan Riego y Alicia Sardiñas son los pasos de los bailarines de Casino que bailan sobre la clave cubana. (Tabla 2).

Tabla 2. Pasos de los bailarines de Casino sobre la clave cubana

Iz:Izquierdo

D:Derecho

Claves	Tiempos															
	1 er		2do		3ro		4to		5to		6to		7mo		8vo	
	Iz		D		IZ				D		Iz		D			

Tabla 3. Pasos del casino junto a la clave.

Claves	Tiempos															
	1 er		2do		3ro		4to		5to		6to		7mo		8vo	
	Iz		D		IZ				D		Iz		D			
	C			C			C				C		C			

- **El cuerpo humano**

Para conseguir la expresividad deseada en este tipo de danza, se requiere el entrenamiento del control y fortalecimiento de extremidades como los brazos y las piernas; ejercitamiento de los hombros y pectorales para los hombres y el delineamiento

⁴⁹ *Ibidem.*

de las caderas y cintura para las mujeres; finalmente, la separación en movilidad del torso de las piernas.

Con relación a la cultura del cuerpo, o sea los factores socio culturales que afectan la figura corporal de los bailarines en contextos determinados, se pueden identificar por parte de hombres y mujeres que no son figuras muy esbeltas o altas, ya que las sociedades en las que se ejecuta el baile son prioritariamente latinas, por lo que al contrario tienen volúmenes mayores al promedio de la población como las caderas en las mujeres o los glúteos en hombres y mujeres.

- **El espacio**

La dimensión del espacio depende de las personas que participarán en la rueda. A pesar de que su forma circular es práctica para seguir los pasos del jefe que canta la Rueda de Casino, hoy en día a veces es más complicado formar un círculo con las parejas de bailarines porque se utiliza mucho espacio en bares o clubes de baile en la Ciudad de México. Si antes los salones más concurridos de baile como Salón México eran muy amplios para darle espacio al baile y se luciera casi como un show, actualmente los lugares más concurridos por los jóvenes son reducidos.

El baile se puede realizar en cualquier área abierta o cerrada, de preferencia con piso liso para poder girar o caminar velozmente.

- **El movimiento**

El movimiento en este baile va en todas las direcciones, pero algunos bailarines dicen que el centro es el ombligo, ya que en él se divide el torso de las piernas y es el punto de apoyo para ejecutar varias vueltas.

- **El tiempo**

Se baila en ocho tiempos, pero con dos pausas cada tres tiempos.

- **La forma o apariencia**

La forma principal es el círculo, pero existen varias evoluciones en las que las parejas pueden construir figuras de estrellas o líneas.

Esta forma surge desde la influencia de la contradanza, “En Cuba la Contradanza se bailó por más de un siglo. Un círculo que es posiblemente la formación de danza más conocida, se dice que promueve sentimientos de unidad entre los bailarines, pero en realidad es la figura que menos espacio ocupa, todos se ven y accede a que otros los vean.”⁵⁰

Por lo anterior, puedo definir retomando las ideas de los autores citados, que las características generales del surgimiento de este género son: aparece en la Habana, Cuba, las primeras ejecuciones fueron en clubs deportivos de esta ciudad a finales de los 50's; la Rueda de Casino es un baile que se ejecuta con música de salsa y, finalmente, que ésta surgió por una combinación de varios géneros dancísticos como el Chachachá, el Danzón, el Mambo y algunos elementos de la Rumba.

En cuanto a la descripción de los elementos de la danza analizados en la Rueda de Casino, se hará en el tercer capítulo después de que se analicen los signos, o pasos básicos de esta danza.

⁵⁰*Ibid.*, p. 28.

“Yo era bailarina y revolucionaria”.

Isadora Duncan

2. La danza como forma simbólica

Ya que el objetivo general de esta tesis es encontrar el significado simbólico de la Rueda de Casino en la Ciudad de México, en este segundo capítulo retomaré los conceptos y la contextualización del tiempo y espacio de la Rueda de Casino que se realizó en el capítulo anterior para llevar a cabo un análisis del marco sociohistórico del surgimiento, producción y circulación de este baile como sistema de signos.

Interpretaré la figura simbólica de Rueda de Casino y estableceré la relación entre este producto simbólico y el ámbito social en el que se produce, antes de pasar al análisis formal que desarrollaré en el tercer capítulo.

Como parte de la propuesta de Thompson, en *Ideología y Cultura moderna*, para estudiar a la cultura en general y a la cultura massmediada en particular, el autor comienza diciendo que existe un gran relato de la transformación cultural hacia un capitalismo industrial, originado por el advenimiento de las sociedades modernas.

Así como la cultura puede ser estudiada a través de sus figuras simbólicas, el gran relato al que se refiere Thompson se evidencia también en ellas y se evidencian a partir de sus cambios y contrastes. Las figuras simbólicas “son construcciones significativas que requieren una interpretación; son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto construcciones significativas.”⁵¹

Sobre todo, estas figuras simbólicas surgen, se producen y se distribuyen en un contexto, un espacio y un tiempo determinado. Por lo que, en tanto que son construcciones

⁵¹ John, B. Thompson. *Ideología y cultura moderna*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998, p, 398.

significativas, éstas activan significados y los significados en un determinado contexto sirven para establecer y sostener relaciones de dominación.

Thompson habla sobre las relaciones de dominación las cuales, dice el autor, han estado presentes en todas las etapas de la historia humana y es gracias a estas estructuras de conflicto que la historia se ha escrito. Por lo que la clase dominante ha producido y distribuido ciertos mensajes, los cuales contribuyen con sus objetivos de empoderamiento.

Respecto a la relación que los sistemas de signos guardan con la sociedad y con su cultura, la Semiología establece el predominio del lenguaje verbal sobre otros sistemas de significación, además de afirmar que un sistema puede ser aislado de posturas ideológicas a partir del análisis semiológico.

El catedrático Paolo Fabbri evidencia que desde la Semiología se ha estudiado la organización de los signos a partir de fuertes connotaciones ideológicas y explica a Barthes: “La semiología barthesiana es una síntesis entre la dimensión crítica brechtiana y la idea del predominio del lenguaje verbal sobre todos los demás sistemas semiológicos”⁵².

Para entender mejor la dimensión crítica brechtiana, ésta “establece la posibilidad de que la Semiología sea una disciplina capaz de destruir, disipar, desconstruir el conjunto de connotaciones culturales, sociales e ideológicas que la burguesía ha introducido en la lengua... y liberar un grado cero de la lengua relacionada con el proyecto de una sociedad libre, sin ideología, sin clases”⁵³.

Además, Fabbri refiriéndose a Barthes afirmaba que todos los sistemas de signos de la cultura pueden nombrarse por medio de la lengua.

⁵² Paolo, Fabbri. El giro semiótico, Barcelona, España, Gedisa, 2000, p 25.

⁵³ *Ibidem*.

Se evidencia que ambas posturas, tanto la de Thompson como la de Barthes, sostienen que existe un gran discurso que surge a partir de un hipersistema de signos, el cual comprende las connotaciones ideológicas que distribuye un grupo social para preservar su poder.

Resulta precipitado en este capítulo afirmar que el discurso de la Rueda de Casino está activando significados para contribuir al sostenimiento de las relaciones de dominación en nuestro país.

Para analizar lo anterior, tendré que iniciar definiendo al código de la Rueda de Casino como una forma simbólica, después estudiarla con relación al contexto sociohistórico de su surgimiento, producción y circulación, y finalmente hacer el análisis formal de este sistema de signos.

2.1 Formas simbólicas

Las formas simbólicas, de acuerdo a la definición de John Thompson, son acciones, expresiones y textos que se pueden comprender en tanto construcciones significativas: “el estudio de las formas simbólicas es fundamental e inevitablemente una cuestión de comprensión e interpretación.”⁵⁴

“Las formas simbólicas por medio de las cuales nos expresamos y comprendemos a los otros, son parcialmente constitutivas de lo que es real en nuestras sociedades”. Estamos estudiando un aspecto de la vida social y ésta “es un campo de competencia en que la lucha se da mediante palabras y símbolos, así como mediante de la fuerza física”⁵⁵

Nuestras sociedades están compuestas por una diversidad de valores y creencias, las cuales generan una estabilidad. Thompson plantea que en la sociedad preindustrial, antes del cambio hacia las sociedades modernas, la creencia en dioses y otras

⁵⁴ John, B. Thompson. *Op. cit.*, 398.

⁵⁵ *Ibid*, p. XX.

entidades, generaban la estabilidad social necesaria, pero después de la transformación cultural hacia una moderna, los valores y creencias pasaron a ser identificados con las ideologías. Por lo tanto, la ideología es considerada como un sistema de creencias que cumple las funciones de la religión y la magia en cuanto a sistemas para preservar la estabilidad.

Thompson afirma que “La ideología proporciona a la gente nuevas formas de creencia, nuevos marcos de significado en un mundo que experimentaba un cambio social rápido y sin precedentes”⁵⁶

Las formas simbólicas en tanto que son productos culturales, no son por sí mismas ideológicas, dependen de las maneras en que se usan y comprenden en contextos sociales específicos.

Por lo que al analizar los usos sociales de las formas simbólicas estamos observando, parte de la ideología de un segmento de la sociedad. “Al estudiar la ideología, nos interesan algunos de los que se podrían llamar los usos sociales de las formas simbólicas”⁵⁷

Olivier Reboul en *Lenguaje e Ideología* menciona que la Ideología es un código específico, que se evidencia en el hablar de las personas. Este autor dice que “no se habla como se quiere”, ya que existen “coacciones de orden social” que modifican la forma de hablar de la sociedad. Una persona con jerarquía habla diferente a una persona sin una posición privilegiada. En este libro, el objetivo de Reboul es “estudiar el código específico que una ideología impone al lenguaje”.⁵⁸

Para definir a la Ideología Reboul plantea 5 características, que él los llama cinco rasgos de la ideología:

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Olivier, Reboul. *Lenguaje e Ideología*, México, Fondo de cultura económica, 1986, pp 12.

- Un pensamiento partidista: Por el hecho de pertenecer a una comunidad limitada.
- Un pensamiento colectivo: Esto la distingue de la opinión o de la creencia, que pueden ser individuales.
- Un pensamiento disimulador: la Ideología debe ocultar su propia naturaleza, siempre se hace pasar por otra cosa: por la ciencia, el buen sentido, las pruebas, la moral, los hechos.
- Un pensamiento racional: Es lo que pretende la Ideología, lo que distingue a la Ideología del mito, del dogma, de toda creencia religiosa o tradicional.
- Un pensamiento al servicio del poder. Reboul refiriéndose a Marx “las ideas de la clase dominante, son las ideas dominantes”, menciona la relación entre la idea y la “dominación”. “La ideología siempre está al servicio del poder, y su función es la de justificar su ejercicio y legitimar su existencia”.⁵⁹

Y si la ideología está al servicio del poder, ¿La danza cubana Rueda de Casino sirve a algún poder?

De esta forma, el estudio de los usos sociales de las formas simbólicas responde a las preguntas: ¿en qué medida y de qué manera sirven las formas simbólicas para establecer y sostener las relaciones de dominación en los contextos sociales en los cuales se producen, transmiten y reciben?

Estas preguntas, dice Thompson pueden ser contestadas por medio del estudio de la ideología de la sociedad, que se explicaré adelante.

2.2 Las formas simbólicas y la danza

El baile es una construcción significativa en tanto que lo he definido, con la ayuda de distintos autores, como un lenguaje compuesto por códigos. Estos códigos son los

⁵⁹ *Ibid.* p 22.

elementos de la danza, ya que están presentes en cualquier tipo de baile pero su representación es distinta dependiendo del género dancístico.

Afirmo que la danza es un texto y que es, al mismo tiempo, una expresión la cual es propensa a interpretarse, en tanto que es una forma más de significación humana.

El baile que estudio en esta tesis en el nivel de creación o realización, no produce historias, produce a partir de una expresión de conceptos y de emociones.

Pero, ¿qué éxtasis comunica y en relación a qué elemento o elementos de la sociedad? La danza, como parte de la cultura también tuvo sus modificaciones y sus implicaciones ideológicas, Isadora Duncan fue de las primeras bailarinas que se preguntó por el significado de la danza. Ella utilizó elementos del baile diferentes a los del clásico, era una revolucionaria que tocó temas clásicos como la muerte o el dolor, pero con una técnica del baile que definió al baile moderno.

Esta bailarina empezó a hacer un análisis y una interpretación de lo que sus movimientos significaban y al mismo tiempo comunicaban, “Para mí, la danza no es sólo un arte que permite al alma humana expresarse en movimiento, sino también la base de toda una concepción de la vida, más flexible, más armoniosa, más natural”⁶⁰.

Isadora Duncan experimentaba intensamente la relación de su cuerpo con la naturaleza, pero también, su danza significaba una relación con una nueva sociedad, en la que ella como artista interpretaba una realidad, un significado, que rebasaba al código de la danza de ese tiempo.

Para ella había una necesidad de interpretar, por medio del baile, la nueva realidad que había en el mundo. Roger Garudy, en su libro *Danzar su vida*, menciona al respecto: “El

⁶⁰ Garudy., *Op cit.* p 20.

yo, en Isadora Duncan, no puede definirse ni expresarse fuera del medio que lo rodea: una naturaleza, una sociedad, una época con sus revueltas y sus esperanzas.”⁶¹

La idea de Isadora Duncan era que la danza debía expresar los sentimientos y emociones de las personas, no sólo temas superficiales o divertidos. Uno de los sucesos históricos que la hizo expresar su compasión verbalmente con la humanidad fue después de que presenció los sucesos de Rusia en enero de 1905, al día siguiente del fusilamiento del Neva. Duncan fue testigo de la tristeza de las familias de los asesinados en un desfile, ante lo cual ella pronunció: “Qué vano sería mi arte si nada pudiera hacerse contra esto”. Así, ella creó un movimiento que llevaría el nombre de “La danza como arte de liberación” la cual, ella misma argumentaba, se trataba de una lucha contra las instituciones y los hábitos de opresión.

Duncan inició una crítica al ballet clásico, el cual técnicamente era decorativo y acrobático pero no reflejaba la conexión del cuerpo con el espíritu y el alma. Entonces, por la búsqueda de esta conexión Isadora Duncan modificó a la danza.

Primero, intentó encontrar un movimiento de donde naciera toda una serie de otros movimientos, aunque no tuvo una respuesta precisa, ya que varios de los creadores de la danza moderna aportaron una respuesta.

Para Martha Graham, ese movimiento era “a partir del primer gesto de vida, la inhalación y la exhalación; para Doris Humphrey, a partir de la caída del cuerpo y del restablecimiento del equilibrio contra el peso”.⁶²

Posteriormente lo que Duncan hizo con el baile fue liberar al cuerpo del corsé, las zapatillas de yeso, y también de sus ornamentos como los tutu y las diademas. “Para que el cuerpo sea un medio de expresión debe desprenderse de todo lo que lo limita. El desnudo es lo más noble en el arte.”⁶³

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibid.*, p. 57.

⁶³ *Ibid.*, p. 58.

Así, Isadora se presentaba ante el público vistiendo una muselina, una tela muy transparente, y bailaba con los pies descalzos; dos elementos que producían un escándalo social: “Los pies en lugar de ser como en el ballet clásico el punto desde donde se escapa del suelo, del peso, de la realidad, se vuelven, por el contrario, el punto del contacto esencial con una tierra llena de vida”.⁶⁴ Estos elementos del lenguaje del baile, fueron simbólicos en esa época y reflejaron el cambio por el que atravesaba la sociedad.

La forma simbólica de la danza de Isadora Duncan reflejó el contexto de opresión y de maltrato social para demostrar una necesidad de libertad. Además del reencuentro del ser con su entorno y su naturaleza, del reconocimiento de los humanos con ellos mismos, con su tierra y con sus emociones.

Así, Duncan reflejaba que había una ideología que propagaba las instituciones del Estado la cual oprimía a la sociedad, por lo que el reconocimiento de la cultura y el arte era por medio de la manipulación de una imagen ideal, de una realidad elevada, rígida que se encorsetaba y que andaba en puntas de yeso.

¿Se podrá hablar de una liberación también en una danza que se baila en parejas, que es sensual y que se practica en la mayoría de las sociedades latinoamericanas de la actualidad?

2.3 Análisis sociohistórico de las condiciones de surgimiento, producción y circulación de la Rueda de Casino

Después de definir al baile como arte y como forma simbólica, realizaré un análisis de las condiciones sociohistóricas, al retomar la definición de Ferdinand de Saussure de Semiología como la ciencia que estudia los signos en el seno de la vida social, considero importante evidenciar estas condiciones.

⁶⁴ *Ibidem.*

Los fenómenos sociales son formas simbólicas y todas las formas simbólicas son constructos significativos, el análisis formal de un lenguaje ayuda a hacer un análisis parcial del fenómeno, pero es la interpretación el complemento indispensable de un análisis de cualquier forma simbólica. Las formas simbólicas están constituidas por una imagen formal y una conceptual, al presentarse la primera es inevitablemente su interpretación.

Todas las disciplinas suscitan conflictos respecto a su interpretación en tanto que quien hace las observaciones y lleva a cabo las investigaciones son sujetos, así en lo social el objeto de nuestras investigaciones es en sí mismo un campo preinterpretado ya que “el mundo sociohistórico no es sólo un campo-objeto que esté allí para ser observado; también es un campo sujeto constituido de sujetos que diariamente llevan a cabo en sus rutinas procesos de interpretación con base en sus conocimientos previos ya sean académicos, o de sus experiencias de vida”⁶⁵.

Dándole más importancia al proceso de comprensión Thompson cita a Heidegger quien dice: “Comprender es algo que nosotros, en tanto seres humanos, hacemos todo el tiempo de todas maneras, y los procedimientos de interpretación más especializados que emplean los analistas sociales dan por sentadas las bases preestablecidas de la comprensión cotidiana, se inspiran de ellas”.⁶⁶

Entonces, la primera interpretación de este baile proviene de un grupo de bailarines quienes ejecutan los pasos. El objeto de análisis, el cual Thompson llama formas simbólicas insertas en contextos sociales e históricos de diversos tipos, se estructuran internamente de diversas maneras.

Se debe de considerar, como lo menciona Thompson, que la interpretación en este caso es una reinterpretación, ya que estas formas simbólicas que se producen en un contexto social, así como cualquier lengua y su naturaleza de institución social, son fenómenos

⁶⁵ Thompson. *Op. cit.*, p. 398.

⁶⁶ *Ibid*, p 399

ya interpretados por sus hablantes, por las personas que las llevan a cabo, que las enuncian, que las hablan.

Desde una perspectiva meramente formal del lenguaje, el proceso de interpretación se relaciona con el término de la competencia, la cual menciona que un grupo de personas tienen el conocimiento de los elementos mínimos que componen un lenguaje, además de sus reglas de combinación para poder usarlos de manera individual, y al final, realizar al código, esto es: al hablarlo.

Umberto Eco fue uno de los teóricos más reconocidos en las décadas de 1960 y 1970 sobre el estudio del papel del lector en el proceso de producción de sentido de un texto, lo que reconoce como la *intentio lectoris*.

Este poder que tiene el lector de interpretar un texto, empezó a cuestionarse ya que con base en las posturas críticas contemporáneas de Paul de Man y de J. Hillis Miller, parecen permitir al lector un “flujo ilimitado e improbable de lecturas”⁶⁷, por lo que podrían existir tantas interpretaciones como personas que leyeran un texto.

Umberto Eco dedica parte de su estudio al establecimiento de los límites de la gama de interpretaciones admisibles, para poder identificar ciertas lecturas como “sobreinterpretación”.

Otra de las formas de producción de sentido se relaciona con el mismo texto, la *intentio operis*, esta intención actúa sobre la interpretación del lector y la restringe para no llegar a la sobreinterpretación.

Finalmente, la tercera forma de darle sentido a un texto, es la *intentio auctoris*, ésta se refiere a una intención pretextual por parte del autor, lo cual determina que el texto se creó a partir de una preconcepción de quien lo crea.

⁶⁷ Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, United Kingdom, Cambridge University Press, 1997, p. 17.

Esta tesis tiene como objetivo analizar el texto de la salsa cubana Rueda de Casino desde la intención del texto, por lo tanto, comienzo con un análisis formal, estructural y después de sentido. Los factores que contribuirán a que no lleve a cabo una sobreinterpretación son el análisis de surgimiento, producción y evolución de las condiciones sociohistóricas que caracterizan a este código.

Análisis sociohistórico

Dentro de la primera fase, en el análisis sociohistórico, “el objetivo es reconstruir las condiciones sociales e históricas de la producción, la circulación y la recepción de las formas simbólicas.”⁶⁸

Para esta fase consulté a Roger Garaudy, Alberto Dallal, Manuel Castello, Pierre-Alain Baud, Alba Esther Barona Rodríguez, Delia Elena Santana de Kiguel, Serge Lifar, Doris Humprey, Alan Borges Riego, Alicia Sardiñas y a M. Graciela Chao Carbonero para definir el concepto de danza y explicar históricamente la evolución de este arte en el primer capítulo de esta tesis.

Aunque las condiciones sociales e históricas se relacionan directamente, a continuación hablaré de ellas en dos apartados, sólo para hacer evidentes las características de cada uno y poder relacionarlas para el análisis.

Para hablar sobre las condiciones sociales e históricas de la danza cubana Rueda de Casino, tenemos que referirnos primero al tipo de danza en el que se clasifica este género.

Condiciones histórico sociales de producción y surgimiento

La salsa cubana Rueda de Casino surgió en Cuba a mediados de los 50's.

⁶⁸ Thompson. *Op cit.*, p. 409.

Martha de Castro menciona que “Cuba de 1902 a 1960 llevó una vida democrática de base agrícola, de flujo norteamericano preeminente, pero de vida cultural variada y profunda, en que se reflejaba no sólo América, sino Europa y el resto del mundo.”⁶⁹

Antes de la Revolución Cubana, el país estaba habitado por demasiadas personas extranjeras, quienes tenían en Cuba su principal lugar de trabajo, pero también de diversión. Las personas que pertenecían a la clase alta tenían lugares de esparcimiento como los clubes para hacer deporte o jugar.

Fue en uno de estos lugares, en el *Club Casino*, en donde un grupo de personas de clase alta, comenzaron a bailar en parejas combinando distintos ritmos cubanos.

Este baile era acompañado por una orquesta musical, además era un juego ya que los bailarines debían de conocer los pasos básicos de algunos géneros dancísticos como el Chachachá, el mambo o el son cubano, así un “jefe”, una persona diestra en estos géneros, cantaba los movimientos que los bailarines debían realizar excluyendo del baile a quien no dominara esos pasos.

Por lo tanto, las condiciones históricas de su producción en el surgimiento de esta danza fueron en una sociedad en la que había tensión social, pero aún no se daba el movimiento revolucionario y sobre todo, surgió dentro de una clase social alta, quienes además tenían conocimiento e instrucción de diversos géneros dancísticos urbano populares. Era un sector social competente en el código de bailes populares urbanos. Las condiciones favorables para su surgimiento como un género de diversión, esparcimiento y de ostentación, no duró mucho.

Posteriormente, en 1959 sucedió la Revolución Cubana, ésta trajo grandes cambios sociales, políticos, educativos y económicos al país.

⁶⁹ Martha de Castro. *El arte en Cuba*, Miami, Florida, Editorial Universal, 1970, p. 23.

La Revolución cubana fue encabezada por el Comandante Fidel Castro Ruiz, quien lideraba el Ejército Popular de Cuba. Fue una revolución democrática y nacionalista “porque el poder que usufructuaba una dictadura militar-reaccionaria, representativa del latifundio, de los intereses importadores, de la banca extranjera y de la gran burguesía azucarera, ha pasado a la esfera del ejército revolucionario, compuesto en su gran mayoría de campesinos así como de obreros e intelectuales...Este poder democrático y nacionalista, conquistado por el ejército revolucionario, sirvió de base para la constitución del gobierno de Cuba.”⁷⁰

Uno de esos cambios inmediatos fue el cierre de sus entradas. Al ser una isla, fue fácil el aislamiento de Cuba ante influencias e injerencias capitalistas, por lo que el nuevo gobierno expulsó a varias personas, empresas, artistas y grupos musicales del territorio nacional: “Una vez derrocada la dictadura en 1959, el movimiento revolucionario se consolidó sobre el principio de soberanía nacional y la reafirmación de la cultura e identidad cubanas frente a lo ajeno, es decir, lo americano.”⁷¹

Así, los antiguos dueños de los clubes dejaron Cuba y estos lugares de esparcimiento pasaron a ser propiedad del gobierno, por lo que los cubanos tenían fácil acceso a estos lugares.

Después de la expulsión de la inversión privada, había una necesidad gubernamental y social por buscar la identidad del país, así que fueron rescatando su arte, como su música y sus bailes, entre ellos, la rueda de Casino.

Ana Belén Martín Sevillano en su libro *Sociedad civil y arte en Cuba*, menciona que el término “identidad” fue un término pragmático que se utilizó en el discurso ideológico en ese momento en Cuba para referirse, en realidad, al conjunto de características que el sujeto afín al régimen debía o podría mostrar: “La política de identidad se hizo sobre la

⁷⁰ Enrique, González Pedrero. *La Revolución cubana*, México, UNAM, 1959, p 81.

⁷¹ *Ibidem*.

base ideológica del movimiento revolucionario y los cambios que su proyecto conllevaba”.⁷²

Martín Sevillano, cita a Stuart Hall quien habla sobre la identidad y dice que es “la unión por un lado de discursos y prácticas que pretenden atraer nuestra atención, resaltar o hablarnos de la naturaleza social de los temas de ciertos discursos, y por otro lado, de procesos que originan subjetividades, que nos construyen como sujetos que pueden ser expresados. Las identidades son temporales puntos de apego a las posiciones del sujeto que las prácticas discursivas construyen para nosotros.”⁷³ Los clubes, lugares de esparcimiento, pasaron a ser parte del Estado, y estuvieron desde ese momento a disposición de la sociedad cubana.

Las condiciones políticas y sociales facilitaron la difusión y distribución del código. Quienes tenían conocimiento de la producción de este estilo de baile, lo difundieron y con ello se originaron algunas modificaciones en la composición de esta danza.

Con el paso de los años, la Rueda de Casino cambio su origen de clase alta en la sociedad cubana, a una sociedad sin tantos privilegios y fue tomando algunas influencias del barrio tanto en la música, como en baile.

Sabemos que las condiciones históricas de su producción se dieron, al inicio, en el seno de una clase económicamente acomodada, quienes buscaban solamente diversión y demostrar que eran un grupo de personas competentes en la ejecución del código, y posteriormente, pasó a ser parte de la clase baja, por la necesidad de la sociedad cubana de una apropiación de identidad cultural, añadiéndole música y pasos de barrio.

Si bien, en el caso de Cuba, fue el discurso revolucionario el que la marcó desde 1959, en los noventa se percibía la necesidad de potenciar otras áreas de representación que ampliaran la definición ortodoxa y convirtieran en políticos aspectos, opciones y actitudes

⁷² Ana Belén, Martín Sevillano. *Sociedad civil y arte en Cuba: cuento y artes plásticas en el cambio de siglo, 1980-2000*. Madrid, Verdum, 2008, p. 137.

⁷³ *Ibid.*, p 139.

personales e individuales que habían sido descartadas o prohibidas socialmente como en la formulación de “una identidad homogénea y exclusivamente revolucionaria”.⁷⁴

Condiciones sociales de producción

Las condiciones sociales de producción pueden definirse como restricciones sociales que existen en un contexto determinado para generar el surgimiento de ciertas figuras simbólicas.

Como ya vimos, Dallal introdujo la clasificación de los tipos de danza, en la que se ubica a la salsa rueda de Casino en el tipo de danza urbana popular, por lo que, a partir de esta clasificación, se pueden definir las condiciones sociales de esta danza divididas en el surgimiento de ésta y su producción.

En cuanto a las condiciones de su surgimiento, Dallal menciona que las danzas populares urbanas se producen en el seno de las ciudades, y que surgieron a partir de los impulsos colectivos de sectores sociales oriundos de la urbe o aclimatados a su sistema de vida.

En el caso de la Rueda de Casino, este baile surgió en la Habana, la capital cubana, con la intención de conjuntar varios ritmos populares pasados como el son, mambo, Cha cha chá. La hibridación surgió a partir de la iniciativa de un grupo social de clase alta, la mayoría extranjeros aclimatados al sistema de vida cubana.

Este grupo de personas con el fin de divertirse en un club privado, el cual era un lugar deportivo pero también de esparcimiento, logró juntar a varias parejas competentes en el código de las danzas populares y escogieron a un “jefe” quien dirigía los pasos que se ejecutarían en la rueda de Casino.

Surgió como un juego, quien no se supiera algún paso de baile sería expulsado de la dinámica.

⁷⁴ *Ibid.*, p 138.

A partir de la identificación de las condiciones del surgimiento de este baile, se describen las condiciones de su producción con base en lo que Alberto Dallal refiere de las danzas populares urbanas:

Se pueden enlistar las siguientes condiciones de su producción:

- Tienen a ser menos elementales, menos descriptivas y anecdóticas en comparación con las danzas folclóricas.

La Rueda de Casino, al ser una hibridación de varios géneros y surgir principalmente con un objetivo de entretenimiento, de juego, pierde algunas de las características originarias de los géneros dancísticos que la componen.

Las danzas folclóricas se involucran directamente con un conjunto de creencias, prácticas y costumbres de un pueblo o de una cultura. No se puede aceptar este aspecto de la Rueda de Casino, aun así hay algunos movimientos que se ejecutan en ella que tienen una raíz en los bailes folclóricos africanos, los cuales fueron la principal influencia en la Isla.

- Tienen un alto contenido de individualidad.

Si bien la Rueda de Casino se construye a partir de la integración de un conjunto de parejas, algunos de los pasos que se ejecutan durante el baile son individuales.

En éste es evidente la individualidad, por medio del cambio de parejas ilimitado, además de que tanto hombres como mujeres pueden separarse para ejecutar pasos solos, inclusive pueden no tener contacto por algún momento durante el baile.

- Aunque son de fácil proliferación, pueden estar referidos directamente a la cultura del cuerpo de una clase social determinada.

Este baile evidencia que está diseñado para una figura corporal definida, como la ligereza en la pareja de baile para ejecutar todos los pasos, las caderas de las mujeres

deben resaltar en la ejecución, además de que la mayoría de los pasos se ejecutan con las rodillas flexionadas, esto para darle más acento a los glúteos, cintura y cadera de los bailarines.

Es un baile menos apegado a las costumbres, tradiciones y mitos de la sociedad que las originó en un tiempo determinado, y le permite al bailarín divertirse a partir de una combinación de elementos del pasado con una actualización individual de los bailarines.

Estas condiciones sociales de origen del baile también indican que se le da más libertad al bailarín para ejecutar algunos pasos individualmente, para imprimir en ellos su estilo, por lo que la individualidad representa en este caso, una autonomía del hablante en el nivel: de la persona que baila.

La individualidad se expresa en el estilo del bailarín, pero éste sigue utilizando el mismo lenguaje del baile. Como un escritor tiene un estilo diferente a otro en sus obras literarias.

Finalmente, respecto a las condiciones sociohistóricas de surgimiento, la cultura corporal es el elemento que permite identificar a esta danza como una que se desarrolla en Latinoamérica, particularmente en un país que tuvo influencias africanas y en un contexto en el que las partes físicas más sensuales tienden a exhibirse.

En cuanto al siguiente punto de las condiciones sociohistóricas, que serían las condiciones de distribución de las figuras simbólicas, Dallal menciona que las danzas populares urbanas tienen las siguientes características:

- En las ciudades, las personas se apropian de una forma más dinámica y funcional de sus medios artísticos.

En el caso de la Rueda de Casino, las personas se apropian del género ya que les resulta divertido, inclusive retador, por tener que demostrar su competencia en el código de los

pasos básicos, ya que quien no conozca los pasos no puede participar en la dinámica del baile de Rueda de Casino.

- Fue más fácil su reproducción. Se tenían lugares adecuados para su práctica y representación.

Ya que la Rueda de Casino no necesita un espacio con dimensiones exactas, algún tipo de suelo para ejecutar los pasos, ni se necesita cierta ubicación con respecto a los fenómenos naturales o los astros, puede ser cualquier lugar con algunos metros cuadrados de espacio en donde se puede ejecutar este baile, desde auditorios, salas de algunas casas, hasta explanadas de terracería, han sido sede del desarrollo de las ejecuciones de este baile.

- La aparición de las radiodifusoras universalizó los ritmos musicales de tipo popular e intensificó la adopción de movimientos del cuerpo humano de una comunidad a otra, de una ciudad a otra, de una nación a otra.

En 1922 en Cuba se montó la primera emisora de radio por parte de la inversión privada, con lo que pasó a ser uno de los primeros países de América en contar con servicios de radio y televisión.

La radio, pero sobre todo, el predominio de algunos grupos musicales en otros países como en Estados Unidos, fueron las principales influencias para la expansión del género dancístico fuera de Cuba.

2.4 Condiciones histórico sociales en México

La Rueda de Casino llegó a México por algunos migrantes cubanos que viajaron a México. A pesar de que los bailarores de casino dicen que fueron varias personas quienes introdujeron este género al país, existe una figura predominante entre los cubanos que llegaron a México a transmitir esta danza, Luis Martínez.

Luis Martínez, mejor conocido como El Indio por sus características fisiológicas, piel morena y cabello oscuro muy lacio, es un bailarín cubano. Estudió en la Escuela Cubana de Danza. Actualmente también es profesor, coreógrafo y director de una compañía de baile: “Timba Casino”.

Martínez llegó a México con una compañía de baile cubana en 1998, debido a que las contrataciones para hombres bailarines eran menos que las contrataciones para bailarinas, decidió convertirse en profesor de baile.

“Los mexicanos bailan una salsa muy rocanroleada” afirma El Indio en entrevista. Él relata que cuando vio a los mexicanos bailar salsa social parecía que era una hibridación de cumbia con algunos elementos de rock and roll como las vueltas o las figuras de los brazos.

A partir de esta apreciación por parte del coreógrafo, decidió enseñar en México los ritmos cubanos, pero sobre todo el Casino.

Pocas personas en el país conocían el término, ni siquiera sabían que tenía que ver con un género dancístico, para distribuir esta figura simbólica de una mejor forma, la llamó “salsa cubana”. El término “salsa” ya era muy famoso en el territorio mexicano, debido a las influencias musicales estadounidenses.

En Cuba, el mambo, el chachachá, el son, adoptaron el nombre de Casino, debido al destierro de varios cubanos después de la Revolución cubana, esta mezcla de géneros adoptó el nombre de salsa en Estados Unidos y se le agregó el adjetivo “cubana” para referirse al Casino.

El Indio empezó a difundir este estilo de baile en México, dio clases primero en su casa en la Colonia Álvaro Obregón, posteriormente fue profesor en un salón de baile llamado “La Timba”, que se ubicaba en la esquina del Monumento a la Revolución.

Finalmente, el lugar en el que el Casino se hizo más famoso fue en el salón Tarará, en la Ciudad de México. Por las dimensiones de este recinto acudían más de 200 personas para aprender salsa cubana, y el grupo se iba haciendo cada vez más grande.

Otro factor mediático que contribuyó a la difusión de estas clases de Casino fue la radio, ya que el dueño del Tarará tenía una estación de radio llamada “Salsa Manía”, en el cual anunciaba las clases del Indio. En el mensaje que se daba por la radio, el dueño del salón anunciaba clases de salsa cubana, impartidas por un bailarín cubano, característica que atrajo a muchos bailadores.

Luis Martínez escogió a algunos de sus alumnos para enseñarles a perfeccionar el estilo cubano. Posteriormente, esta danza empezó a ser más demandada y surgieron más profesores de Casino. Después del éxito en el Tarará, Luis Martínez creó su escuela de baile en un bar llamado “Mambo Café”. Finalmente empezó a enseñar en un centro nocturno, “Mama Rumba”, en donde sigue impartiendo clases.

Condiciones sociales en México

Las condiciones sociales de surgimiento y producción de la Rueda de Casino en México tienen varias similitudes a las de Cuba.

“Los inicios tienen que ser elitistas” afirma Luis Martínez al preguntarle por el comienzo de la Rueda de Casino en México. Desde la introducción del Casino en México, las personas que practicaban esta danza eran de clase media o media alta. Su argumento se sustenta en el precio de las clases, las cuales costaban entre 70 y 100 pesos cada una, por hora.

Además, al hacerse más famoso este género, se empezó a ejecutar en salones de baile donde la entrada también tenía un precio elevado. Actualmente, la entrada a los centros nocturnos en los que se baila la Rueda de Casino tiene un costo de 100 pesos en promedio, más gastos de consumo en el lugar.

Danza joven en México

Los profesores de la Rueda de Casino son muy jóvenes, la mayoría no rebasan los 40 años de edad. Además, este baile en México es muy joven, comenzó a bailarse en la capital en junio de 1999, en 2019 se cumplen 20 años de empezar a hablar este baile.

Los profesores viven principalmente en la Ciudad de México y empiezan a expandirse al interior de la República. Ellos dan sus clases en distintos lugares, en escuelas de baile en La Condesa o Coyoacán, centros nocturnos en la Roma o al norte de la Ciudad de México, en salones de baile como el Salón México o en lugares abiertos como las Islas en Ciudad Universitaria.

Los principales lugares en donde se ejecuta esta danza es en centros nocturnos de ritmos latinos como el Mama Rumba, Mambo Café, el Pata Negra, Salón México y en Ciudad Universitaria, aunque no puede faltar una Rueda de Casino en alguna fiesta de los casineros.

Así, se puede ubicar el surgimiento y la producción de este baile en México en zonas geográficas del sur y centro de la Ciudad de México, por gente de clase media y media alta y sobre todo por jóvenes.

Aunque su surgimiento fue en una clase social alta, posteriormente se difundió a otras clases sociales, inclusive, actualmente hay clases gratis de Rueda de Casino en Ciudad Universitaria. Es una danza de jóvenes ya que sus ejecutantes, en su mayoría, tienen una edad promedio de 25 a 40 años.

Puedo identificar algunas similitudes en el surgimiento de esta danza en México con lo que afirma Thompson quien habla sobre un gran relato de la transformación cultural hacia un capitalismo industrial, el cual es originado por el advenimiento de las sociedades modernas, debido a que esta danza llega al país casi 70 años después de la Segunda Guerra Mundial y 60 años después de su surgimiento en Cuba.

Aunque esta influencia dancística representaba a una Cuba que después de la Revolución cubana, intentaba recuperar su identidad por medio de sus artes, este baile llega a México por la iniciativa de sólo un grupo de decisión⁷⁵, un grupo que no era favorecido por las circunstancias económico sociales de Cuba en los años 90's después de la Revolución, quienes empezaron a distribuirla con base en su experiencia, en su forma particular de identificarse como cubanos por medio de la danza Rueda de Casino.

Luis Martínez afirma que él deseaba enseñar las danzas cubanas, el Mambo, el Son, el Chachachá y la Rumba en México, para complementar el estilo de baile de aquellos que ya lo practicaban o eran bailarines y a los novatos quería enseñarlos para que ejecutaran su danza lo más cercanamente posible a la cubana.

Este tipo de influencia cultural, resulta un adoctrinamiento de la danza, la cual forma parte de la identidad nacional. El adoctrinamiento llamó mucho la atención a los bailadores mexicanos, quienes encontraban en lo cubano algo nuevo, algo diferente e interesante. Las principales conclusiones que se obtuvieron del análisis sociohistórico reflejan que la Rueda de Casino la practican jóvenes de clase media y media baja.

Las condiciones históricas de México en 1999, año en que se empezó a distribuir la forma simbólica de la Rueda de Casino, tuvieron una relación con la crisis económica que atravesó el país en 1994 y 1995, la devaluación de la moneda nacional y de los bienes de la sociedad, perjudicó la sensibilidad y bolsillos de los mexicanos.

A pesar de que México era apoyado por varios países después de 1995 por ejemplo, los préstamos que Estados Unidos hizo al país, la economía local de la gente seguía sin progreso. Las personas vieron reducir sus recursos económicos monetarios, muebles e inmuebles, drásticamente. El estrés y preocupación por un endeudamiento era latente varios años después.

⁷⁵ Roland Barthes en *La aventura semiológica* define al grupo de decisión: "Se trata, en síntesis, de lenguajes fabricados, de "logotécnicas"; el usuario se atiene a estos lenguajes, extrae de ellos los mensajes (las "hablas"), pero no participa en su elaboración. El grupo de decisión que está en el origen el sistema (y de sus cambios) puede ser más o menos restringido: puede ser una tecnocracia altamente calificada (moda, automóvil) o puede ser un grupo más difuso, más anónimo.

En 1999 ya se habían usado los préstamos extranjeros y, a pesar de que la economía nacional empezaba a vivir una mejor racha, la gente seguía temerosa e incrédula de sus gobernantes.

Las actuales generaciones de jóvenes que hablaban la Rueda de Casino, en 1999 eran adolescentes, casi jóvenes entre 12 y 19 años, quienes a pesar de no tener que enfrentar directamente esta crisis económica, fueron afectados por una preocupación de la población en general.

Sus influencias dancísticas de la mayoría de ellos fueron de ritmos populares urbanos como la cumbia, la salsa, el mambo, el chachachá, pero la Rueda de Casino no fue heredada por sus padres o generaciones anteriores.

La clase social media de 1994 pasó a ser una clase baja y la clase media alta a clase media, pero algunos de clases altas pasaron a ser clases media o medias altas, así que los ejecutantes de la Rueda de Casino, a pesar de que en la actualidad son de una clase media alta, es muy probable que hayan pertenecido a clases socioeconómicas altas cuando eran niños.

La seguridad económica en su niñez no era evidente para ellos, pero el sentimiento de seguridad y bienestar en esa etapa de su vida puede resultar familiar al momento de la ejecución del baile.

Sobre todo, la Rueda de Casino, ya que tiene el sello de bailarse sólo en lugares cerrados, bares, salones de baile concurridos por clases medias altas, además este baile también tiene la estructura de un juego, al ejecutarse con varias parejas en una rueda e indicando ganadores y perdedores en caso de que no sean competentes en el código.

Ambos elementos: la clase media alta y el juego, generan un sentido muy congruente de pertenencia a un sector social y a una etapa de la vida de estos bailarines.

Uno de mis objetivos es desconstruir el conjunto de connotaciones culturales, sociales e ideológicas que introdujo una clase social alta al iniciar con este código y ver si se

resignifica o de qué forma se adapta a diferentes condiciones sociales en México, a continuación, llevaré a cabo el análisis formal con base en conceptos semiológicos para estudiar las connotaciones de este baile y la relación de las clases media y media alta con la producción de esta forma simbólica.

3. Significado simbólico de la rueda de casino

“El arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan”

Alberto Dallal

3.1 La Rueda de Casino habla

“El análisis discursivo o formal establece un tipo de análisis que se relaciona fundamentalmente con la organización interna de las formas simbólicas, con sus rasgos, patrones y relaciones estructurales.”⁷⁶

El estudio de la estructura interna de una lengua tiene una relación con su habla, la cual es la realización de aquella.

Esta estructura está dividida en tres niveles de análisis: fonológico, sintáctico y semántico y podría considerarse un cuarto, el pragmático.

Para explicar la estructura del código que estoy estudiando, utilizaré algunos términos de la lingüística ya que se me hace más claro establecer analogías con el código de la lengua para tener más clara su composición.

El nivel fonológico está compuesto por los fonemas⁷⁷, estos son las unidades mínimas sin significado, pero que ayudan a distinguirlo, que conforman a la lengua. En la danza, las unidades mínimas sin significado son los movimientos.

No todos los movimientos son iguales, tienen sus rasgos distintivos los cuales son: la simetría, la sucesión u oposición, la forma o apariencia y la proxemia. Estos elementos

⁷⁶ Thompson, *Op. cit.*, p 413.

⁷⁷ Elena Beristain define al fonema como el elemento más simple de la lengua, la mínima unidad fonológica, la representación abstracta de uno de los sonidos diferenciales de una lengua. Está constituido por un haz de rasgos acústicos distintivos o pertinentes, dados por el punto de articulación, por el modo de articulación o por la vibración de las cuerdas vocales.

que caracterizan a la danza los identifico como rasgos ya que son los que le permiten a los movimientos su discrecionalidad.

La discrecionalidad en Lingüística se refiere Roland Barthes a los rasgos distintivos de cada fonema que los hacen pertinentes con relación a su articulación, así, la sucesión, la oposición, la simetría, forma o proxemia permitirán a un paso ser diferente de otro y adoptar características para formar signos y sintagmas.

El segundo nivel, el sintáctico, se refiere a las reglas “que nos dan inconscientemente, las instrucciones sobre cómo producir la secuencia de palabras, colocando cada una en su lugar adecuado, de acuerdo con la clase a la que pertenece.”⁷⁸

Si se está hablando de las reglas de combinación para producir sintagmas, este nivel tiene que ver con el nivel paradigmático y sintáctico de la lengua, así como con los conceptos de lengua y habla. Los cuales se analizarán a continuación en “Qué es la Rueda de Casino”.

Finalmente, **el nivel semántico**, sobre el que me enfoco en esta investigación. “Con la lengua expresamos lo que somos, lo que deseamos, lo que pensamos, lo que sentimos. Con la lengua establecemos un puente hacia el otro... Todo lo que expresamos con la lengua son las distintas significaciones.”⁷⁹

Las significaciones son de varios tipos: las que nos permiten identificar las cosas del mundo a las cuales nos referimos, expresar un juicio como locutores, afirmar, preguntar, ordenar, prometer, etcétera, se llevan a cabo varios actos lingüísticos.

En el caso de la danza, se enuncia, y expresa, principalmente en intenciones y emociones. Algunas veces ordena y otras, pregunta.

⁷⁸ García Fajardo, *Op. cit.*, p 81.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 101.

La danza, al no ser el código de la lengua debe de ser investigada con base en otros conceptos y niveles de análisis que tienen una relación con los de la estructura de la lengua, pero que se ajustan a la complejidad y variaciones de cada código.

Entonces, para realizar esta investigación, utilizaré la teoría Semiótica. Primero, definiré esta teoría para poder justificar los conceptos de análisis que utilizaré.

Helena Beristáin afirma que la “Semiótica o Semiología se emplean, en general, como términos sinónimos que nombran la joven ciencia interdisciplinaria que está en proceso de constitución y que contiene, por una parte, el proyecto de una teoría general de los signos (su naturaleza, sus funciones, su funcionamiento) y por otra parte un inventario y una descripción de los sistemas de signos de una comunidad histórica y de las relaciones que contraen entre sí. Los sistemas de signos son tanto lingüísticos como no lingüísticos... Inclusive algunos teóricos, como Barthes y Eco, consideran que todos los fenómenos de la cultura, pueden ser observados como sistemas de signos cuya función es vehicular; contenidos culturales, por ejemplo, el culto, la moda, la etiqueta, el maquillaje, las fiestas, los juegos, la arquitectura, etcétera.”⁸⁰

A pesar de que Beristáin considera a la Semiótica y a la Semiología como sinónimos, éstas tienen algunas diferencias desde su surgimiento. Mientras que la Semiótica tiene sus raíces en Estados Unidos con la definición de signo de Charles Sanders Peirce, la Semiología surge en Europa con los conocimientos sobre el signo lingüístico de Ferdinand de Saussure.

Para Peirce, referido por Beristáin, “la semiótica es una teoría que trata de explicar la apropiación significativa que el hombre hace de la realidad: es una doctrina formal.”⁸¹

También Charles Morris define a la ciencia de los signos como Semiótica. Esta teoría es entendida, según la concepción del filósofo estadounidense, en una doble vertiente:

⁸⁰ Helena, Beristain. *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1995, p. 438.

⁸¹ *Ibid.*, p. 439.

“como disciplina autónoma ocupada en el estudio de los signos o como instrumento de las demás disciplinas científicas, es decir, en su capacidad analítica o en su competencia metalingüística...”⁸²

Desde este punto de vista, la Semiótica es una ciencia más y a la vez es un instrumento de las ciencias, ya que “proporciona un lenguaje general aplicable a cualquier signo o lenguaje especial, y aplicable también al lenguaje de la ciencia y a los signos específicos que ésta utiliza.”⁸³

La idea saussuriana de la semiología es la de una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, por lo que se apoya en factores esencialmente sociólogos y psicológicos.

Ambas se definen como ciencias que estudian los signos, sistemas de signos de otras ciencias o lenguajes, pero la concepción de signo de Semiología y Semiótica es diferente. Es pertinente conocer el concepto de signo según los fundadores de cada una de estas disciplinas.

Saussure, en su teoría lingüística, se refiere al signo como una realidad bifásica, es la relación entre el significante y el significado, de donde surge una significación. El signo lingüístico relaciona un concepto con una imagen acústica, entendiendo por imagen acústica a la huella psíquica y no el sonido material de un signo.

Charles Sanders Peirce se ocupa del estudio de los objetos que participan en la semiosis: proceso en el que algo funciona como signo. La concepción del signo está fundada en la semiosis o proceso de producción signica, el pensamiento se realiza mediante signos y el conocimiento se sustenta en una serie infinita de ellos. Peirce, citado por Beristáin, considera que “el signo representa algo porque está en lugar de ese algo, no

⁸² Morris, *Op. cit.*, p. 10.

⁸³ *Ibid.*, p 24.

simplemente sustituyéndolo, sino mediando entre los objetos del mundo sus intérpretes. Ese algo representado por el signo se llama objeto...”⁸⁴

En este proceso, toda relación sígnica es triádica en la que existe un vehículo sígnico, que es el mediador o el significante del que habla Saussure; un designatum es lo que se toma en consideración, esto es lo que Saussure llamó significado; y, finalmente un interpretante que sería la consideración o el contexto en el que se produce esta consideración. En la obra de Morris, podría reconocerse un cuarto factor: el intérprete.

La principal diferencia entre la concepción de signo de Saussure y Pierce es que son una realidad bifásica o triádica, respectivamente y en esta última existe un mediador entre el vehículo sígnico y el designatum, el intérprete. Para Pierce algo es signo si algún intérprete lo considera como signo de algo y para Saussure el signo existe a partir de la relación del significante y del significado.

Estructuré el análisis en la Semiología basada en los términos de la lingüística estructural de Saussure para ir explicando el código desde: Lengua y habla, significado y significante, sintagma y sistema y denotación y connotación, ya que encuentro más elementos de análisis para mi código, al relacionar el concepto de lengua con el de código y el concepto de habla con el de mensaje.

Además, en la ejecución de este baile se pueden identificar varios sintagmas fijados, así como la presencia de estructuras dobles y signos icónicos. En lo cual profundizaré en este capítulo.

Empezaré por distinguir el nivel de la lengua y del habla en mi sistema de signos, para proceder al análisis sintáctico del código, después realizar el análisis del plano semántico para encontrar el significado o los significados particulares de las partes que constituyen a la Rueda de Casino a partir de sus significantes. Finalmente, estableceré el tema o

⁸⁴ *Ibidem.*

significado general de la misma en relación a la ejecución que llevan a cabo los jóvenes bailarines de la Ciudad de México.

Hechos de habla y hechos de lengua

Para identificar la lengua y el habla de mi sistema de signos recurrí al texto *La aventura Semiológica* de Roland Barthes.

Barthes plantea esta categoría: “lengua/habla extensiva a todos los sistemas de significación aplicándolos a comunicaciones cuya esencia no es verbal.”⁸⁵

En lingüística, los niveles de análisis se presentan bajo una forma dicotómica, tal es el caso de la lengua y el habla. Para establecer esta categoría Saussure partió de la naturaleza del lenguaje ya que éste participa de lo físico, lo fisiológico y lo psíquico, de lo individual y de lo social. A pesar de que la lengua y el habla son una unidad, no existe lengua sin habla, ni habla sin lengua, es importante identificar ambos conceptos en la Rueda de Casino para llevar a cabo el análisis.

Por lo tanto, la lengua “es el lenguaje menos la palabra: es a la vez una institución social y un sistema de valores.”⁸⁶

Por institución social, Roland Barthes se refiere al contrato colectivo, al cual, si alguien quiere comunicarse, tiene que someterse por completo. Además, tiene sus propias reglas pues no se puede dominar sino después de su aprendizaje.

En cuanto a sistema de valores, “la lengua está constituida por cierto número de elementos, cada uno de los cuales es un vale-por y el término de una función más amplia, en la que ocupan un lugar, diferencialmente, otros valores correlativos; desde el punto de vista de la lengua, el signo es como una moneda”⁸⁷, ya que vale por sí mismo y se puede también intercambiar por algo más.

⁸⁵ Roland, Barthes. *La Aventura Semiológica*. Barcelona, España, Paidós Comunicación, 2009, p 29.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

Mientras tanto, Roland Barthes dice que el habla es “un acto individual de selección y actualización.”⁸⁸

Con acto de selección se refiere a las combinaciones que hacen los hablantes de los signos que componen una lengua, el aspecto combinatorio en el que un individuo puede utilizar el código del lenguaje para expresar su pensamiento.

La actualización es el acto de usar la lengua y el resultado de ese uso, los individuos al enunciarla le brindan alguna modificación para que siga cumpliendo con la vigencia entre sus hablantes.

Por lo anterior, queda claro por qué lengua y habla son necesarias una a la otra, tienen una relación de comprensión recíproca, ya que “La lengua no existe de una manera perfecta sino en la masa hablante.”⁸⁹

Barthes cita a Merleau-Ponty quien dice que “la lengua es una entidad puramente abstracta, una norma superior a los individuos, un conjunto de tipos esenciales, que realiza el habla de una manera infinitamente variable.”⁹⁰

Se trata de una verdadera dialéctica, ya que “la lengua es a la vez el producto y el instrumento del habla.”⁹¹

Respecto al estudio de la lengua y el habla en un sistema de signos ya sean lingüísticos o no lingüísticos, Barthes menciona que “es inútil preguntarse primero cómo separar lengua y habla; no existe un procedimiento previo, sino que, muy al contrario, la esencia misma de la investigación lingüística, y luego semiológica, el hecho de separar la lengua del habla, es al mismo tiempo establecer el proceso del sentido.”⁹²

⁸⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibid.*, p. 32.

Para iniciar con el análisis de lengua y habla en la Rueda de Casino, es importante mencionar que, en la vida real, la mayoría de las veces, se presentan sustancias mixtas. Roland Barthes habla sobre este tema y dice que varios sistemas de signos están compuestos por más de un tipo de signos, por ejemplo: la ropa y la lengua escrita en la moda, o la música y palabras en el cine, etcétera.

Este es el caso del baile de danza cubana Rueda de Casino ya que este baile es un sistema compuesto por dos hablas: por los movimientos y por el habla que más bien es un habla que dicta los pasos que se ejecutarán. Es un sistema bailado y un sistema cantado.

A propósito del análisis de los sistemas de signos compuestos por sustancias mixtas, Barthes menciona que se debe “estudiar cuidadosamente la articulación sistemática de las sustancias participantes (en especial separando adecuadamente lo real y el lenguaje que se hace cargo de él), es decir, dar a su heterogeneidad misma una interpretación estructural; luego, homogeneidad de la temporalidad; en principio el corpus debe eliminar al máximo los elementos diacrónicos; tiene que coincidir con un estado del sistema, con un “corte” de la historia.”⁹³

Para lograr este análisis estructural, analizaré las dos hablas del sistema de signos en conjunto ya que una depende de la otra para la ejecución del baile.

Se pueden identificar estas dos hablas, ya que la Rueda de Casino se baila, tiene movimientos, gestos, proxemia, pero también se habla ya que en la ejecución de este baile se necesita de una persona nombrada “el jefe” quien canta, o dice, los pasos, vueltas o formaciones que se bailarían. Esta persona, por lo general es un hombre, quien forma parte de la Rueda o desde afuera indica los pasos que se ejecutarán, sin describirlos.

Por lo tanto, afirmo que el baile, los movimientos, y los otros elementos dancísticos que mencioné en el primer capítulo de esta tesis, como la simetría, la sucesión u oposición,

⁹³ *Ibid.*, p. 108.

el ritmo, el espacio, el tiempo, la forma o apariencia y la proxemia componen los **hechos de lengua de mi sistema**, y es la particularidad, en relación con otras danzas, en la ejecución de estos elementos los que componen **los hechos de habla** de la Rueda de Casino.

"En el arte de la danza, el movimiento constituye el material básico en cuanto que sus modos de manifestación indican, el establecimiento del código, o sea: el apoyo de las técnicas, por otra, atañe a las formas a las que ha de dar lugar."⁹⁴ Son los movimientos, en su conjunto, los que forman el significante del baile de Rueda Casino.

Por lo tanto, analizaré a continuación, la lengua y el habla específicos de mi código con base en la ejecución de tres grupos de baile.

Escogí estos tres grupos por su trascendencia histórica y social en el la Ciudad de México:

- Timba Casino, este grupo está liderado por Luis Rafael Martínez Cancio, mejor conocido en el medio como El Indio. Él es el pionero de la Rueda de Casino en México, tiene más de 20 años difundiendo este género en el país.
- Pumas son Casino, este grupo lo encabeza Rebeca Montiel Ramírez. Ella fue una de las pioneras en enseñar la rueda de Casino en Ciudad Universitaria. Ha formado un grupo de baile compuesto principalmente por estudiantes de la UNAM e imparte clases a precios accesibles o de cooperación voluntaria.
- El grupo Manana está representado por Orlando Alfonso, mejor conocido por los casineros como "Papi". Este bailarín cubano tiene alrededor de una década en México, es importante estudiar sus ejecuciones ya que su

⁹⁴ Dallal, Alberto. *La danza en México*, p. 307

Rueda presentada en el concurso anual más importante de la Ciudad de México, el Campeonato Nacional de Casino México 2016, fue primer lugar en la categoría Libre Rueda de Casino.

Después de enunciar el grupo al que pertenecen las ruedas que estudiaré en este trabajo. A continuación, presento el análisis formal.

3.2 Qué es la Rueda de Casino

Hechos de lengua

Si el baile es una expresión reflejada en el movimiento humano en un tiempo y un espacio, a partir del análisis de las tres ruedas de casino que utilicé como corpus en esta investigación puedo concluir lo siguiente respecto a su habla y su lengua.

Para ver el análisis de cada una de las ruedas tomando en cuenta los elementos de este código revisar el Anexo 1.

Para responder a la pregunta: cómo habla la Rueda de Casino por medio de los jóvenes en la Ciudad de México, menciono los elementos que componen los hechos de lengua:

- **Espacio**

El espacio que ocupa un bailarín de Rueda de Casino dependerá del número de parejas que se junten para ejecutar la danza.

Es un baile más extenso espacialmente, ya que al ser su figura original una rueda, el espacio físico que se aprovecha es sólo la línea circular que definen las parejas de bailarines. El espacio del centro es espacio visiblemente vacío, pero es un relativamente vacío, ya que el bailarín extiende su interpretación hacia el centro de la rueda, y llena todo el espacio con su expresión corporal y la dinámica del baile cuando se comunica con otros compañeros del grupo.

En cuanto al espacio que existe entre la pareja de bailarines, la cual se puede definir como la proxemia, en este baile se puede observar que existe una proximidad entre la pareja que ejecuta la danza, pero cada quien guarda un espacio individual, en algún momento la distancia entre el hombre y la mujer se acorta, pero no llegan a ocupar casi el mismo espacio como en otras danzas. Los dos tienen su espacio, aunque con algún contacto de las partes de su cuerpo: manos, torso, las piernas y los brazos.

También puede afirmarse que es un espacio delimitado por el conjunto y que forma el círculo, ya que no podrá integrarse a la Rueda quien no conozca los pasos, quien no sea competente en el código. Pero, también hay un reconocimiento del espacio exterior a la Rueda, como se pudo observar en los corpus, algunas Ruedas también consideran a su público, a quien está observándolos, por lo tanto, su interpretación la extienden hasta aquellos que están viendo la ejecución del baile.

- **Tiempo**

El tiempo del baile de esta danza es en ocho tiempos. El bailarín marca los pasos, por lo general, en tiempo, no a contratiempo, como se hace en el son cubano. Además existe un descanso en el tiempo 4 y en el 8. Por eso en el fraseo del baile siempre se cuenta: “1,2,3...5,6,7...”.

Aunque en esta tesis estoy hablando del baile de la Rueda de Casino y no de su música, es importante reconocer en el tema del tiempo del baile al elemento llamado “la clave”. La clave es musicalmente la que marca el tiempo de la música y lo que determinará que sea Casino o no.

- **Ritmo**

El ritmo lo determina un elemento musical que en este género se conoce como “la clave”, ya sea a tiempo o a contratiempo con ella.

“El paso básico del casino se ejecuta hoy tomando como guía rítmica con diferentes acentos en la música, entre los que están en tiempo de clave o a contratiempo con ella.

En general, los tempos (aires) son más rápidos y existe una gran polirritmia en la percusión. Esto propicia la adición de algunos movimientos de los pies en el paso, que constituyen adornos y que en esencia no alteran la forma tradicional”.

La profesora Graciela Chao Carbonero dice: “Sobre la relación existente entre el acento del paso y el acento musical podemos señalar variantes: acentuar la primer corchea en el primer paso; esperar el primer tiempo y avanzar en la segunda corchea, en este caso se acentúa el tercer paso en la cuarta corchea. Para nosotros ambas formas son válidas por encontrarse dentro de la métrica del compás.”⁹⁵

- **Simetría**

A partir del análisis del corpus, se puede afirmar que en la mayoría de los pasos, existe simetría.

En este baile se refleja en la ejecución de cada bailarín, en la ejecución por pareja y en la ejecución de la Rueda como conjunto de parejas.

La simetría puede verse en este baile desde el paso base, el cual es muy similar al caminar común de las personas. Además, en este baile se cuida mucho la simetría entre la pareja ya que desde el paso base, ambos deben de guardar una misma distancia, un mismo punto de contacto en sus manos y deben mantener un contacto cuando llegan frente a frente para tocar sus manos.

Los casos de asimetría en este baile fueron muy pocos, por ejemplo, el paso “Dile que no” tenía una asimetría en la ejecución individual de los bailarines y una asimetría en la ejecución de la pareja, pero existía una simetría en toda la Rueda, ya que todos los hombres hacen el mismo paso, viendo a su pareja al mismo tiempo que dicen “no”, además las mujeres ejecutaban también el mismo paso al mismo tiempo dándole su frente al centro de la Rueda.

⁹⁵ Bárbara, Balbuena Gutiérrez. *SALSA Y CASINO de la cultura popular tradicional cubana*, Buenos Aires, Argentina, Balletin Dance Ediciones, 2010, p. 45.

Esta situación se refleja en varios pasos, a pesar de que por sí mismos parecen no tener una simetría en el cuerpo de cada persona o en la pareja, la simetría termina cumpliéndose en la ejecución de la Rueda en su conjunto.

- **La sucesión o la oposición**

Estos dos elementos se relacionan con la simetría o la asimetría. Por la definición establecida en el primer capítulo, la sucesión se presenta cuando el movimiento refleja una continuidad sobre todo en forma de curvas. En el caso de la oposición son evidentes los movimientos que forman ángulos, entre más recto sea un ángulo, mayor oposición tendrá.

La sucesión significa suavidad, no precisamente lentitud, la oposición entre más marcada sea significará fuerza.

Dentro del análisis de los corpus fueron más evidentes los movimientos simétricos sucesivos. Esto quiere decir que se identificaron mayor número de movimientos suaves. Pero, en la composición de los pasos se podían identificar muy bien varios ángulos en las extremidades de los bailarines durante sus ejecuciones, pero el movimiento en conjunto de la pareja reflejaba una sucesión.

La oposición presenta en la ejecución individual de los individuos fue más clara en la primera parte de la mayoría de los bailes, en los cuales las personas bailaban individualmente y se marcaban los ángulos en su cuerpo: sus brazos, piernas y en su espalda.

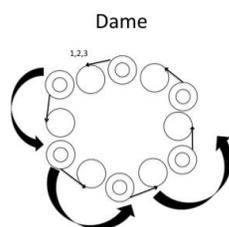
Entonces, se puede concluir que la sucesión es el elemento que predomina en la Rueda de Casino, pero que en el análisis de la ejecución individual de los bailarines eran evidentes más movimientos de oposición, para imprimirle fuerza a su expresión.

- **La forma o apariencia**

Con base en las definiciones encontradas, la forma es la apariencia total de una danza: una serie de secuencias que dejan una especie de estelas de líneas en los espacios, poses o figuras.

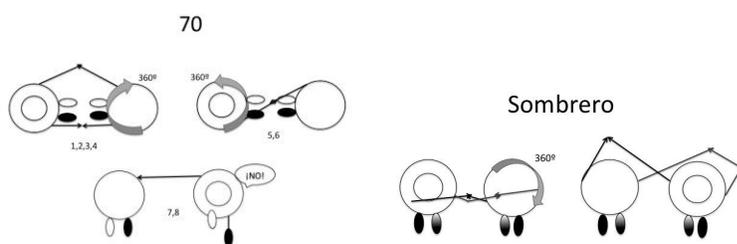
En el análisis de las tres danzas de Rueda de Casino, predominan las figuras curvas, desde la formación de la Rueda, hasta la ejecución de varias vueltas y dinámicas de la Rueda se forman las figuras de varias ruedas. Son conjuntos que constituyen a uno más grande.

El círculo principal es un campo semántico con sus características:



Este círculo principal tiene movilidad en su misma forma cuando hay cambio de parejas con los pasos "Dame", "las tres pelotas", "una con una", "dos con dos" o "tres con tres".

Además de la figura del círculo primario existen ejecuciones de pareja:



Estos pasos individuales de pareja tienen formas de espirales, o de círculos, las cuales componen figuras más complejas como: el sombrero, el arco del paso de flecha, la corona, tornillo, mariposa, y los brazos de las vueltas de los 70's y 80's.

- **La dinámica**

Se expresa por medio de figuras geométricas como un círculo formado por todas las parejas, una línea o líneas paralelas, así como los cruces o cambios de parejas cuando están ordenadas en alguna forma específica. Este elemento es muy importante en la Rueda de Casino, ya que también se define a partir de otros elementos.

El análisis de la dinámica de la Rueda de Casino surge de observar la simetría o asimetría y sus adjetivaciones como sucesivas u oponentes.

Dado que ya he mencionado que en la Rueda de Casino se evidencia la simetría sobre la asimetría y la sucesión sobre la oposición, y si la sucesión define una dinámica suave, puedo decir que la dinámica de la Rueda de Casino a partir del análisis de estos tres corpus representativos, identifican una dinámica suave, continua, pero con una fortaleza individual reflejada en la ejecución de cada bailarín.

Hechos de habla

La relación existente entre lengua y habla ha sido primordial en la evolución de la lingüística. Saussure definió a ambos conceptos como dicotómicos por hacer referencia a una realidad clasificable, cuya unidad no se puede aislar porque influye en lo psíquico, físico y fisiológico, tanto en el plano individual como en el social.

En la Rueda Casino los hechos de habla se observan en:

-Estructura de la Rueda de Casino: un círculo formado por parejas heterosexuales, la mujer siempre del lado derecho del hombre.

- Un "jefe": Una persona, generalmente hombre, quien canta la rueda. Es un bailarín participante o un hombre externo competente en el código quien dice el nombre de los pasos o vueltas que tienen que ejecutar los bailarines participantes de la rueda.

- Un constante intercambio de parejas. Este cambio indica los sintagmas por los que está compuesta la pieza de baile. Es decir, las oraciones o los puntos y aparte que se marcan en este código por medio de un cambio de pareja.

- El paso base marcado por ocho tiempos. En este paso tanto hombre como mujer, en los primeros cuatro tiempos se alejan y en los últimos cuatro se juntan, no hay un seguimiento por parte de la mujer como en otro tipo de salsa.

La lengua y el habla se relacionan en la Rueda de Casino de la siguiente forma:

Que esta danza tenga la forma principal de una rueda determina el **espacio**, ya que aun cuando existen diferentes juegos o dinámicas la principal figura es un círculo.

Encuentro que la existencia de un jefe se relaciona con el **ritmo** y el **tiempo** de la danza, ya que es él quien en función de sus percepciones auditivas determina los movimientos que realizarán los integrantes de la Rueda.

Respecto a la **simetría**, las **dinámicas** de esta danza pueden ser líneas, cruces o diagonales. Además de que el tamaño de la rueda varía, existen casos excepcionales donde incluso la estatura de los integrantes de la Rueda cambia, ya que en el paso “Rosita” los hombres se agachan y enlazan sus manos para que, posteriormente, las mujeres se sienten sobre esa unión y de esa forma, sean cargadas por los hombres de la Rueda.

Sobre la **oposición o sucesión**, la Rueda Casino se caracteriza por la oposición entre miembros del mismo género (mujer-mujer/ hombre-hombre), entre distintos géneros (hombre/ mujer) y por parejas, ya que cada una posee características personales que las distinguen entre sí.

Sistema y sintagma

Después de la identificación de lengua y habla, pasaré al siguiente nivel de análisis que es la distinción de sistema y sintagma de mi código, para esclarecer la distinción entre

discurso metafórico y discurso metonímico predominante en el código que estoy analizando.

Este nivel de análisis semiológico, puede identificarse con el primer nivel de la semiosis, el nivel sintáctico. Es importante mencionar que no los estoy equiparando, sólo digo que existen categorías de análisis que se pueden encontrar en la Semiología y en la Semiótica.

Barthes define al sintagma como “un grupo cualquiera de signos hetero-funcionales; siempre (por lo menos) binario y sus dos términos se condicionan recíprocamente” (mikus)⁹⁶. Si se presta atención, se puede concluir que esta definición se relaciona con las reglas sintácticas en la semiosis la cual se define como la consideración de signos y de combinaciones sígnicas a partir de las reglas de formación y transformación de los vehículos sígnicos.

Por lo tanto, a partir de las reglas sintácticas se pueden construir o desconstruir los sintagmas que pertenecen a un sistema de signos.

Barthes plantea estudiar primero la composición de un sistema en relación a sus sintagmas, sobre todo su segmentación para identificar posteriormente sus unidades constitutivas del código.

Barthes indica que para hacer un análisis semiológico es mejor empezar por la segmentación sintagmática, ya que en principio es ella quien proporciona las unidades que hay que clasificar también en paradigmas. No obstante, frente a un sistema desconocido puede ser más específico partir de algunos elementos paradigmáticos aislados empíricamente y estudiar el sistema antes que el sintagma.

⁹⁶ Barthes, *Elementos de Semiología*, p 82.

Para esta tesis, considero que es mejor empezar con la identificación de los elementos paradigmáticos del baile de Rueda de Casino, los pasos básicos de este género, los cuales fueron designados justo antes del análisis sintagmático.

Considero que es pertinente este orden para el análisis porque es un código desconocido, hasta este punto en este trabajo, si comienzo con el análisis sintagmático, no podría hacer referencia a los pasos que lo constituyen ya que quien lea este trabajo desconocerá las bases formales del baile, por lo que le será más difícil comprender la manera en que estos pasos básicos se relacionan, se implican, para formar así las frases de esta danza.

Por lo tanto, para hacer el análisis sintáctico identificaré primero los pasos base que se utilizan para esta danza en la Ciudad de México. Posteriormente, evidenciaré los sintagmas de la Rueda de Casino y explicaré la forma en que llegué a dividir este código al analizar sus reglas de formación y transformación.

Sistema. Identificación del vehículo signico

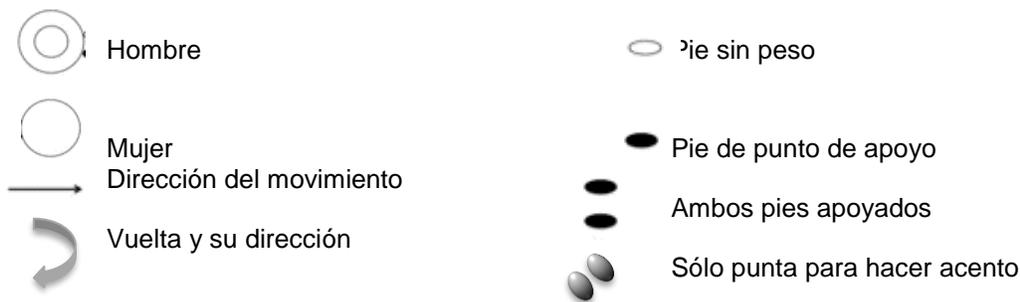
Después de haber identificado los elementos que componen a la lengua y el habla, del sistema de signos de Rueda de Casino, identificaré los pasos básicos de este baile, ya que ellos me permitirán tomar en consideración los movimientos, y los elementos formales para identificar los elementos mínimos de significación específicos del código.

El conjunto de pasos básicos representa los signos del sistema de baile y cada uno de estos pasos tiene un significante y un significado.

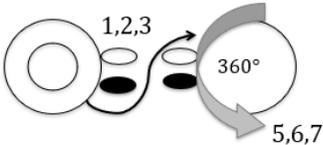
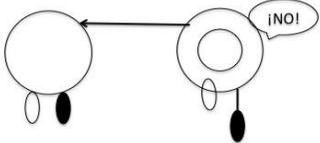
Como estoy haciendo referencia a un sistema también hablado enunciaré cuál es el significante y el significado de cada uno de los signos hablados, los cuales son los elementos mínimos de significación, que son la base de los demás pasos de baile que conforman la rueda de Casino.

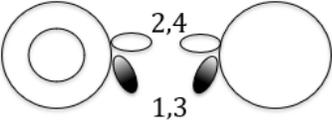
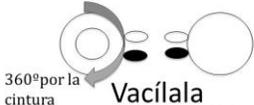
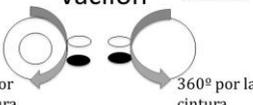
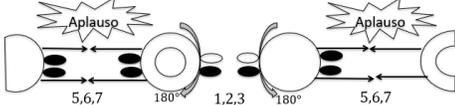
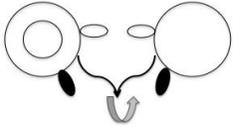
Barthes menciona que en un sistema de signos no lingüístico es muy difícil saber cuántos son sus signos, pero para este trabajo identificaré los pasos básico más conocidos en México.

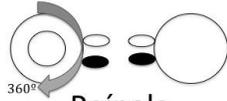
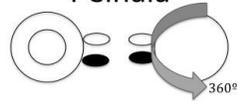
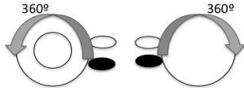
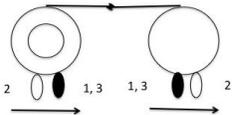
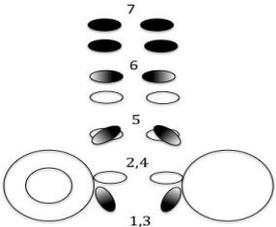
Anexo 1. Pasos básicos

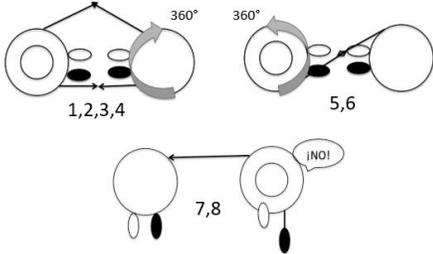
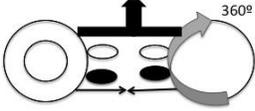
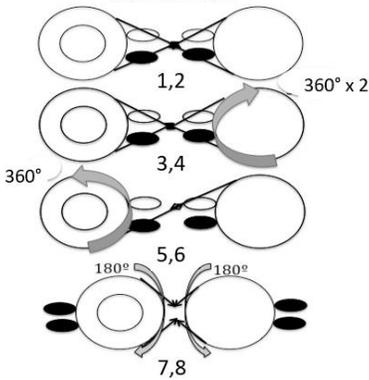


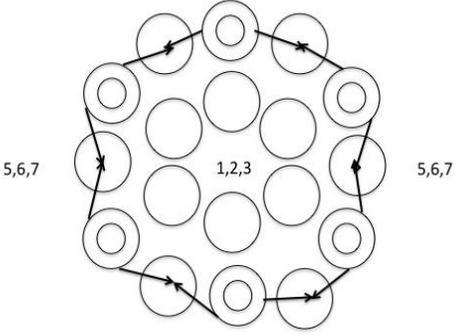
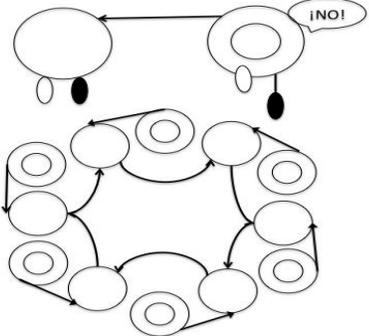
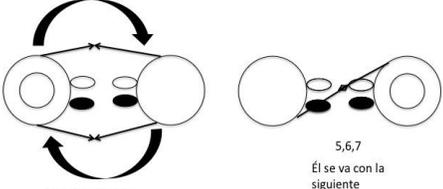
Núm. de pasos	Nombre del paso	Conjunto de movimientos que integran el paso: significante bailado	Significado	Imagen
1	Paso base	Llamado también “camina”, se asemeja mucho al paso de la caminata: la pareja está tomada de las manos, mirándose de frente, la mujer empieza con el pie izquierdo un paso enfrente, regresa, junta con el derecho y el derecho da un paso hacia atrás para regresar en medio. Al mismo tiempo el hombre hace lo mismo pero con los pies opuestos: él empieza con el derecho enfrente, regresa en medio, y va con el derecho atrás y junta otra vez. Todo esto en cuatro tiempos.	Recibir a la pareja. Paso de contacto. Los dos se encuentran, se juntan y se alejan.	<p style="text-align: center;">Paso base</p>

2	Enchunfla	<p>Es el primer paso de vuelta que se realiza. Con los pies en paso base, el hombre toma con su mano derecha la mano izquierda de la mujer, le da un jalón para indicar que va a girar y la gira hacia el lado derecho, la mujer apoya el pie izquierdo, después el pie derecho va del lado derecho del hombre y hace dos toques con el pie izquierdo para regresar enfrente del hombre, al mismo tiempo levanta su brazo derecho y después lo extiende. El hombre sólo tiene que marcar el paso base y girar 90º hacia su derecha cuando la mujer de la vuelta.</p>	<p>En Cuba “enchunflar” le dicen a enchufar, conectar un aparato electrónico, en este caso se trata de enchufar, de conectar a la mujer. Existe una reproducción de roles convencionales: El hombre dominante, fuerte, enchunfla a la mujer quien es seducida, atrapada y encantada de serlo.</p>	<p style="text-align: center;"><u>Enchunfla</u></p> 
3	Dile que no	<p>Es un paso de adorno. Cuando se enchunfla a la mujer, al final de la vuelta para regresar a su lugar quien canta la rueda dice “dile que no” y la mujer levanta el brazo derecho y después lo extiende en 90º mientras los hombres que tienen agarrada a la mujer por la cintura dicen, verbalmente, “no”.</p>	<p>La mujer cuando da la vuelta simula que se va y el hombre le “dice que no” para que no se vaya, la sujeta de la cintura y la regresa enfrente de él.</p>	<p style="text-align: center;">Dile que no</p> 

4	Mambo	La pareja de frente agarrados de las manos, hacen cuatro toques con la punta de su pie, la mujer empieza con el pie derecho y termina el cuarto toque con el izquierdo y el hombre empieza con el pie izquierdo y termina con el pie derecho.	Es un paso en el que se coordinan equitativamente hombre y mujer, para llevar el ritmo de la música con sólo un toque de la punta de sus pies.	<p style="text-align: center;">Mambo</p> 
5	Vacílate, vacílala o vacilón, también llamado finta.	Vacílate es un paso cantado dirigido hacia el hombre: en el paso base el hombre debe dar una vuelta hacia su izquierda. Par la mujer es vacílala: la mujer da un giro hacia su lado derecho después de haber marcado el paso base. vacilón es un paso cantado dirigido hacia los dos: hacen un vacílate y un vacílala al mismo tiempo.	En nuestra lengua vacilar significa burlar por lo que la vuelta significa el engaño del hombre o de la mujer.	<p style="text-align: center;">Vacílate</p>  <p style="text-align: center;">Vacílala</p>  <p style="text-align: center;">Vacilón</p> 
6	Mentira (México)	Se aplaude dos veces a la mitad de un vacílate y se ejecuta sólo media vuelta para regresar al paso base.	Se hace a la mitad de una vuelta o un vacílate por lo que significa que fue "mentira" la burla del vacilante o fue mentira que la mujer se fuera después de ejecutar la vuelta.	<p style="text-align: center;">Mentira</p> 
7	Saca agua del pozo	Agarrados de las manos, de frente, la pareja simula recoger agua del pozo hacia el centro de la rueda: bajan sus brazos, señalan el piso y levantan lo brazos en círculo como si recogieran algo, se hace el paso tres veces. Dejan de hacer paso base con los pies.	El significado está en la forma de las manos, como si sacarían agua del pozo.	<p style="text-align: center;">Saca agua del pozo</p> 

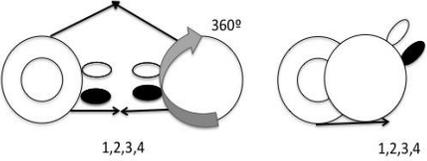
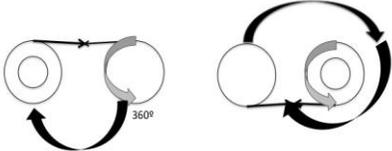
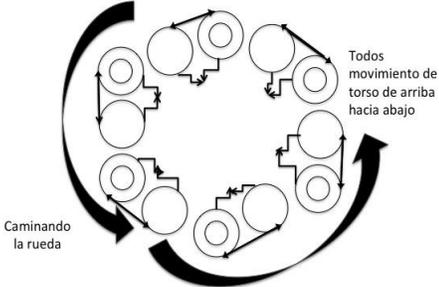
8	Peñala, peino o peíate. (México)	Es cuando se recibe a la mujer de la otra pareja, el hombre le pasa una mano por la cabeza y le da una vuelta.	La figura de la mano es como si peinara la cabeza de la mujer.	<p>Peíate</p>  <p>Peñala</p>  <p>Vacilón</p> 
9	Vuelta	Se está marcando el paso base y se da una vuelta hacia el lado izquierdo para hacer otra vez el paso base. En cuatro tiempos con dos toques a la mitad del giro.	Es un cambio de pareja o de paso.	<p>Vuelta</p> 
10	Paseo	Caminar en pareja uno frente al otro, la mujer camina hacia atrás y marca tres pasos seguidos con cadera y una pausa. El hombre camina hacia delante con tres pasos seguidos y una pausa.	Un paseo, en el que el hombre va guiando.	<p>Paseo</p> 
11	Mambo timbeado	La pareja agarrada de los brazos se desplaza un paso a la derecha y uno hacia la izquierda cruzando los pies por enfrente.	Coordinación de pasos por parte de ambos. Sincronización de pasos uno frente al otro.	<p>Mambo timbeado</p> 

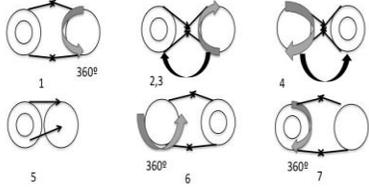
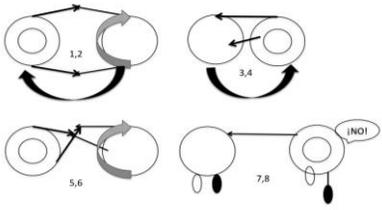
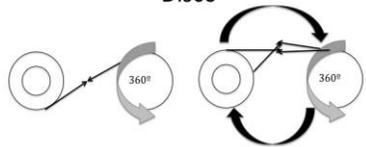
12	Loma o exhíbela (México)	Con los pies en paso de mambo timbeado, la mujer cuando va hacia el centro de la rueda estira de abajo hacia arriba en forma de medio círculo su brazo izquierdo.	La forma del brazo es como el de una loma, una montaña.	<p>Loma (exhíbela)</p> 
13	70	Se dice entre los casineros que ésta es la vuelta más representativa del casino, y surgió en los años 70. Brazos abiertos agarrados de las manos, el hombre levanta su brazo izquierdo, la mujer pasa con una vuelta por debajo, el hombre con su otra mano le da otra vuelta, él gira y le Dice que no.	Los brazos son abiertos como los brazos de los pasos de los años 70's.	<p>70</p> 
14	Gancho	De frente la pareja el hombre dobla su brazo simulando un gancho con el codo, la mujer se agarra del brazo, engancha, y gira alrededor del hombre.	Significa la forma del brazo: enganchar a la mujer.	<p>Gancho</p> 
15	Caramelo	Paso base con los brazos cruzados por delante, doble vuelta para la mujer, péinala, vuelta el hombre, quedan de espaldas y la desenreda con un enchunfla.	Las manos al dar las vueltas se hacen en forma de caramelo.	<p>Caramelo</p> 

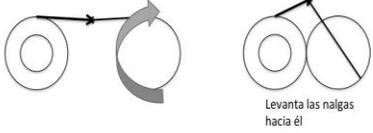
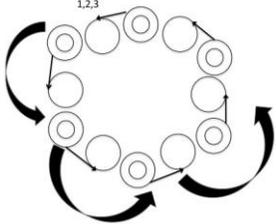
16	Rosita	Las mujeres hacen una rueda al centro de la rueda y los hombres una por fuera, ellas ven hacia afuera de la rueda caminan con paso base y ellos juntan sus manos para cargar a las mujeres en los enlazamientos.	Al hacerse un círculo al centro parece una flor.	<p style="text-align: center;">Rosita</p> 
17	Yogurt	Los hombres marcan dos mambos , después empujan la pelvis hacia enfrente.	Es un sinónimo de embarrar, de frotar una parte del cuerpo con la de la pareja.	<p style="text-align: center;">Yogurt</p>  <p style="text-align: center;">Él empuja la pelvis hacia ella</p>
18	Cadena	Las parejas se agarran con la siguiente pareja y hacen un dile que no agarrados de las manos para intercambiar a las mujeres.	Todos tienen las manos unidas en cierto momento simulando una cadena.	<p style="text-align: center;">Cadena</p> 
19	Prima	Se toma a la mujer por la cintura con la mano izquierda y la otra se mantiene extendida para que al siguiente tiempo ella pase por debajo de la mano extendida, de una vuelta y un "dile que no" .	Es un paso que compone a todo un sintagma que se llama toda la familia y la prima es un integrante ellos.	<p style="text-align: center;">Prima</p>  <p style="text-align: center;">1,2,3 Cambian de lugar girando</p> <p style="text-align: center;">5,6,7 Él se va con la siguiente</p>

20	Play, doble play, triple play	Este paso surge en Cuba por hacer referencia al beisbol. Son los golpes que dan por lo general los hombres con palmadas y los pies, sólo se usa para marcar cambios.	En inglés es tocar, en el paso de baile de salsa también se toca con los pies el piso y con las manos dando palmadas.	
21	Amague	Se enchunfla a la mujer, se queda detrás el hombre y el hombre lleva u torso del lado izquierdo y ella del derecho, después él del izquierdo y ella del derecho , un enchunfla y un dile que no con las manos cruzadas.	Sinónimo de amarre, ya que la mujer al ser manipulada por el hombre lo amarra por atrás.	
22	Dedo	En una variante del Rock y del jazz. Con la mano derecha el hombre agarra la mano izquierda de la mujer, el hombre se mantiene marcando el paso en su lugar y él le da dos giros hacia la derecha a la mujer, ella pasa por debajo del brazo del hombre, inmediatamente él la detiene para indicarle otro giro pero en dirección opuesta, le da una media vuelta frenándola por la espalda y entran al centro de la rueda.	El hombre con un solo dedo puede dirigir los movimientos de la mujer.	

23	Caracol	<p>El hombre enchunfla a la mujer, él abre sus brazos y toma a la mujer de las dos manos, gira a la mujer hacia su derecha, gira él, él levanta la mano derecha de la mujer para que lo abrace con ese brazo por la espalda, él enreda a la mujer con sus brazos, hace como si ella se sentara y vuelven al paso básico.</p>	<p>Es la figura de un caracol que forma la pareja al girar.</p>	<p style="text-align: center;">Caracol</p>
24	Pelotas	<p>Tres enchunflas con cambio de pareja entre cada enchunfla.</p>	<p>Son las pelotas del beisbol, como si cada mujer fuera una pelota y el hombre al bateando, por lo que las va cambiando.</p>	<p style="text-align: center;">Las tres pelotas</p>
25	Sombrero	<p>El hombre toma rápidamente con su derecha, la mano derecha de la mujer, así la hace girar la primera vuelta y a la vez la va trasladando hacia su derecha, al terminar el primer paso, le toma la mano izquierda con la izquierda, suben las manos por encima de sus cabezas. La mujer continúa girando y el hombre baja los brazos por la espalda, como si le pusiera un sombrero.</p>	<p>Es la figura que hace el hombre con sus brazos y los de la mujer por encima de sus cabezas.</p>	<p style="text-align: center;">Sombrero</p>

26	Silla	Las mujeres hacen una rueda al centro de la rueda y los hombres una por fuera, ellas ven hacia el centro de la rueda caminan con paso base y ellos juntan sus manos para cargar a las mujeres en los enlazamientos.	Es la imitación de cuando una mujer se sienta en una silla, pero en lugar de sentarse en el objeto, se sienta sobre los brazos del hombre.	<p style="text-align: center;">Silla</p> 
27	Rodeo	La mujer gira alrededor del hombre, tocando con su brazo izquierdo el torso de él, mientras gira, ella regresa a su posición del lado izquierdo de su pareja.	Rodear al hombre, la mujer gira y baila en torno a él, quien es su eje, además de que nunca lo suelta.	<p style="text-align: center;">Rodeo</p> 
28	Tiempo España	El hombre toma a la mujer con una mano por la parte baja de la espalda, casi rodeadondo con su brazo el torso de ella, la mujer toma al hombre del hombro y ambos se toman de la mano derecha, él impulsa el movimiento para que la mujer mueva su torso de arriba y abajo, primero lado derecho y luego el izquierdo.	Es un paso que surge del vals y que imita el agarre y el paso básico de este género.	<p style="text-align: center;">Tiempo España</p> 

29	Especula	<p>El hombre toma a la mujer de las manos con los brazos abiertos, él eleva los brazos de su lado izquierdo y los cruza por encima de la cabeza de ella, la gira una vez, la regresa y la gira dos veces con los brazos por encima de su cabeza, la suelta de una mano, la gira de su lado derecho, se gira él mismo y ella queda de su lado derecho, hacen un dile que no y regresan a su posición.</p>	<p>Espeacular significa decir algo para dañar la reputación de alguien, en la rueda de Casino el hombre gira demasiadas veces a la mujer como para engañarla con tantas vueltas.</p>	<p style="text-align: center;">Especula</p> 
30	Italia	<p>El hombre toma a la mujer de las manos con sus brazos abiertos, eleva sus brazos de su lado izquierdo, gira a la mujer hasta que queda como si la estuviera abrazando por atrás, la regresa y le hace un sombrero, la gira y hacen un dile que no.</p>	<p>Es un paso elegante, ya que el hombre utiliza un sombrero para adornar la ejecución de los brazos de ambos.</p>	<p style="text-align: center;">Italia</p> 
31	Disco	<p>El hombre toma las manos de la mujer las cruza por encima de sus cabezas y los dos giran hasta contar 8 tiempos.</p>	<p>Un paso de los 80's en el que la pareja se agarraba y también giraba, como un disco de música.</p>	<p style="text-align: center;">Disco</p> 

32	Panqué	La mujer, guiada por el hombre, gira vuelta y media hasta quedar de espaldas a él. Ambos flexionan las rodillas en el tiempo 3, de tal forma que la mujer queda sentada sobre los muslos de su pareja. Para terminar la vuelta la mujer marca el tiempo uno con el izquierdo, dos con derecho, con el hombro izquierdo atrás y regresa a su lugar.	El panqué refiere a una pieza de pan muy rica, suave y antojable, entonces el movimiento de este paso es erótico, suave y rico para disfrutar con la pareja.	<p style="text-align: center;">Panqué</p> 
34	Dame	El hombre se voltea un poco a su derecha y pasa su mano por la cintura de la mujer que tiene a su derecha y realiza con ella el Dile que no, para colocarla a su izquierda.	Dar a su pareja, es una frase imperativa que ordena a su compañero a darle a la pareja con la que estaba bailando.	<p style="text-align: center;">Dame</p> 

Sintagma

Barthes distingue dos ejes del lenguaje, dos planos que corresponden a dos formas de actividad mental.

El primero es el de los sintagmas “combinación de signos que tiene como base la extensión.”⁹⁷ La actividad analítica que se aplica al sintagma es la segmentación.

Pero existe otro eje en el lenguaje, el de las asociaciones: “Fuera del discurso (plano sintagmático), las unidades que tienen entre sí algo de común se asocian en la memoria y forman de esa manera grupos en los que reinan las relaciones más diversas”, cada grupo forma un serie mnémica virtual, un “tesoro de la memoria”: en cada serie, al contrario de lo que sucede con el sintagma, los términos están unidos *in absentia*; la unidad analítica que se le aplica a las asociaciones es la clasificación.”⁹⁸

⁹⁷ *Ibid.*, p 71.

⁹⁸ *Ibidem.*

Estos dos planos: segmentación y asociación, están en una estrecha relación uno depende del otro. El primero es el eje de la selección que define todos los elementos que contienen características formales similares y el eje de la combinación que permite unir un elemento con otro debido a sus características estructurales y de significado, para que cumpla con las reglas del código un sintagma y sea entendible.

Posteriormente, con el estudio más profundo de estos dos ejes, se les dio el nombre de plano sintagmático y plano paradigmático.

Acerca de esta construcción sintagmática, Jakobson, en *Ensayos de lingüística general*, establece una división entre los discursos con predominio metafórico y con predominio metonímico. El metafórico se relaciona con el eje del lenguaje más parecido o cercano a la lengua, el cual se identifica como el nivel paradigmático, y el metonímico se acerca más al concepto de habla, que corresponde al nivel sintagmático.

Barthes refiriéndose a Saussure argumenta que “lo sintagmático y lo asociativo tenía que corresponder a dos formas de actividad mental, lo que implica salir de la lingüística, por lo que Jakobson recogió esta extensión aplicando la oposición de la metáfora (orden del sistema) y de la metonimia (orden del sintagma) a lenguajes no lingüísticos: habría discursos de tipo metafórico y discursos de tipo metonímico.”⁹⁹

Esta clasificación no implica la presencia de sólo un eje del lenguaje, ya que como describí anteriormente con base en varios autores, ambos ejes se correlacionan, por lo que al hablar de un discurso metonímico o metafórico sólo se habla del predominio de alguno de los dos ejes del lenguaje.

- Discurso metafórico: predominio de las asociaciones sustitutivas. Discursos que se construyen sobre el eje de la selección en los que no es tan evidente la relación que

⁹⁹ *Ibidem*.

existe entre sus signos o una estructura narrativa. Ej. Pinturas surrealistas, Charles Chaplin.

- Discurso metonímico: predominio de asociaciones sintagmáticas. Discurso que se construye sobre el eje de la combinación, en donde es evidente la relación entre signos y puede existir una estructura narrativa como un inicio, desarrollo, climax y final. Por ejemplo: relatos periodísticos y cuentos populares.

Será parte importante del análisis en esta tesis definir el tipo de construcción de los sintagmas de este código, se podrá concluir si es un código con predominio del discurso metafórico o del discurso metonímico.

Por lo que a continuación evidenciaré cómo se divide el código en estructuras menores para identificar los sintagmas de los que está compuesto.

Análisis: Sintagmas en la rueda de Casino

Para definir la forma en que se construyen los sintagmas en este código, retomaré a Roland Barthes quien afirma que en los sistemas no isológicos¹⁰⁰, como es el caso de la Rueda de Casino, es más complejo establecer esta división del sistema de signos.

Posterior a la identificación de los pasos básicos y su composición como signos que constituyen la unidad mínima de significación, señalaré la forma en que se componen los sintagmas.

Identificaré en el sistema, el baile de Rueda de Casino, **las frases** por las que está constituido, me refiero a indicar algunas microestructuras (estructuras menores) del texto que componen al baile. “La microestructura consiste en denotar la estructura local de un discurso, es decir, la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y de coherencia entre ellas”¹⁰¹.

¹⁰⁰ Roland Barthes, *La aventura semiológica*: “En los sistemas no isológicos los significados son materializados mediante otro sistema. “Entonces la relación entre significante y significado es una equivalencia y no una identidad. p 63.

¹⁰¹ Van Dijk Teun Adrianus. *Estructura y funciones del discurso*. México, España, Argentina, Siglo XXI editores, 2014, p 99.

No es sencillo hacer esta identificación, ya que los sintagmas de este código, tanto su longitud, como su composición, están definidos por el jefe, es decir, la persona que canta la rueda, pero se puede identificar la división de sintagmas con uno de los pasos base que se llama “Dame”.

Para definir la composición sintagmática primero identificaré los sintagmas de la Rueda de Casino, posteriormente mencionaré la composición interna de estos sintagmas: sus reglas de formación.

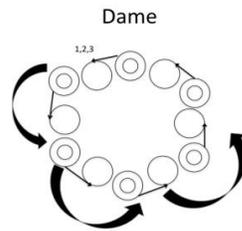
La segmentación del significante material de un texto dice Barthes, “puede ser enteramente arbitraria...Es una especie de cuadrícula del texto, que proporciona los fragmentos del enunciado sobre los que se va a trabajar.”¹⁰²

En la mayoría de textos está marcada la división de temas por cambios de capítulos, por cortes a en el cine, u otros signos que designan un cambio de sintagma debido a un cambio en la sustancia. En esta danza es evidente también el cambio entre sintagmas, el cual está indicado por una transición y un cambio de pareja que tiene nombres como: dame, una con una, dos con dos, déjala, vete.

Argumento que estos pasos, que son transiciones en esta danza, son los indicadores de un cambio de sintagma porque el cambio de parejas es uno de los elementos característicos de este baile.

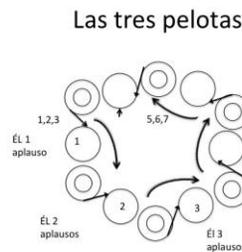
Para encontrar los sintagmas en la Rueda de Casino es importante identificar el paso básico “Dame”. Describí este paso en la tabla anterior en la que enlisté los pasos básicos, un “Dame” significa un dame a tu compañera, es decir, un cambio de parejas.

¹⁰² Barthes, Roland, *op. cit.*, p. 382.



Este paso básico, no sólo indica el cambio de pareja de baile, indica también el fin de una secuencia de pasos que se ejecutaron en un conjunto para significar algo.

El jefe que canta la rueda, puede sustituir el “Dame” con un “pásamela”, “Pásamela con la mano” o “dos con dos”, “déjala”, “vete”, “las tres pelotas”, todos estos pasos significan cambio de pareja y término de una ejecución de un conjunto de pasos de baile y de vueltas.



Estos pasos básicos son como si se marcara una coma para separar ideas y dar respiros, y también indica la dinámica del texto, o sea marca la velocidad de la ejecución de los movimientos.

Entre más rápido y seguido cante los “Dame” el jefe de la rueda, más rápido y excitante será el baile en este momento.

Lo anterior suele pasar en un orden específico durante el baile: al inicio de la composición de una rueda, los bailarines deben acoplarse a su parejas y a las otras parejas, por lo que el jefe de la rueda va cantando pasos sencillos y con menos cambios de pareja, pero en el momento del clímax de la rueda cuando todos están acoplados con los demás participantes, el que canta la rueda comienza a acelerar la dinámica, por lo que es el

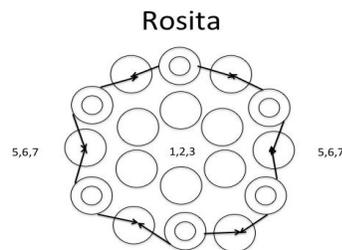
momento de catarsis para los bailarines, este momento, suele prolongarse hasta el final del baile de la canción, cuando los bailarines deben de terminar en una posición específica, lo que evidenciará que ejecutaron todos los demás pasos en tiempo y en forma.

Análisis de corpus

- **Rueda Pumas Son Casino**

En el primero, la compañía de baile Pumas Son Casino, estructuraron su danza con cinco cambios de pareja, o sea que está dividido en cinco sintagmas. Lo interesante de esta división es que, como una de las hipótesis de esta tesis indica, es que los cambios de pareja son más frecuentes, inclusive tienen un ritmo específico en la mitad de la rueda. Su estructura con relación a la dinámica de esta rueda fue:

Rueda Pumas Son Casino



Se llama "Rosita" porque al hacer dos círculos: uno adentro del otro, parece una flor. En la ejecución, las mujeres hacen una rueda por dentro y los hombres una por fuera, ellas ven hacia afuera de la rueda mientras caminan con paso base y ellos juntan sus manos para cargar a las mujeres en las uniones de sus brazos, las mujeres se sientan en los enlaces de los brazos de los hombres y ellos caminan de forma lateral para hacer girar la Rueda.

Introducción: primeros 17 pasos sin ningún cambio de pareja.

Desarrollo: el primer cambio de pareja inició en el paso número 18 y mantuvo un ritmo de cambio de pareja cada cuatro pasos.

Clímax: después de que se cantaron varios cambios de pareja, la Rueda se integró con un gran cambio de parejas, lo cual puede identificarse con la dinámica de Rueda llamada “Rosita”, que permite integrar a todas las parejas en un mismo ritmo y pasos de baile.

Cierre: Justo después del clímax, se cantan dos pasos básico para terminar.

- **Rueda Mamarumba 03 de junio de 2014. Cantada por El Indio.**

Esta rueda es muy diferente en su estructura a la anterior de Pumas Son Casino, ya que esta Rueda que cantó el Indio tiene 20 cambios de pareja, representa una dinámica más rápida en toda la estructura de la Rueda. Otra diferencia es que estos cambios de pareja los canta El Indio en conjunto por ejemplo, cantó un “dame tres”, “una con una” y “dame dos”, lo que genera una nueva conformación de sintagmas.

Había dicho que cada cambio de pareja marcaba el cambio de sintagma, en este caso podría decir que se marcan tres cambios de sintagma seguidos para conformar un sintagma de cambios. Lo que también representaría un significado de dinamismo en un conjunto de pautas y cambios en el baile.

Rueda Mamarumba 03 junio de 2014



Introducción: El inicio de esta Rueda fue más breve, ya que el primer cambio de pareja se cantó al segundo paso de haber iniciado con el baile.

Desarrollo: Antes del clímax se hacen 12 cambios de pareja, los cuales no tienen una continuidad ya que se ejecutan cada dos, cuatro o seis pasos universales o caracterizadores.

Clímax: Después de que se cantaron 12 cambios de pareja, la rueda se integró con un gran cambio de parejas, lo cual puede identificarse con una dinámica de rueda llamada

“cadena” con su “reversa”, la cual permite, al igual que en la rueda de Pumas Son Casino, integrar a todas las parejas en un mismo ritmo y pasos de baile.

Cierre: Está marcado por un conjunto de cuatro cambios de pareja, para terminar con dos pasos básicos, conocidos como universales.

- **Rueda Manana Son 2014.**

El autor de esta coreografía fue otro de los más famosos bailarines de Casino en México, El Papi, Esta Rueda es muy diferente en su estructura a las anteriores, solamente tiene 2 cambios de pareja, lo que reflejaría una Rueda con una dinámica más lenta y suave, pero con el análisis de cada uno de los signos que la componen se evidencia que su dinámica es rápida y con fuerza en lo general.

Aquí los signos que significan un cambio de pareja, a veces aparecen juntos en la ejecución del baile, son uno tras otro, lo que genera que estos cambios en lugar de ser conectores se convierten en sintagmas. Esto significa dinamismo en un conjunto de pautas y cambios en el baile.

Además, considero que la estructura de este baile estuvo más marcada debido al uso de otros géneros dancísticos como la conga o comparsa y de palo, la religión.

Rueda Manana Son 2014

Conga	Intro	1 º Dame	Clímax: rehilete o cruz y dámela con la mano complicada
-------	-------	----------	---

Introducción: El inicio de esta Rueda fue muy diferente a las otras ya que iniciaron con movimientos de conga. Como no estoy analizando este género dancístico, considero pertinente mencionar que el utilizar la conga como introducción a la Rueda de Casino le da elementos de oposición que le imprimen fuerza a la coreografía, más no forman parte de la Rueda de Casino formalmente. Posteriormente, cuando los pasos de rueda de Casino comienzan, la introducción es marcada por el paso “dile que no” y “peñala doble”. Es un inicio muy breve en el que utilizan pasos de Rueda de Casino.

Desarrollo: Se evidencia muy al inicio de la coreografía, desde que empieza el paso “paséala” con una variante en el desplazamiento, sólo se hace un cambio de parejas antes del clímax.

Clímax: Inicia cuando se hace la formación de rehilete o cruz con el paso básico “dámela con la mano complicado”. En esta parte del baile tres parejas se integran en una sola dinámica para bailar en conjunto, se ejecutan más pasos con ángulos rectos en los brazos de los bailarines y el clímax máximo es representado por los pasos de palo, pasos de una religión que utilizan los bailarines de Cuba. Estos movimientos son más bruscos, pasos que no se relacionan con los pasos básicos de la rueda de Casino. El clímax termina cuando las mujeres se toman de la cabeza como si hubieran acabado de ser liberadas de algún mal y los hombres les marcan otra vez el paso “dile que no”.

Cierre: Está marcado por un conjunto de cambios de pareja, y la integración de todos en una sola rueda para terminar con una variante de un paso conocido como “siéntate en la silla”, pero en esta ocasión las mujeres cuelgan del brazo de los hombres y avientan su torso hacia atrás como los voladores de Papantla.

Por lo anterior, puedo concluir en esta primera segmentación del corpus que no existe una continuidad, ni alguna regla para determinar los cambios de sintagma, estos se fueron definiendo conforme al desarrollo de cada rueda, por ejemplo, en la primera Pumas Son Casino ejecutaron varios pasos antes de marcar un cambio de parejas, mientras que en la rueda de Mama Rumba se cantó el cambio de pareja inmediatamente. Pero por los cambios de pareja pude identificar la estructura de cada rueda, y encontré que existe una introducción, un desarrollo, un clímax y un final o cierre.

De las ruedas analizadas la de Pumas son Casino fue la que tuvo una estructura más regular, el mismo número de pasos constituyeron la introducción y el desarrollo, el clímax, al igual que las otras dos ruedas, estuvo casi al cierre del baile.

Mientras que, en la rueda de Mama Rumba, la introducción fue mínima y el desarrollo muy largo, con un clímax cercano al cierre, y un final poco definido.

Finalmente, la Rueda Manana Son, evidenció cada una de las partes de su estructura al utilizar como apoyo al género conga o comparsa, así como al género palo. Al igual que pumas Son Casino, tuvieron una estructura regular, casi tuvo la misma duración la introducción y el desarrollo, solo que el clímax en esta coreografía fue más largo, y tuvo un cierre muy protocolizado.

La división en sintagmas contribuyó a identificar la estructura de cada rueda y a identificar la relación entre sintagmas.

De las tres, la que tuvo una dinámica más rápida y mayor fuerza por sus oposiciones en sus pasos básicos y formaciones fue la rueda Manana Son, la cual tuvo menos cambios de pareja, pero más integración grupal. Se puede concluir en este nivel de análisis que el clímax en esta danza puede identificarse por los pasos que permiten integrar a todos los ejecutantes del baile en una sola dinámica o en un solo signo.

Reglas de formación y transformación

Esta primera segmentación que realicé en el nivel sintáctico es la más evidente, pero el objetivo del análisis sintáctico es identificar el motivo de estos cambios, esto significa identificar las reglas de formación y transformación de la danza.

Con base en los objetivos de esta investigación se seleccionó la clasificación de signos realizada por Charles Morris (indéxicos, caracterizadores y universales), ya que la identificación de sintagmas se relaciona con las reglas de formación y de transformación del plano sintagmático.

Como menciona el autor elegido, “Las reglas de formación determinan las combinaciones independientes y permisibles de los elementos del conjunto (esas combinaciones reciben el nombre de oraciones); y las reglas de transformación, que determinan las oraciones pueden obtenerse a partir de otras oraciones.”¹⁰³

¹⁰³ Morris, *Op. cit.*, p 45.

Para encontrar las reglas de formación identifiqué el tipo de signos que componían a cada sintagma. Entiendo por estructura sintáctica de un lenguaje a la interrelación de signos provocada por la correlación de respuestas de las que los vehículos signícos son productos o partes.

Para Morris, el elemento que determina a un signo es su relación con aquello que denota, es decir, su *designatum*. En función de ello identifica tres tipos de signos: **indéxicos (I)**, **caracterizadores (C) y universales (U)**.

Los indéxicos son aquellos que refieren solamente un objeto; los caracterizadores denotan una pluralidad de cosas, como en el caso del término “hombre”, y por ello pueden combinarse de diversas formas con signos que explican o restringen el alcance de su aplicación. En cambio, los signos universales tienen relación con cualquier signo y pueden denotar cualquier cosa, como ocurre con el término “algo”.

En función de esas definiciones se clasificaron todos los pasos básicos de la Rueda de Casino descritos en este trabajo (Anexo 3).

Después de realizar el agrupamiento de los pasos se concluye que los signos indéxicos en la rueda casino se distinguen por aludir a un personaje específico, ya sea el creador del paso o un sujeto cercano a él, real o ficticio. Por ejemplo, el paso “Tania”, fue creado en referencia específica a Tania, esposa de Luis Martínez, “El Indio”, pionero de la Rueda Casino en México.

En el caso de los signos caracterizadores en la Rueda Casino se encontró que son aquellos pasos que, en función de con qué se combinen, pueden alterar su significado. Por ejemplo, el paso vacilón tiene la variante “mentira”, en la cual se hace referencia a un distanciamiento al cual sobreviene un regreso, mientras que el “vacilón” sólo es un giro.

Por último, el hallazgo referente a los signos universales se ejemplifica con el paso “enchúfla”, que puede remitir a diferentes acciones, como acariciar, si se trata de “enchúfla y péinala”, o “enchúfla doble” si se envuelve a la mujer a través de giros o a un distanciamiento, como se da en el “enchúfla y déjala”.

Con relación a la segmentación correspondiente a este nivel, no se encontró un orden específico. A continuación se presentan las secuencias de las tres coreografías analizadas.

- Disposición de los signos en la Rueda Pumas Son casino nivel avanzado en el primer sintagma: U+I+U+U+U+C+C+U+C+U+C+C+U+U+C+U.

Que son: Básico, Papi, Base, Vuelta, Base frontal, Sombrero doble, Transición entre paso y paso de mambo a lo cubano, dile que no, pa ti-pa mí, base frontal, vacila a tu pollo, cero, dile que no, estatua, 82, dame.

- Combinación de signos en el primer sintagma en la segunda Rueda de Casino analizada que fue bailada en Mama Rumba el 03 de junio de 2014: C+C+U+U+C+U+U+U+C+U.

Que son: péinala doble, dámela con la mano, una con una, dame dos, yogurt ajeno, yogurt, vacilón, mentira, vacila a tu pollo y déjala, dos con dos.

- Disposición de los signos en la Rueda Manana Son 2014 en el primer sintagma: U+C+C+U+U+U+C.

Son: Dile que no, péinala doble, variante de paso básico arriba y abajo, páséala, dile que no, dame una arriba, dame dos.

Con la tipología de los signos dancísticos que conformaron el primer sintagma de estas ruedas de casino, se evidencia que no existe un predominio en el nivel de la combinación

de los signos. Para verificar las reglas sintácticas observé con qué frecuencia se cantan los dame y la combinación de signos específicos y signos caracterizadores, así como su disposición para combinarlos.

Al no comprobar que alguna regla de combinación en relación a los tipos de signos antes de un cambio de sintagma, como por ejemplo que se ejecuten solamente signos universales o caracterizadores o que cada signo universal esté acompañado de un caracterizador. Concluyo que la danza cubana rueda de Casino, no es un código con una combinación predominantemente sintagmática, sino paradigmática.

3.3 Qué dice la Rueda de Casino

Antes de llegar al análisis de mi corpus para identificar los sintagmas que lo componen, es necesario establecer otro concepto para definir los signos que conforman a la rueda de Casino, por lo que a continuación definiré el concepto de “sintagma fijado”, fenómeno que está presente y se repite constantemente en este baile.

Sintagmas fijados

He definido que el sintagma es más próximo al concepto de habla y que el sistema es un concepto más cercano a la lengua, Barthes también menciona que hay excepciones, ya que hay sintagmas preconstruidos, son un conjunto de signos, elementos mínimos de significación, acomodados en un orden específico, empleados siempre de la misma forma, como un conjunto, por lo tanto al utilizarlos no se hace una selección de los elementos que componen al conjunto, sino que sólo se escoge al sintagma completo, lo cual relacionaría más a esta realidad lingüística con la lengua.

Al respecto, Saussure dijo que “el sintagma no puede ser considerado como un acto de habla, ya que existen sintagmas fijados, en los cuales el uso prohíbe alterar nada y que están extraídos de la libertad combinatoria del habla (estos sintagmas estereotipados se convierten pues en una especie de unidades paradigmáticas).”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Barthes, *Elementos de Semiología*, p 76.

Este fenómeno evidencia la proximidad estructural del sintagma y de la lengua. Algunos ejemplos en la lengua hablada que pueden ser: “ponte en sus zapatos” o “Camina siempre con la frente en alto”, etcétera.

En la danza cubana Rueda de Casino, identifico sintagmas fijados en algunas vueltas y evoluciones de algunos pasos básicos. En términos dancísticos, las vueltas están compuestas sólo por pasos básicos preexistentes. A partir de definir la invención de una nueva vuelta con base en lo ya existente, esta vuelta se ejecuta como un paso más, como un signo que será parte de la Rueda de Casino.

Por lo tanto, al formar parte de la lengua estos sintagmas fijados, el individuo no necesita construir nuevos sintagmas. El individuo toma frases ya hechas, construidas, para formar toda una pieza de baile.

Lo anterior lo demostraré con el análisis semiológico de las tres Ruedas de Casino que estoy utilizando en esta investigación.

Existe otra explicación de la presencia de sintagmas fijados en este código. Menciono que el objetivo de esta tesis no es el estudio de la música de Casino, mejor conocida como Salsa, pero, me parece importante identificar otro fenómeno de sintagmas fijados en este baile a partir de la letra de la música.

La doctora en folclor cubano Bárbara Balbuena escribió sobre la Rueda de Casino en Cuba y dice que el elemento que más relaciona la música de Salsa con el baile de casino es la letra de las canciones. “Las letras de casi todos los grupos de éxito en Cuba son altamente expresivas y contienen un carácter comunicativo, que se enfatiza en la sorprendente relación entre el público y los artistas”¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Balbuena Gutiérrez, *Op. cit.*, p. 45.

Bárbara Balbuena habla sobre el uso que hacen los artistas de expresiones sociales en la composición de sus líricas. “Los creadores utilizaron, en un inicio, las expresiones más genuinas del pueblo: sus decires, refranes, sentencias y alabanzas, matizadas por la propia forma del ser cubano, que es bien específica. Pero también sus conversaciones de doble sentido, la mirada irónica a ciertas actitudes o el análisis de la realidad, como reflejo humorístico de nuestros conflictos y deficiencias.”

Con este párrafo la doctora Balbuena nos habla de la forma en que hace sentido la letra de una canción, con relación a la realidad que viven los cubanos. Los refranes, sentencias, etcétera son sintagmas fijados, pero la característica que les permite hacer conectar la percepción de la realidad de los cubanos con el baile de casino es que viene de una oralidad, una tradición caracterizada por elementos mnemotécnicos los cuales están arraigados a la cultura cubana.

Estos elementos lingüísticos son parte de la estructura de la sociedad de Cuba, constituidos por una forma y una sustancia muy específicos de ese pueblo.

Balbuena menciona al respecto “Por lo general, esas expresiones se utilizan para el estribillo de las canciones salseras y todos aseguran que su contenido determina el éxito de la obraailable. Algunos de los estribillos más conocidos en los noventa se encuentran ‘A que me mantengo, va’, ‘Hay que estar arriba de la bola’, ‘Una aventura loca’...”¹⁰⁶

La relación entre los refranes y estribillos de las canciones con los movimientos corporales es que “todos estos elementos se expresan también a través de los gestos sociales (dados en la comunicación por saludos), emocionales (estados de ánimo), funcionales (relativo a acciones cotidianas), y rituales (manifestaciones de carácter religioso). Cada uno de ellos se manifiesta en la utilización de las diferentes partes del cuerpo de manera espontánea”¹⁰⁷.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

Si la cultura de las personas puede ser expresada en las partes del cuerpo de manera espontánea, a pesar de que cada bailarín podría manifestar de diferente forma una emoción, existen en la Rueda de Casino emociones que se evidencian y conservan su expresión espontánea. A estos sentimientos se les da un nombre para seguirlos ejecutando de la misma forma, hasta que otro bailarín haga que hable diferente una emoción y permita la evolución del código.

Análisis de sintagmas fijados en los corpus estudiados

En las tres ruedas de casino que analicé, se pueden identificar los siguientes sintagmas fijados en el baile:

- **En la Rueda de Pumas Son Casino nivel Avanzado, identifiqué los siguientes sintagmas fijados:**

- “Las tres pelotas complicadas”. Se ejecutan los siguientes pasos, que equivalen a los signos, siempre en esta combinación: Enchúnfla, aplauso, una con una, enchunfla, dos aplausos, dos con dos, enchunfla, aplauso, una con una, echunfla, dos aplausos y dos con dos, echunfla, dos aplausos y tres con tres. En este paso se evidencia que se ocupan dos pasos básicos como base para construir todo un signo y utilizarlo de esta forma para ejecutarlo en su conjunto.

- “Amistad Cuba Jamaica”: Dos estrellas, loma pero sosteniendo el brazo derecho de la mujer. Ella cambia de peso y avienta su brazo y su cuerpo al centro de la rueda, dejando la pierna derecha para el pivote, regresa y regresa su pierna derecha para un cambio de peso. Después es un toque con mambo, un enchunfla al revés, y una vuelta por el cuello de la mujer.

- “Tornillo”: El hombre toma los brazos de la mujer en posición de 70, le indica la vuelta, ella gira hacia su derecha, pasa debajo del brazo de él, enchunfla, sombrero, camino, él la regresa y le enreda sus brazos alrededor de su cuello, los lleva hasta su cintura y la gira hacia su derecha para desenredarla.

- “Tiempo España”: El hombre toma de la mujer con su mano derecha por la cintura y con la izquierda toma su mano, sus brazos hacen una escuadra con sus codos y sus brazos están en ángulos rectos, ambos caminan con el paso base, ella hacia atrás y él hacia adelante. Ella mueve el torso al ritmo del paso.

• **En la Rueda de Mama Rumba cantada por el Indio el 03 de Junio de 2014, encontré los siguientes sintagmas fijados:**

- Dámela con la mano complicada: El hombre marca un dame, sin soltar la mano a la siguiente mujer, peínala, peínate, peínala, vuelta, gancho, dame.

- “Vacila a tu pollo y déjala”: él marca un enchunfla, le marca una vuelta a la mujer y un dame.

- “Prima con hermana doble”: El hombre toma a la mujer por la cintura y ella del hombro como el paso de “Prima”, él marca un enchunfla doble.

- “La familia”: prima, hermana, cadena.

- Enchúflala al revés: Enchunfla, licuadora, rodéalo

- “Las tres pelotas”: Enchúnfla, aplauso, una con una, enchunfla, dos aplausos, dos con dos, enchunfla, aplauso, una con una, enchunfla, dos aplausos y dos con dos, enchunfla, dos aplausos y tres con tres.

• **Rueda Manana Son**

- “Vacila a tu pollo con pastelito doble” variante de brazos arriba: Vuelta y rodeo la base, vuelta con brazos arriba.

- “Dámela con la mano complicado”: Dame, agarrando de la mano a la siguiente mujer, peínala, peínate, peínala, vuelta, gancho, dame.

- “Pastelito con un peine de ambos”: Rodeo la base de ambos, vuelta de mujer y vuelta de hombre.

- “70 con tornillo”: El hombre toma los brazos de la mujer en posición de 70, le indica la vuelta, ella gira hacia su derecha, pasa debajo del brazo de él, enchunfla, sombrero, camino, él la regresa y le enreda sus brazos alrededor de su cuello, los lleva hasta su

cintura y la gira hacia su derecha para desenredarla, él pasa delante de ella para enredar sus propios brazos.

- “Variante de siéntate en la silla (rosita o voladores de Papantla): Hombres al centro, mujeres al centro y variación de siéntate en la silla, cambió por volador de Papantla.

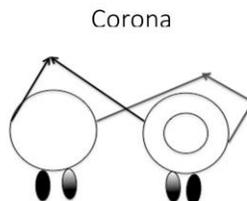
Los sintagmas fijados en la Rueda de Casino juegan un papel muy importante. A pesar de que estos evidencian una falta de originalidad por parte de los bailarines de esta danza, también encuentro un uso muy particular.

Estos sintagmas fijados son los que han ido evolucionando el código, y sus renovaciones son más rápidas que en el caso del código de la lengua.

Por ejemplo, si bien en la tercera rueda analizada, Manana Son, se pueden señalar varios sintagmas fijados, como “vacila a tu pollo”, éste sintagma se ve modificado porque se complementa con el paso “pastelito doble”, así deja de ser un sintagma fijado llamado “vacila a tu pollo” para convertirse en otro sintagma fijado, el cual puede hablarse en el código de la Rueda de Casino, por lo que se va ampliando el código a partir de estas modificaciones que se le hace a los sintagmas fijados.

Signos icónicos

Otro fenómeno importante al nivel sintagmático en este código es la presencia de algunos movimientos icónicos, en tanto que se asemejan a una realidad. Por ejemplo, el paso llamado “corona”.



En este paso, la pareja se toma de los brazos, hace un enchunfla y en el aire cruzan los brazos de tal manera que cuando los bajen hacia sus cuellos, parezca que los dos bailarines están coronados.

Respecto a los signos icónicos Barthes dice que “Los sintagmas icónicos, fundados en una representación más o menos analógica de la escena real, son infinitamente más difíciles de segmentar, razón sin duda por la cual estos sistemas están casi universalmente doblados por una palabra articulada.”¹⁰⁸

Por lo tanto, es posible que la presencia de sintagmas icónicos, complique la segmentación del código en sintagmas.

A continuación, identificaré en las tres ruedas de Casino los sintagmas icónicos:

- **En la Rueda de Pumas Son Casino nivel Avanzado:**

- Sombrero doble: Es un signo icónico ya que, al estar relacionados dos códigos, se hace una referencia a la palabra sombrero, una prenda de vestir que se coloca sobre la cabeza y ayuda a cubrirla del sol o a señalar una clase social o religión, por lo que los ejecutantes están tomados de las manos con los brazos extendidos hacia arriba y cruzan los brazos sobre su cabeza simulando que se ponen un sombrero ambos. Las líneas de los brazos forman las líneas de la figura del sombrero y cada bailarín se pone el suyo.

- Estatua: Los pasos de la pareja de baile se detienen para marcar un silencio con sus movimientos, ambos bailarines se quedan en la posición que están sin moverse. Es similar a la falta de movimiento de una estatua.

- La flecha, flecha moderna o Robin Hood. En este paso, el hombre, al girar a la mujer sostiene sus brazos y los abre como si sostuviera un arco con una flecha y estuviera a punto de lanzarla.

- Tornillo. El hombre es quien ejecuta la figura del tornillo con sus brazos ya que manipula a la mujer para enredarla, dejarla adentro de sus brazos y él cruzar sus brazos simulando un tornillo que sube y baja.

¹⁰⁸ Barthes, *Elementos de Semiología*, p. 77.

- Candado complicado: Brazos de 70, él enreda su brazo derecho alrededor del cuello de ella, la gira hasta llegar a hacer un sombrero, suelta la mano derecha de ella para tomarla, pero por debajo de sus brazos, al girar hacia la izquierda, la desenreda, bajan los brazos, le suelta el brazo izquierdo, la gira con una sola mano por debajo de su brazo.

- Rosita. El hombre inicia con los dos primeros tiempos del dile que no, pero al momento de agarrar a la mujer nuevamente, no la agarra y se va caminando en dos tiempos hacia el centro de la rueda, después camina hacia atrás, y ahora la mujer amina en dos tiempos y dos aplausos hacia el centro de la rueda, el hombre regresa al centro de la rueda, pero regresa con un pivote, la mujer vuelve al centro con aplauso, después de cuatro repeticiones, los hombres se toman de las manos haciendo el mismo paso base y las mujeres siguen entrando a la rueda por debajo de los brazos de ellos, posteriormente las mujeres se colocan afuera de la rueda volteando hacia afuera y se sientan en los brazos de los hombres que estaban unidos con anterioridad. Los hombres dan una vuelta cargando a las mujeres hasta llegar a su lugar, después bajan a las mujeres.

• **En la Rueda de Mama Rumba cantada por el Indio el 03 de Junio de 2014, encontré los siguientes signos icónicos:**

- Peínala doble: Cuando el hombre gira a la mujer, hace dos movimientos como si con su brazo estuviera peinando a su pareja.

- Peínate: El hombre al girar pasa su brazo por arriba de su cabeza como si se estuviera peinando.

- Peínala: Cuando el hombre gira a la mujer, hace un movimiento como si con su brazo estuviera peinando a su pareja.

- Cadena: Todas las parejas entrelazan sus brazos y se enganchan por el antebrazo como si estuvieran haciendo una cadena.

- Peínala y cepíllala doble: El hombre gira a la mujer y roza su cintura mientras gira. El giro es el peinado y el toque de la cintura es el cepillado.

- **Signos icónicos en la Rueda Manana Son:**

- Peínala doble: Cuando el hombre gira a la mujer, hace dos movimientos como si con su brazo estuviera peinando a su pareja.
- Rehilete: Las parejas hacen una figura que tiene espirales, así como un rehilete, además de girarlo al ir caminando.
- Corónala: El hombre pasa su brazo derecho por encima de la cabeza de la mujer sin girarla, imitando, con su brazo, la forma de una corona.
- 70 con tornillo: Los brazos del hombre que rodean a la mujer imitan las líneas que suben y bajan de un tornillo, como si éste tuviera movimiento.
- Estrella: Las mujeres, al girar levantan su brazo izquierdo, mientras sostienen a su pareja con el derecho, así entre todas forman una estrella de varios picos.
- Flecha moderna o de ocho si: El hombre simula estar agarrando un arco al tomar a la mujer de los brazos y llevarla hacia atrás de él. Como si fuera a lanzar una flecha.
- Puente: Las mujeres imitan la figura de un puente. Al levantar su brazo derecho, los hombres tienen que pasar por debajo.
- Voladores de Papantla. Las mujeres se cuelgan de los brazos de los hombres y estiran su torso hacia atrás como los voladores de Papantla se tiran hacia atrás para hacer su baile. Las mujeres son los danzantes de Papantla y los hombres los cordones de donde ellas se pueden colgar para ejecutar el paso.

Estructuras dobles

Como se demostrará, los pasos de baile que son cantados se pueden distinguir con el concepto Semiológico de Estructuras dobles, sobre todo con el tipo: Código/código.

Bajo el nombre de estructuras dobles, Jakobson estudia ciertos tipos particulares de superposición parcial o imbricación: “1) discursos referidos al mensaje en el interior de un mensaje (M/M) es el caso general de los estilos indirectos; 2) nombres propios: el nombre significa toda persona a la que ese nombre le ha asignado, y la circularidad del código es evidente (C/C) Juan significa una persona llamada Juan; 3) casos de autonomía (pie es una sílaba) el nombre es empleado como su propia designación, el mensaje se sobrepone al código (M/C) Nombres propios: el nombre significa toda persona a la que

ese nombre le ha asignado, y la circularidad del código es evidente, perífrasis y traducciones en otra lengua” ; 4) Shiffters o “conexiones”, el mejor ejemplo son los pronombres personales ya que “yo” no puede representar a su objeto sino en virtud de una regla convencional (C/M).”¹⁰⁹

Estructuras dobles en la Rueda de Casino

Por lo tanto, la mayoría de los pasos de baile son estructuras dobles del tipo código/código, en el que el nombre significa toda persona o cosa a la que ese nombre le ha sido asignado, y la circularidad del código es evidente. Es decir, su nombre significa lo mismo que el objeto al que refieren: mariposa, enchunflar, gancho, loma, puente, dame, mentira, etcétera. Aunque no es el único tipo de estructuras dobles que identifiqué y a continuación mencionaré.

La circularidad en este código está relacionada con la lengua, ya que los nombres de estos pasos se toman de un sistema meramente glótico para nombrar los movimientos del cuerpo.

Por lo que semiológicamente son arbitrarios, ya que un grupo de poder escogió el nombre y ejecutó los movimientos con base en una relación icónica con la realidad.

Un ejemplo de esta estructura doble de código/código es “enchunflar”. Lingüísticamente: la palabra es un verbo y a pesar de que es un regionalismo, una palabra que sólo se utiliza en algunos países latinoamericanos, ésta reemplaza al verbo que en México nombramos como “enchufar”, que significa conectar. En el código del baile: El hombre toma la mano izquierda o derecha de la mujer la jala hacia él y levanta ligeramente su mano dándole una pequeña indicación en la muñeca de ella para que entienda que debe de girar.

¹⁰⁹ Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. México, Ediciones Paidós, 1986, p 28.

Entonces el signo en el terreno lingüístico que significa conectar, es un movimiento del lenguaje que se traspola al terreno dancístico y el jalón que el hombre le da a la mujer atrayéndola a él mismo significa que la está conectando por medio de la vuelta.

A continuación, evidenciaré con base en los pasos básicos, aquellos que sean estructuras dobles, en los corpus que analicé.

- **En la Rueda de Pumas Son Casino nivel Avanzado, identifico las siguientes estructuras dobles:**

- Papi, es un caso de autonomía: el nombre es empleado como su propia designación, el mensaje se sobrepone al código (M/C)

Este paso fue inventado por el bailarín apodado “El papi”. Considero que es una estructura doble, ya que este paso define dancísticamente a uno de sus ejecutantes. Es como un nombre propio, ya que Alejandra no significará otra cosa más que Alejandra.

Así el conjunto de movimientos del signo “Papi”: Se abren los brazos que están estirados a la altura del pecho, al mismo tiempo que abre la pierna derecha en forma de semicírculo sin tocar el piso; La misma pierna derecha sigue su movimiento hasta chocar con la pierna izquierda que está de base, se apoya la derecha e inmediatamente en el siguiente tiempo se da una patada con la pierna izquierda hacia enfrente hasta alcanzar un ángulo de menos de 45°, al mismo tiempo se aplaude; se apoya la pierna izquierda y en el siguiente tiempo se patea con la derecha y se aplaude; se hace una base hacia enfrente con pie derecho, izquierdo y derecho, el pie derecho toca enfrente, toca atrás el izquierdo se lanza hacia enfrente y se apoya, para que el derecho lo alcance con un desliz, se hace un toque con el pie izquierdo que está enfrente para preparar una vuelta con los brazos estirados hacia arriba.

Pasos de “Papi”

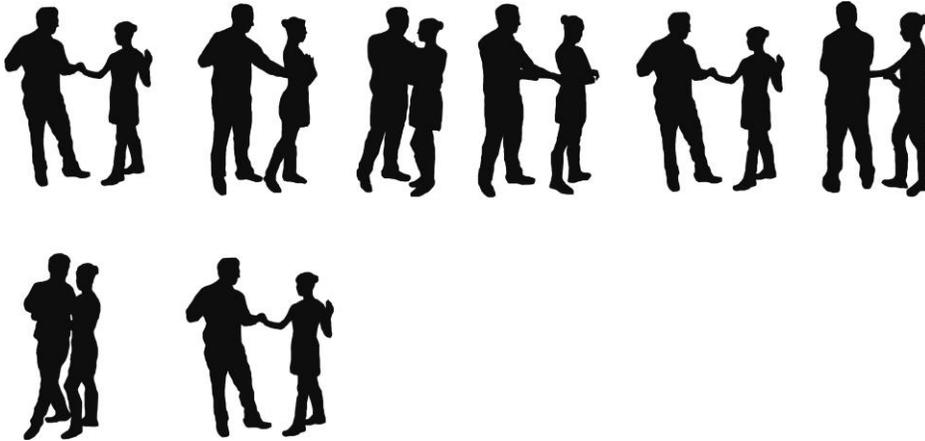


A partir del significante de los movimientos que componen al signo “Papi” puedo interpretar que existe una simetría en este conjunto de movimientos, los brazos al inicio se coordinan con la pierna derecha. Pero, existe una oposición, o sea, la presencia de ángulos en lugar de líneas curvas en la figura del paso, la oposición en este paso se da por el cambio de peso, el cuerpo se avienta ligeramente para atrás creando un ángulo entre las piernas y la espina dorsal, además del desliz que hacen las piernas para formar un ángulo de 90 grados. La dinámica de este paso es rápida pero suave aunque se imprime cierta fuerza por los aplausos de los bailarines. Finalmente el paso tiene una apariencia pausada, quiero decir que por los saltos y cambios de peso, se ve el paso pausado, se corta la línea del movimiento de los brazos hacia los pies y después se enfatiza en las piernas.

- Pa ti- Pa mí: es una estructura doble de Shifters o “conexiones”.

Considero que cumple esta característica ya que son pronombres los cuales perderían su sentido sin la existencia de un yo y un tú que son, en este caso, sujetos y objetos de su enunciación. El código se explica a través de su mensaje. a su objeto sino en virtud de una regla convencional (C/M).”

Pasos de “Pa ti-Pa mí”



Los movimientos tienen una relación con la enunciación. El hombre, el “yo”, toma a la mujer por el torso en una posición cerrada y la lleva hacia atrás como si le estuviera dando algo: “pa ti”, posteriormente él se hace el paso base hacia atrás y trae a la mujer, él se agacha un poco más que ella como dándose algo “pa mí”.

En cuanto a los elementos formales que componen a este paso, durante el análisis encontré que existe una simetría en los movimientos, lo que hace el hombre lo hace la mujer y viceversa. Hay una sucesión de los pasos como, como una línea curva trazada en horizontal. En un paso rápido pero suave, y tiene una figura de curvas repetitivas parecidas a los caracoles.

- Vacila a tu pollo. Es una estructura doble referida al mensaje en el interior de un mensaje (M/M). Es un estilo indirecto.

Afirmo que es un estilo indirecto porque como se mencionó en la parte de sintagmas fijados, existen expresiones de la oralidad, sintagmas, que se convierten en signos prefabricados. Vacilar a tu pollo en la lengua es un decir en español popular que significa engañar a tu mujer. En el código dancístico, el hombre ejecuta un impulso suave como si fuera a enchunflar a su pareja, pero al momento de que ella, se prepara para girar de un lado, el hombre la impulsa del lado opuesto, engañándola. Ella gira en la dirección

finalmente indicada por el hombre con los brazos estirados hacia arriba como dejándose llevar por el engaño sin poner resistencia en su cuerpo.

Pasos de “Vacila a tu pollo”



Los elementos formales que obtuve a partir del análisis de los elementos dancísticos de este paso son que se cumple una simetría en la ejecución de cada bailarín, pero no en la de la pareja. Mientras el hombre marca el paso base, ella da un giro. La sucesión de este paso está marcado por el movimiento de la mujer, quien básicamente solo gira enfrente del hombre para pasar a su lado derecho.

Oposición. Los pasos son rápidos pero suaves y cumple la forma o apariencia de un trompo, ya que el hombre la impulsa para girar y ella lo hace sola sin el brazo de él.

- Doble play es un caso de autonomía en el que el mensaje se sobrepone al código, M/C, al traducir la palabra “play” a otro idioma y al relacionar la traducción con los pasos de baile.

Pasos de “Doble play”



Considero que este paso de baile es una estructura doble de mensaje, código ya que el mismo nombre del paso en el sistema de la lengua significa lo mismo que en el dancístico, después de traducirlo. “Play” significa tocar en inglés, por doble play se entendería que es un doble toque lingüísticamente. En el código de baile, el bailarín toca dos veces con fuerza el piso con alguno de sus pies (dependiendo del pie con el que lleve la base), por lo que en la lengua y en la danza el código se explica a sí mismo.

Además, reconozco que es un paso simétrico, que se ejecuta en oposición (en relación a las partes y movimientos del cuerpo) la cual se distingue en el movimiento de los brazos y el choque de los pies de los bailadores con el suelo. Tiene una dinámica fuerte y rápida. Y tiene la apariencia de pausas, como si fueran signos que significan silencios en la danza.

- Amistad Cuba Jamaica, es un paso en el que el mensaje se sobrepone al código, M/C, el nombre es empleado como su propia designación.

En este caso, el mensaje de la amistad entre Cuba y Jamaica rebasa al código lingüístico o dancístico. Aunque los pasos de baile representen una relación positiva entre todos los participantes de la rueda, aun así, no hay una equidad entre los movimientos dancísticos, y el significado del paso.

Pasos de “Amistad Cuba Jamaica”



También puedo decir que se confirman las siguientes características formales del signo. Tiene una simetría en toda la ejecución de todos los participantes, y existen oposiciones que se pueden observar en los pasos llamados “lomas”, sobre todo cuando la mujer hace un ángulo de 90 grados en relación a su pareja quien permanece fijo en la base. Se caracteriza por ser un paso rápido y fuerte, con una figura de estrella con semicírculos en sus esquinas.

- Vacúnala es una estructura doble del tipo C/C. El código se explica por el mismo código.

Este paso representa una estructura doble de código/código debido a que la palabra vacunar significa lo mismo que los movimientos del cuerpo. Es un paso muy sexual, ya que vacunar significa, en el sistema de la lengua, penetrar. Actúa como un doble sentido en México y se explica por referencia a similitudes de la realidad.

Pasos de “Vacúnala”



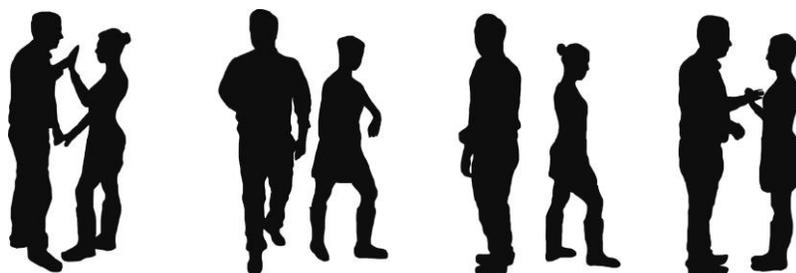
Éste es uno de los pocos pasos en esta danza que es asimétrico si se compara cada pareja. La oposición se puede ver cuando el hombre da una patada en 45° y la mujer cubre o esquiva esa patada, por lo que son movimientos en figura e intenciones completamente opuestas. Tiene una dinámica fuerte y rápida con una figura de un tocamiento en línea recta hacia la mujer.

• En la Rueda de Mama Rumba cantada por el Indio el 03 de Junio de 2014, encontré las siguientes estructuras dobles:

- Vacilón es una estructura doble referida al mensaje en el interior de un mensaje (M/M). Es un estilo indirecto.

El significado de vacilón, o vacilar, en el código de la lengua es engañar, en el código del baile este paso se representa por un giro que hacen la pareja, por lo que se puede deducir que en la Rueda de Casino vacilar significa dancísticamente girar para perder de vista a la pareja. Pero no por este indicio puedo concluir que todos los giros se relacionan con el significado engañar.

Pasos de “Vacilón”



Es pertinente decir que este paso tiene una simetría en la pareja y entre el conjunto de parejas que componen la rueda. También existe una simetría, entre los ejecutantes ya que ambos giran al mismo tiempo en la misma dirección, después siguen con el paso base, sin hacer pausas. Es un paso lento pero con fuerza con una apariencia de dos líneas curvas, una del hombre y otra de la mujer al momento en el que giran, para volverse a conectar.

- Triple play es una estructura doble de autonomía. El mensaje se sobrepone al código, M/C, porque nuevamente se está traduciendo la palabra “play” a otro idioma y se relaciona la traducción con los movimientos de la danza.

En el código de baile, el bailarín toca dos veces con fuerza el piso con alguno de sus pies (dependiendo del pié con el que lleve la base), por lo que en la lengua y en la danza el código se explica a sí mismo y cumple con las características de una estructura doble de mensaje, código.

Pasos de “Triple play”



Sus características formales del código lo identifican como un paso simétrico en relación a la pareja de baile y asimétrico si se relaciona con toda la rueda de casino, que se ejecuta en oposición (en relación a las partes y movimientos del cuerpo) la cual se distingue en el movimiento de los brazos y el choque de los pies de los bailarines con el suelo. Tiene una dinámica fuerte y rápida. Y su apariencia es de una pausa en el movimiento del cuerpo de los bailarines para darle un cambio al baile.

- Las tres pelotas este conjunto de pasos forman un caso de Mensaje/Código, en el que el mensaje rebasa al código.

Considero que es una estructura M/C ya que las pelotas para los cubanos tienen una relación con el deporte de beisbol, por lo que el mensaje de este paso rebasa al significativo al referirse al juego. Como en este paso el hombre hace un enchunfla a la mujer, después un dile que no y dame una, cada mujer representa una pelota, como si las estuviera bateando para dejarlas ir.

Pasos de “Las tres pelotas”



En cuanto a sus características en relación al código dancístico, las tres pelotas tienen una simetría si se considera la dinámica de toda la rueda: los hombres deben de ir girando al mismo tiempo en la misma dirección y deben enchunflar a la mujer también al mismo tiempo por lo que se aprecia, también, una sucesión en la ejecución al enchunflar a la mujer, el hombre solo hace una línea curva para girarla, él camina en círculo para tomar a la siguiente y enchunflarla también, por lo que se siguen líneas curvas. Es una dinámica rápida y con fuerza además de que representa gráficamente dos líneas curvas continuas.

- Caracol con alas es una estructura doble del tipo C/C. El código se explica por el mismo código.

Los movimientos de los brazos del hombre para mover a la mujer se parecen a la forma de un caracol. Las “alas” se refieren a que se abren los brazos en 90° para ejecutar las vueltas. Por lo tanto, la palabra caracol significa una figura con varias líneas curvas tanto en el código lingüístico como dancístico.

Pasos de “Caracol con alas”



Respetar una simetría en lo general en relación con toda la rueda y en lo particular, en cada pareja. La sucesión de este paso se marca con los brazos del hombre, los brazos

se toman sin cruzarse entre la pareja, como los brazos de todos los pasos llamados "70". Esta línea se mantendrá para que ambos giren y se crean varios círculos como los del caparazón de un caracol. Es un signo que se habla rápidamente y con fuerza. En cuanto a la figura, se percibe una línea circular parecida al caparazón de un caracol, compuesta por las manos de la pareja.

- Enchunfla doble. Estructura doble del tipo C/C.

Enchunflar significa conectar en español, por lo que el hombre enchufa o conecta a la mujer por medio de una vuelta. Él toma una de sus manos, impulsa a la mujer para que gire y sin soltarla sube su brazo para que ella pase.

Pasos de "Enchunfla doble"



En un paso asimétrico, y existe una sucesión ya que el hombre sigue haciendo el paso básico para indicar la mujer una vuelta y media. Es un paso lento y suave y tiene una forma de un semicírculo remarcado por el movimiento de la mujer, quien traza la misma línea de su media vuelta dos veces.

- Yogurt también es una estructura doble del tipo C/C. El código se explica por el mismo código.

Yogurt es una palabra muy sexual en Cuba, tiene una connotación relacionada con el sexo, tiene un doble sentido. Para ejecutar este paso, la pareja se cierra en posición y se planta con los dos pies para aventar su cadera con su pareja o con la del compañero. Por lo tanto, existe una relación directa entre el código hablado y el bailado en este signo.

Pasos de “Yogurt”



Los elementos que caracterizan a este paso son una simetría general y particular en cada pareja. Una sucesión que se refleja en la forma de una línea que se mueve en forma constante por el cambio de parejas unidas por las manos. Es un paso rápido y suave.

- **Estructuras dobles en la Rueda Manana Son:**

- Dámela con la mano complicado es una estructura doble del tipo C/C. El código se explica por el mismo código.

Este paso es como si se estuviera dando una instrucción, aunque en realidad juega sólo como una traducción del jefe de la rueda para cantar, los pasos y que los ejecuten los bailarines, por lo que el verbo dámela tiene un significado dancístico de que el hombre impulsa a la mujer para que ella haga un fout, así que el código se explica con él mismo.

Pasos de “Dámela con la mano complicado”



Sus características formales son: guarda una simetría con todos los participantes de la rueda, pero no hay una simetría por parejas, la sucesión de este paso se hace más evidente cuando los hombres marcan el enchunfla al mismo tiempo y las mujeres giran. Finalmente terminan la vuelta con la misma sucesión de pasos con la que iniciaron. Tiene la figura de una gran circunferencia compuesta de circunferencias más pequeñas.

- Medio candado estructura doble del tipo C/C. El código se explica por el mismo código.

Este paso en el código dancístico se refleja como un enredo entre los brazos del hombre con el torso de la mujer, por lo que asemejaría a lo que lingüísticamente llamamos un candado verdadero. Así que, el código lingüístico explica al mismo código dancístico.

Pasos de “Medio candado”



Sus características formales de este paso guardan una simetría con todos los integrantes de la rueda, pero una asimetría entre la pareja ejecutante. Se marca una oposición ya que el hombre impulsa a la mujer como el inicio del paso básico llamado candado, pero la toma de la cintura para detenerla y que ella marque el siguiente paso. Tiene una dinámica rápida y con fuerza y se forma la figura de una media espiral.

- Habana se relaciona con la estructura doble M/C, el nombre es empleado como su propia designación, cuando el mensaje se sobrepone al código.

En el caso de este paso, ocurre que la Habana es uno de los lugares principales de donde surge la rueda de Casino, por lo tanto, el significado de este paso tiene que ver con su origen, así el mensaje rebasa al código.

Pasos de “Habana”



Es uno de los pocos pasos asimétricos, hay una sucesión en los movimientos del hombre quien rodea a la mujer con sus brazos y no deja que se mueva más que hacia atrás, ella pasa por atrás del hombre y después el hombre se enreda con sus propios brazos adelante de ella, los brazos cruzados de él siempre indicarán oposición en este paso. Es un paso fuerte y rápido, el cual forma una figura de espiral que cubre al hombre.

La existencia de estructuras dobles en este código indica la relación del código de la rueda de casino con otros códigos en su conformación, o sea que está compuesto por una sustancia más compleja, mixta.

Puedo concluir en esta parte del análisis que el tipo de estructuras que más se repitió fue el de tipo C/C, en donde el código se explica por él mismo. En este caso, encontré que la relación entre el significado de una palabra hablada, con un movimiento del cuerpo, y a su vez con un objeto real, es de imitación. A pesar de que en el signo lingüístico existe una arbitrariedad que determina una relación inmotivada entre el significante y el significado, el movimiento del cuerpo de los bailarines es motivado en tanto que cada paso imita las formas del objeto al que se refiere una palabra.

Como ejemplo de lo anterior, puedo mencionar que el paso candado es ejecutado por los bailarines con la intención de imitar que están cerrando algo, que con sus brazos están protegiendo algo que no debe escapar. El significado pasa por el sistema de la lengua, para ejecutarse en el código de baile.

Otro de los casos de estructura dobles que demostré es el de M/C, en el cual el mensaje rebasa al código. Los nombres que se le dan a los pasos pueden llegar a ser de personas o lugares importantes. Por lo tanto, en este código el bailarín crea un paso el cual puede inclusive llevar su nombre. Esto, más que un acto de identificación por parte del bailarín, yo lo considero como una forma de autodefinición, en la que el creador bailador pone a un paso "Papi" para indicar que él lo inventó, pero para representarse a sí mismo en el código de la danza.

También, respecto a la estructura doble referida al mensaje en el interior de un mensaje (M/M), pude identificar algunos pasos que indicaban un estilo indirecto, en los que el mismo nombre del paso, tiene un juego de sentido en la realidad social en la que se desenvuelve, este juego de sentido pasa también al terreno dancístico.

Finalmente, la estructura de shifters también constituye una de las características principales de la rueda, ya que por ejemplo en el paso “pa ti, pa mí”, el hombre se distingue e identifica como el que lidera el baile debido a que la persona que canta los pasos de la rueda, se dirige a él. Hay dos sujetos de la enunciación del código: un yo, que será el hombre quien lleva a la mujer, y un tú, que será la mujer. A ambos se les designará un pronombre reflexivo en este paso, pero conservando su posición de yo y tú, en la ejecución.

3.4 Quién lo dice

Logotecnias

Con las categorías de la teoría semiológica pude esbozar algunos significados del baile, será necesario, para cumplir los objetivos de mi investigación, complementar este análisis estructural del baile como lenguaje con el análisis sociohistórico para interpretar el código de la rueda de Casino en un contexto diferente al de su origen. Este análisis lo desarrollé en el segundo capítulo, pero a continuación relacionaré los dos niveles de análisis: sociohistórico y formal para hacer una interpretación del significado simbólico de la danza cubana Rueda de Casino.

Algunas veces se encuentran problemas en el análisis semiológico debido a que el sistema de signos que se está estudiando no puede seguir el modelo lingüístico y es necesario remodelarlo.

El problema que se presenta en este nivel de análisis es respecto al surgimiento del código. Barthes habla sobre la relación dialéctica entre lengua y habla, son realidades inseparables, por lo que afirma que nada forma parte de la lengua, sino se ejecuta en el habla, pero nada es parte del habla sino pasa por la convención de la lengua.

Roland Barthes dice que, en la mayoría de los sistemas semiológicos, el surgimiento del código a partir de la convención social es un movimiento parcial en otros lenguajes, pero “en la mayoría de los sistemas semiológicos la lengua es elaborada no por la masa hablante, sino por un grupo de decisión”.¹¹⁰

Por esta razón, en el campo de la semiología, los sistemas en los que la lengua es elaborada por un grupo de decisión su signo es verdaderamente arbitrario. “Se trata, en síntesis, de lenguajes fabricados, de logotecnias; el usuario se atiene a estos lenguajes, extrae de ellos los mensajes, pero no participa en su elaboración.”¹¹¹

La logotecnia es “un grupo de decisión, que elabora voluntariamente el código y por otro lado, a que la abstracción inherente a toda lengua ha sido materializada”¹¹²

A pesar del carácter arbitrario el cual podría considerarse como una decisión grupal, existe cierta complicidad por parte de los usuarios, de la sociedad, lengua y habla en los sistemas semiológicos, no pierden su relación “esto se debe, por una parte, a que el contrato significativo no deja de ser observado por la masa de los usuarios por el hecho de que les sea impuesto (de lo contrario, el usuario puede ser acusado de cierta asociabilidad: no puede comunicar nada que no sea su propia excentricidad), ya que, por la otra, las lenguas elaboradas “por decisión” no son enteramente libres (“arbitrarias”). Están sometidas a la determinación de la colectividad.”¹¹³

Por lo tanto, Barthes dice que si las elaboraciones del grupo de decisión al final son el reflejo de la sociedad que las adopta, la creación de códigos son los términos de una función cada vez más general, que es el imaginario colectivo de la época: “la innovación individual es así trascendida por una determinación sociológica (de grupos restringidos),

¹¹⁰ Barthes, *Elementos de Semiología*, p 65.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, p 29.

¹¹³ *Ibidem*.

y estas determinaciones sociológicas remiten, a su vez, a un sentido final, de carácter antropológico.”¹¹⁴

Por determinar que esta danza tuvo su origen a partir de un grupo de decisión: un grupo de bailarines, educados en los bailes cubanos sociales que, en un principio, pertenecían a una clase social alta. Me refiero a las ocho parejas de baile en el Club Casino en la Habana que acordaron los pasos de este baile y sus reglas de conformación.

A partir de la influencia de estas ocho parejas en la colectividad, el sistema se fue distribuyendo y los individuos influenciados fueron los que se convirtieron en los jefes de las ruedas, es decir, las personas que cantan los pasos de las ruedas de Casino.

Ese individuo que canta la Rueda forma parte del grupo de decisión, de la logotecnia del sistema. Esta persona junto con un grupo de bailarines, del cual ya hablé anteriormente, ha formado el código voluntariamente.

Tampoco el sistema del baile de Rueda de Casino cantado proviene de la masa hablante, sino de un conjunto de personas del mismo grupo de decisión.

En Cuba el código se distribuye de una manera diferente a la de México. En la isla, a pesar de que el casino surgió a partir de un grupo de ocho personas y lo han ido heredando por más de 40 años, quienes lo bailan en este país son las familias, los niños y los jóvenes lo aprenden en la casa o con los vecinos, no en las academias de baile como aquí en México.

Esta forma de distribución del código indica que se ha convertido en un negocio en nuestro país que se expande cada vez más.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

La logotecnia que construye este lenguaje es la misma que la cubana, ya que los bailarines cubanos que están en México distribuyendo la danza formaron parte, en algún momento, de este grupo selecto.

Estas personas son quienes enseñan los pasos: su nombre y su ejecución, además son ellos quienes sistematizan este lenguaje, ya que inventan nuevos pasos para darles un nuevo nombre y apropiarse de ellos con la nomenclatura.

A pesar de que en el país ya hay mexicanos muy competentes en este código, los más reconocidos siguen siendo los cubanos como El Indio, Luis Martínez; El Papi; Reinie Armesto y Omar Yirat.

Puedo ejemplificar el tema de las logotecnias con algunos de los pasos que ellos han ido construyendo como “Papi” del Papi o “Tania” del Indio.

El individuo que canta la rueda forma parte del grupo de decisión, de la logotecnia del sistema de la rueda de casino ya que esta persona, junto con otro grupo han formado el código voluntariamente.

Cuando Saussure habla sobre el código de la moda dice que “una lengua sin habla resultaría impensable; si por el contrario resulta esto aquí posible se debe a que la lengua de la moda no procede de la masa hablante, sino de un grupo de decisión, que elabora voluntariamente el código y por otro lado, a que la abstracción inherente a toda lengua ha sido materializada, en este caso en el lenguaje escrito”¹¹⁵

En el caso del baile de la Rueda de Casino cantado no proviene de la masa hablante, sino de un grupo de decisión representado por ocho parejas de baile que iniciaron en el Club La Habana a bailar Rueda de Casino. Ellos ponían sus propias reglas y con base en la salsa, construyeron el baile de salsa Rueda de Casino.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

Estos 16 individuos hicieron el código y fueron influenciando a otras personas para ser competentes en el código y éste fuera conocido mundialmente, por eso es que no cualquier persona, “jefe”, puede cantar la Rueda de Casino.

Así determino que El baile de Rueda de Casino cantado surgió como un sistema no hablado, y mediante su distribución ha empezado a hablar, no sólo en Cuba.

Por otra parte, a diferencia de la moda, este código si está inmerso en las sociedades latinas y cualquier persona que esté interesado en bailarlo, se ejercite y presente habilidades mínimas, puede hacerlo, no es el caso de la mujer modelo que sólo ella puede portar esa ropa y salir fotografiada en revistas de moda.

Es un sistema que surgió de una logotecnia, por lo que no tenía un habla, pero mediante la distribución del mismo por medio de la sociedad cubana y de los Medios de ese país, la Rueda de Casino ya se aprende y se habla en las familias de Cuba, se convirtió un sistema hablado en Cuba, en tanto que la sociedad es competente en el código y lo complejiza.

En el caso de México, quienes hablan el código de la Rueda de Casino, son el grupo de decisión cubano que vive en el país y que han traído este baile a México, estos bailarines han hecho de este baile un negocio, al distribuirlo en academias de baile y clubes nocturnos principalmente. Los jóvenes mexicanos apenas empiezan a conocer el código, ya que es un lenguaje joven, no tiene más de 25 años en el país.

Es importante mencionar que algunos bailarines mexicanos ya son parte de este grupo de decisión en México como Rebeca Montiel en Ciudad Universitaria (UNAM), o la coreógrafa Leslie Vázquez.

La condición de su distribución también es un factor que hace complicada su evolución en nuestro país. Al enseñar esta danza solo en academias, excluyen al código de una distribución más social.

Una excepción de esta forma de distribución es el caso del grupo de Pumas Son Casino. La coreógrafa Rebeca Montiel ha formado un grupo para difundir este baile entre jóvenes principalmente en la Universidad Nacional Autónoma de México, estas personas imparten clases en varios lugares de la Universidad de forma gratuita o a un costo muy bajo, comparado con lo que cobran las academias privadas.

Además, Pumas Son Casino son reconocidos por ejecutar su baile en zonas muy abiertas y concurridas de Ciudad Universitaria, por lo que su distribución busca ser mayor y para cualquier persona que le interese el baile.

Concluyo, en relación a las logotecnias presentes en el código, que la Rueda de Casino aún no es hablada por la mayor parte de la sociedad mexicana. Es necesario que más mexicanos se expresen con la Rueda de Casino y al hacerlo, la danza adopte más elementos de nuestra sociedad, como ejemplo: los elementos de la oralidad que son retomados en la Rueda de Casino en Cuba.

Este código sí es hablado por algunos mexicanos, pero no por mayoría de la sociedad. La forma es que podría utilizarse más es si el código sobrevive a situaciones sociales, económicas o políticas, y siguen los grupos como Pumas Son Casino atrayendo a la gente para comunicarse por medio de la Rueda de Casino en lugares públicos en México, en donde las retribuciones económicas no sean parte del uso de este signo.

Conclusiones

Denotación y connotación

Para definir el significado del signo de la Rueda de Casino en México evidenciaré el significado aparente, la denotación de mi código y el significado profundo que se refiere a la connotación.

El significado de la Rueda de Casino debe de ser un reconocimiento de dos planos: denotación y connotación, el primero se refiere al significado aparente que tiene un mensaje, mientras que la connotación identifica la sustancia del plano del contenido de un código para descifrar su significado profundo.

Roland Barthes define que un mensaje denotado, “es el propio *análogon*”, una imitación del mensaje; un mensaje connotado es, “en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquél”¹¹⁶.

Barthes recuerda que todo sintagma de significación está compuesto por dos planos: Plano de la Expresión (E) y plano del contenido (C), y que la relación (R) de ambos planos se conoce como significación. El conjunto de estos tres elementos compone a un sistema ERC, el cual puede convertirse en elemento del plano de la expresión o el plano del contenido de un segundo sistema ERC.

Habrá entonces que considerar dos sistemas de significación imbricados uno en el otro. Pero pueden distinguirse dos puntos de intersección diferentes entre ambos sistemas. “En el primer caso, el primer sistema (ERC) se convierte en el plano de la expresión o significante de un segundo sistema: (ERC) RC.”¹¹⁷ En cuanto al segundo caso, el primer sistema se convierte no en el plano de la expresión, como en la connotación, sino en el plano del contenido o significado del segundo sistema: ER(ERC).

¹¹⁶ Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, p 28.

¹¹⁷ Barthes., *Elementos de Semiología*, p 102.

A partir del análisis formal que hice de este análisis concluyo que La Rueda de Casino está compuesta por un plano de la expresión muy similar en Cuba y en México.

La forma del plano de la expresión de este baile, está definida por los elementos de la danza que componen a cualquier baile. En este nivel de análisis, la composición de la Rueda de Casino es simétrica secuencial, por las líneas curvas que se cumplen en los movimientos, además es un baile sucesivo, pero con ejecuciones individuales oponentes.

Parte del plano de la expresión también es la estructura de cada una de las Ruedas. La definición de los sintagmas se identifica por los pasos de cambio de pareja. Concluí que este código también tiene una introducción, un desarrollo, un clímax y un final. La parte más importante de esta identificación de los momentos del baile es el clímax.

Por lo anterior, en la sustancia del plano de la expresión de esta danza concluyo que se refleja suave y secuencialmente en su constitución grupal, pero también imprime fuerza en la ejecución particular de los bailarines. Entonces es un baile equilibrado en tanto que define su suavidad en su ejecución grupal y fuerza en la ejecución individual.

Además, también como sustancia del plano de la expresión de la estructura de los sintagmas de la Rueda, defino que existe una organización en ella y que la evolución en la ejecución de la misma va marcando los cambios de sus etapas, además que gracias a esta organización puede evidenciarse el clímax de la Rueda de Casino.

En todas las Ruedas que analicé, el clímax, el momento más catártico fue en la congregación de todas las parejas de baile en una sola figura, todos los bailarines participan y es evidente que la dinámica del baile es más divertida y emocionante en este punto. Lo que significa desahogo de emociones y tensiones de los bailarines.

En cuanto a la forma del plano del contenido la forma de La Rueda de Casino está definida por su composición mixta: lenguaje oral y de baile, así como por los tipos de signos.

En la forma del contenido, este baile es una composición mixta, ya que es necesario que una persona indique los pasos o las figuras que se ejecutaran, no existe este baile sin este sujeto que dicta los pasos: “el jefe”. Además del lenguaje oral, es la danza la cual ejecuta los pasos por medio de los movimientos.

Parte de la forma del plano del contenido, clasifiqué a los pasos básico como universales, índices y especificadores, a partir de ello logré identificar varios conceptos de Semiología como signos icónicos, sintagmas fijados y estructuras dobles que conforman a este baile.

- Con la presencia de **signos icónicos** hago evidente la relación de la oralidad con los movimientos del cuerpo.
- La identificación de **sintagmas fijados** en el código define una falta de originalidad, pero también explica la evolución del código.
- Las **estructuras dobles** definen a un “yo” en la danza que es el hombre y a un “tú” que es la mujer, además de que en ciertos pasos el mensaje rebasa al código, es decir que por medio de un conjunto de movimientos se puede representar a una persona para autodefinirse o mediante los movimientos también se puede representar la relación entre dos países como el paso “Amistad Cuba Jamaica”.

En México existen algunas diferencias en plano del contenido, respecto a la Rueda de Casino practicada en Cuba. Los pasos básicos de este baile se modifican al pasar por un proceso de adaptación que tiene que llevar a cabo Luis Martínez, el primer cubano que popularizó la Rueda de Casino en México, para que fuera aceptado este baile.

Al entrevistar a unos de los mexicanos pioneros de la Rueda de Casino, Edgar Ensuas, menciona que algunos pasos se adaptan con relación a algunos personajes del país, del contexto político, deportivo e incluso personas de la Rueda en México.

Los pasos que se modifican en el contexto mexicano sobre todo son los que indican cambio de pareja. Por ejemplo:

- “Enchufla y te vas como Vicente Fox”: es una vuelta a la mujer y el hombre la deja y camina hacia su siguiente pareja, mientras hace la señal de victoria con ambas manos como lo hacía el ex presidente de México, Vicente Fox.
- “Enchufla y te vas como Soraya Jiménez”: es una vuelta a la mujer y el hombre camina mientras cambia de pareja agachándose e imitando cargar una pesa.
- “Enchufla y te vas como Beca”: se refiere a Rebeca Montiel, mexicana que dio origen al grupo de baile Pumas Son Casino. En este paso se da una vuelta a la mujer y los hombres se van juntando sus pulgares, seña muy famosa que hace Rebeca en sus clases.
-

Estos pasos son estructuras dobles de la Rueda de Casino muy específicos de México, no tendrían relevancia en ningún otro país, aunque se estuviera bailando lo mismo.

Por lo anterior, en el nivel del plano del contenido la sustancia de estas estructuras dobles significa diversión al imitar a estos personajes, además de identidad al demostrar conocimiento de estos personajes y hacerlos trascendentes en este baile.

En relación a los signos icónicos en México, no son muchos los que surgen en el país, pero todas las vueltas que se originan a partir de la vuelta llamada “80”, las originó el cubano Luis Martínez.

Luis Martínez desarrollo un conjunto de pasos específicamente para la sociedad mexicana, ya que él veía que la forma de bailar salsa o cumbia de los mexicanos tenía muchos elementos de los 80's, por eso en esta serie de vueltas, las parejas se toman de las manos, a diferencia de que el hombre tome por la cintura a la mujer.



Respecto a la relación de la relación de la Oralidad y los pasos de baile en la Rueda de Casino que se baila en México, no existe alguna que sea tan mexicana. Los refranes o dichos que se utilizan para los pasos de baile en México se respetan de los pasos que viene de Cuba.

Concluyo que las diferencias de sustancia del plano del contenido de la Rueda de Casino en México es que al utilizar signos icónicos y estructuras dobles para referir a personajes o a otros géneros de baile muy populares en México, lo hacen también como una forma de identificación con otros mexicanos, un gesto de pertenencia a la sociedad mexicana. Es una referencia graciosa a personajes trascendentes de la sociedad mexicana, pero es un reconocimiento de juego, es identidad con otros mexicanos por medio de la diversión.

Esta identificación y sentido de pertenencia la Rueda de Casino en México, lo hace a través de la diversión, porque es una catarsis, un desahogo de emociones y una asimilación de las situaciones que vive el país, un tipo de dominación de lo que ocurre en el país.

La sustancia de diversión en la Rueda de Casino en México la ha conservado desde sus orígenes, y podría decir que es el elemento que ha dejado que sobreviva esta danza en México.

Un factor que permitió la entrada de este código a México fue el periodo después de la crisis económica de 1994, el país se recuperaba y la gente buscaba experiencias para tener una catarsis después de un periodo de preocupación y afectación en las finanzas de los hogares mexicanos.

Al haber una recuperación económica en México, esta danza también llegó para ser una forma de sustento para los migrantes cubanos. Como menciona el antropólogo Clyde Kluckhohn, cualquier práctica cultural tiene que ser vigente y funcional para no desaparecer en la sociedad que la contiene pues para permanecer “debe contribuir de una u otra manera a la supervivencia de la sociedad o a la adaptación del individuo. Sin embargo, muchas funciones culturales no son manifiestas, sino latentes”¹¹⁸. O sea, que al tener la Rueda de Casino una función catártica, es un baile adoptado en México y que se mantiene.

En Cuba la Rueda de Casino se arraigó en la sociedad después de la revolución, cuando la gente de niveles socioeconómicos más bajos la adoptó como elemento de identidad cultural.

Por lo que concluyo que existen diferencia en la significación de este baile en el contexto mexicano y cubano.

En México, esta danza fue adoptada como catarsis, después como código de identidad y de pertenencia, pero con elementos de diversión, identificándose con Vicente Fox que era muy mofado por los medios de comunicación cuando era presidente o con Soraya Jiménez por su popularidad también en los medios, pero por una causa diferente, su triunfo como medallista olímpica.

En el caso específico de México, la llegada de esta danza al territorio nacional no obedeció a una necesidad de conservar una identidad cultural, pero sí la necesidad de encontrar un sentimiento de seguridad y un instinto de pertenencia a un grupo por medio del baile.

¹¹⁸ Kluckhohn, Clyde. *Antropología*, p. 36.

En un principio, la Rueda de Casino llenó un sentimiento de éxtasis que provoca la danza al momento de ejecutarla, por la fuerza presente en los movimientos asimétricos individuales de la ejecución de los bailarines, así como la catarsis al momento de juntarse todas las parejas en una sólo forma del baile.

También permite un sentimiento de seguridad, ya que es predecible la ejecución de los pasos por la presencia de estructuras dobles, las cuales son como frases echas en la oralidad que siempre se dicen igual y refieren a lo mismo. Los pasos se ejecutan igual, sólo tiene que catarlos el jefe.

En México es un baile que no lo habla cualquier persona de nuestra sociedad y no es símbolo de tradición o religión, es un código con el que comunicamos éxtasis, catarsis y un sentido de pertenencia a la sociedad mexicana por medio de la diversión.

Bibliografía

- Balbuena Gutiérrez, Bárbara. *SALSA Y CASINO de la cultura popular tradicional cubana*. Buenos Aires, Argentina, Balletin Dance Ediciones, 2010.
- Barthes, Roland. *Elementos de Semiología*, Madrid, España, Serie B, Alberto Corazón 1971.
- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona, España, Paidós Comunicación, 2009.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. México, Ediciones Paidós, 1986.
- Baud, Pierre-Alain. *Una danza tan ansiada*, México: UAM-Xochimilco, 1ª ed, 1992.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 7ª edición, 1995.
- Borges Riego, Alan y Sardiñas Amador de los Ríos, Alicia. *La historia del baile y la Rueda de Casino-Salsa*, México, Ed. Transición Diario A. C, 2010.
- Bühler, Karl. *Teoría de la expresión el sistema explicado por su historia*. Madrid, España, Alianza Universidad, 1ª edición 1980.
- Castello, Manuel. *Los bailes de pareja: como bailar, historia, técnica y estilo de vals, tango, cha cha cha, pasodoble, fox trot, rock, salsa y 23 bailes más*, Palma de Mallorca, España, J.J. de Olañeta, 1ª edición, 1997.
- Chao Carbonero, Graciela. *Para bailar Casino (Salsa)*, Culiacán Rosales, Sinaloa, México, Creativos7 Editorial, 1ª edición, 2008.
- Dallal, Alberto. *La danza en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 2ª edición, 1995.
- Dallal, Alberto. *Los elementos de la danza*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1ª edición, 2007.
- De Castro, Martha. *El arte en Cuba*, Miami, Florida, Ed. Universal, 1ª edición, 1970.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Ed. Lumen, 5ª edición, 1999.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. México D.F, Editorial Lumen, 2ª edición, 2005.

- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge, United Kingdom, Cambridge University Press, 2ª edición, 1997.
- Fabbri, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona, España, Ed. Gedisa S.A, 1º edición, 2000.
- Fazio, Carlos. *El tercer vínculo: de la teoría del caos a la militarización de México*. México, J. Mortiz, 1ª edición, 1996.
- Garaudy, Roger (Lin Durán, Hilda Islas y Dolores Ponce, trad.), *Danzar su vida*. México DF, Consejo Nacional para la cultura y las artes, 1ª edición, 2003.
- Gombrich, Ernst.H, *La imagen y el ojo*. Madrid, Editorial Debate, 1ª edición, 2000.
- González Pedrero, Enrique. *La Revolución cubana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- Humphrey, Doris. *El arte de hacer danzas*. México, D.F, Centro Nacional de las Artes, Serie: Ríos y raíces. Teoría y práctica del arte, 1ª edición, 2001.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, España, Ariel, serie: Biblioteca breve, 1984.
- Josefina García Fajardo. *Introducción al lenguaje. De los sonidos a los sentidos*, México, Trillas, 2º edición, 2007.
- Kluckhohn, Clyde. *Antropología*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1ª edición en español, 1949.
- Knapp, Mark L. *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. México, D.F., Editorial Paidós, 1994.
- Lifar, Serge. *La danza*. Barcelona. España, Editorial Labor, Colección: Nueva colección Labor; 3º edición, 1973.
- Martín Sevillano, Ana Belén. *Sociedad civil y arte en Cuba: cuento y artes plásticas en el cambio de siglo, 1980-2000*, Madrid, Verbum, 1ª edición, 2008.
- Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós 1ª edición, 1985.
- Niño Rojas, Víctor Miguel. *Semiótica y lingüística aplicadas al español*. Colombia, Bogotá, Serie: Textos universitarios. Educación y pedagogía, Ecoe Ediciones, 6ª ed, 2006.

- Picard, Dominique. *Del código al deseo. El cuerpo en relación social*. Buenos Aires; México: Paidós, 1ª edición, 1986.
- Quintero Rivera, Ángel. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México, Siglo XXI, 3ª edición, 2005.
- Reboul, Olivier. *Lenguaje e ideología*. México, Ed. FCE, 1ª edición, 1986.
- Renard, Cora. *Isadora Duncan: Esa hermosa levedad*, Buenos Aires, Argentina, Capital Intelectual, 1º edición, 2008.
- Santana de Kiguel, Delia Elena. *Latinoamérica: singular aventura de sus danzas*, Buenos Aires; México, Lumen, 1ª edición, 2007.
- Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1ª edición, 1998.
- Van Dijk, Teun Adrianus. *Estructura y funciones del discurso: Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. Madrid, España, Ed. Siglo XXI, 13ª ed, 2001.
- Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires, La Crujia, 2ª edición, 2003.

Hemerografía

- Rodríguez, Ana Mónica, “Convierten ‘los pensamientos más íntimos en una fiesta para los ojos’”, *La Jornada*, 30 de julio de 2013.

Tesis de grado

- Barona Rodríguez, Alba Esther. *Danza contemporánea: un estudio experimental para explorar procesos de recepción*. Tesis para obtener el grado en Licenciada en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2000.

Cibergrafía

- Zecchetto, Victorino. *La danza de los signos: representación, expresión y comunicación*. Quito, Ecuador, 2002, Digitales Abya-Yala, 243 pp.
http://books.google.com.mx/books?id=B_LhSbriTYC&pg=PA77&dq=funciones+d+e+jakobson&hl=es&sa=X&ei=rCeUUbzhNdf-4AONroDYAw&redir_esc=y