

## ¿SABER BAILES Ó SABER BAILAR? DEL BAILE TRADICIONAL A LOS BAILES TÍPICOS REGIONALES

Miguel Ángel Montesinos Sánchez

### Separación entre tradición y representación

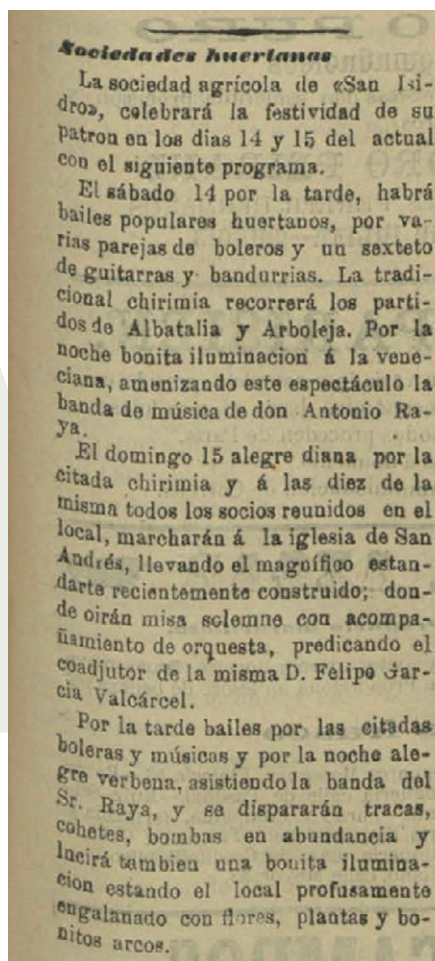
**A**ntes de la creación de los Coros y Danzas de España en 1939, integrados en la organización de Sección Femenina de FET y las JONS<sup>1</sup>, ya se realizaban exhibiciones de baile «a la antigua» en todo el territorio nacional, pero sí fue ésta su filosofía la dominante hasta nuestros días de la transformación hacia unas danzas enfocadas para un espectáculo escénico el que creó la confusión actual de la autenticidad de la fiesta tradicional con baile popular.

Esta filosofía de recuperación y conservación, en Murcia (lo que no pasaba en el resto del país, salvando algunos lugares muy concretos como la sierra malagueña), confrontó un dilema difícil de superar: *las fiestas populares de baile «a la antigua» seguían vivas, y aún lo están*. Por lo que la escenificación basada en la recuperación folklorista carecía de sentido, la cual derivó, como en el resto de España, en la creencia popular de que lo que ofrecían y aún ofrecen como un espectáculo escénico es la esencia del baile tradicional.

*El alma de estas manifestaciones populares se pierde en el momento que se transforma en un espectáculo escénico.*

Se pierde la espontaneidad, que es lo que más caracteriza al baile por naturaleza, pasando a convertirse en una coreografía escénica que pierde todo el sentido de estos ambientes donde se realizan. Se pierde el lenguaje del baile;

1 Falange Española Tradicionalista y Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista.



Referencia a bailes con boleros en *La Albatalla* y *La Arboleja*. Fuente: *Diario Murciano*, 14 de mayo de 1904, página 3

el roce sutil de hombro, el pedir permiso para bailar, el agradecer el baile, el cruce pícaro de la mirada, el engaño, el cortejo, el no tocar nunca a la pareja creando el deseo...

Saliendo de ese contexto natural, el baile pasa a ser una reproducción mecanizada y rutinaria, consecuencia de infinitos ensayos para ofrecer el mejor espectáculo posible a un público ávido de identidad propia, lo cual está muy bien, pero hay que ser conscientes en la dife-

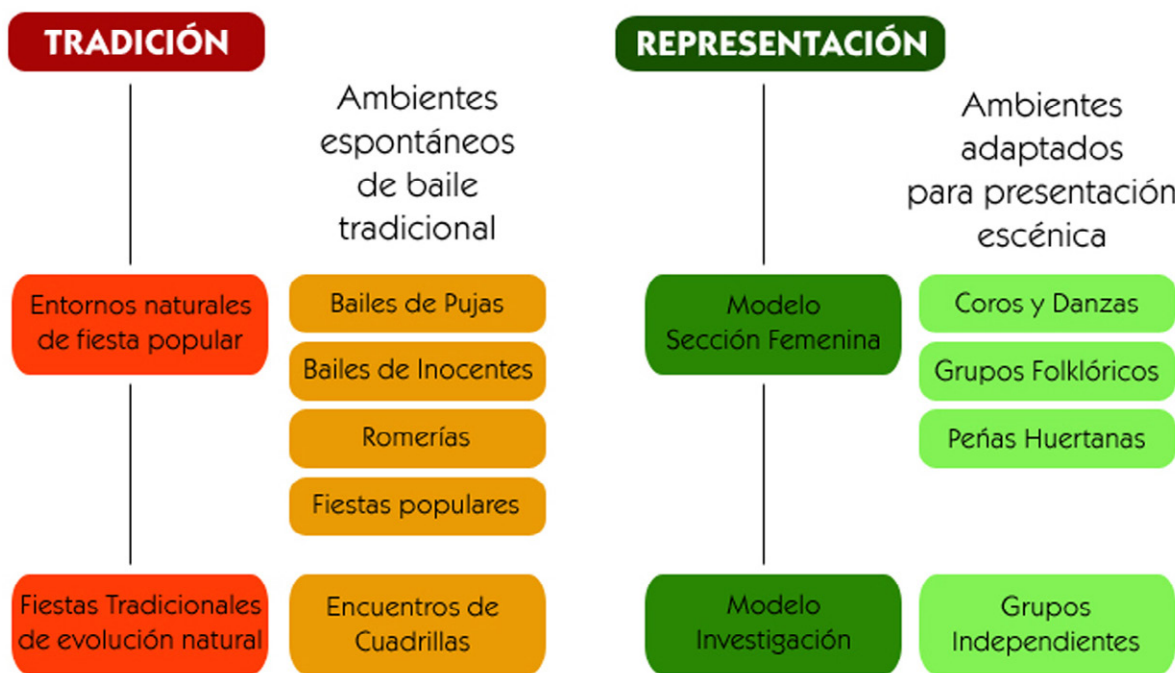
renciación entre una cosa con otra, todo tiene su cabida.

El baile típico regional (término acuñado y asentado en los colectivos escénicos de representación, así como el de «baile folklórico», resultado de esta filosofía anteriormente mencionada) define por lo tanto una adaptación sobre la transformación de lo que conocemos y aceptamos como baile tradicional en ambientes populares (el expandido desde los comienzos del siglo XVIII, aproximadamente), habiéndose creado una subcultura propia con el pensamiento de que algún día eso será danza tradicional, cuando simplemente es una reelaboración de ésta.

El mismo caso se puede extrapolar a una de las fiestas con baile tradicional que ha evolucionado de una manera natural. Los nuevos Encuentros de Cuadrillas, inconscientemente van siguiendo el enfoque representativo alimenta-

*aprenden bailes, pero no se aprende a bailar.* Se opaca y olvida su contexto de divertimento natural, no se transmite desde el punto de vista contextual de tradición sino escénico, se trivializa sin respetar bases, estructuras, estilo e historia, y se lleva a la fosilización en modo de propiedad inamovible. El siguiente paso es su total desaparición como tal, siempre y cuando se naturalice su lógica evolución de fiesta viva.

Que una copla o mudanza<sup>2</sup> de jota se componga de siete tercias<sup>3</sup> (salvando raras excepciones de estilo, pueden llegar a ocho –flamencas–) es inamovible. Que una mudanza de malagueña se componga de seis tercias, cantada en cuarteta o quintilla, es inamovible. Reglas que si se saltan dejan su razón de ser, degenerando a un subgénero creado por desconocimiento que no ofrece ningún rigor patrimonial de lo que se representa, si es eso lo que se pretende.



*Diferenciación entre Tradición y Representación Escénica. Fuente: Elaboración propia*

do por la necesidad de espectáculo, donde en muchos de ellos el ambiente participativo se pierde debido a la «actuación» y muestra escénica, corriendo el riesgo de desnaturalizarla.

Es por todo lo anteriormente expuesto que la rama del baile pierde todo su sentido: se

2 Conjunto de elementos que de una forma simétrica componen el paso o ejecución de la copla de baile tradicional. (Lo que equivale a la copla cantada).

3 Frase octosílaba cantada a compás terciario en jota y malagueña. En seguidilla, heptasílabas y pentasílabas.

La representación escénica tiene la gran ventaja de admitir infinidad de fantasías, coreografías, montajes teatrales, etc, pero siempre desde el enfoque de un espectáculo escénico, nunca desde un enfoque de recuperación patrimonial e histórica.

## El baile tradicional

La diferenciación dentro del baile tradicional se distingue en *suelto*<sup>4</sup> o *agarrado*<sup>5</sup>, y el suelto a su vez por estilos; *popular* y *bolero*, existiendo a su vez un subgénero de éste último; *abolerado*, definición de baile popular con influencia bolera propio de la huerta y zonas donde los «maestros boleros» impartían sus conocimientos sin el estricto método de enseñanza de la Escuela Bolera.

En ningún caso se localiza en una población en concreto, sino en zonas de influencia de estilo. Por lo tanto nunca ha existido un baile específico de cada lugar. Han existido y existen personas que ejecutan un baile, su baile, el cual no representa al lugar de procedencia, pues en la misma localización otros ejecutarán la misma pieza con diferentes mudanzas e incluso estilo.

Como tierra de paso, Murcia ha sido influenciada por toda el área sureña nacional, Andalucía, Castilla-La Mancha y Valencia conservan los mismos estilos, que en nuestro territorio tomaron sus propias características particulares, debido a la transmisión oral.

Los géneros más extendidos de baile suelto que perduran en el tiempo siguen siendo *Jota*, *Fandango (malagueña)* y *Seguidilla (parrandas, pardicas, sevillanas, manchegas, torrás...)*, en sus diferentes modalidades, de los que a su vez podemos distinguir diferentes estilos de ejecución según zonas o comarcas de la Región de Murcia:

- Campo de Cartagena, zona de maestros boleros rurales
- Huerta de Murcia, zona muy influenciada por maestros boleros desde finales del siglo XIX.
- Vega Media y Valle de Ricote
- Campo de Águilas, Oeste de Lorca y Guadalentín.
- Noroeste murciano, junto con noeste andaluz y sierra sur de Albacete.
- Altiplano (Yecla y Jumilla), norte de la región más cercana a la Mancha y a la sierra alicantina.

Puntualizar en el tema de su nombramiento, que en los ambientes festivos donde estas manifestaciones se ejecutaban, se anunciaban exclusivamente como «malagueña», «jota» o «parranda», y en el hipotético caso de apellidarlas, como máximo se adornaban con alguna particularidad por quien cantaba o quien bailaba, porque había algo especial en su interpretación que lo hacía original.

Por lo tanto, no hay piezas exclusivas de una zona o localización, hay particularidades de los ejecutantes. Al igual que versatilidad en la ejecución, realizándose en diferentes modalidades: de dos o en pareja, de tres, de cuadro, de corro, etc.

Una de las características básicas más propias de estos bailes es la *espontaneidad* en su realización. Al no haber un número de coplas determinado, cada cantante (que al fin y a la postre es quien realmente manda en la pieza) «echa» las que considera necesarias, así el baile se va conformando progresivamente hasta que el propio cantante o músicos deciden avisar de «la última», cantando una copla que habla de ella, o bien con el cierre directo al grito de «fuera» durante la copla final.

La composición del baile se va creando, sin un orden preestablecido, según sea estribillo o copla (mudanza), teniendo ambas partes sus pe-

4 Jota, Fandango o Seguidilla.

5 Mazurca, Vals, Pasodoble, Polca, Foxtrot, etc. Moda de bailes introducidos a inicios del siglo XX.

cularidades en los diferentes géneros y siendo muy versátil su ejecución, pero *una regla común y primordial es la simetría de sus movimientos*, marcados éstos siempre por la mujer, que es la que manda en el baile, estando el hombre a la espera para acompañarla. (Actualmente, es cada vez más común el entendimiento previo entre una pareja para ejecutar un baile, lo que hace perder el sabor ancestral de espontaneidad pensando más en la exhibición).

La mudanza se ejecuta de principio a fin con la misma fisonomía (según en que géneros puede llevar «cierres»<sup>6</sup>, incluso «retal»<sup>7</sup>), es decir, cuando se empieza un paso con sus diferentes elementos se termina el mismo al completo, respetando la simetría reglamentaria. No se mezclan en la misma mudanza otra con elementos diferentes.

Los inicios a mudanza, tanto en jota como en fandango, mantienen una versatilidad propia del baile de tradición oral, habiendo diferentes puntos de comienzo según el *bailaor* que la ejecuta, siendo lógica y común la espera a paso

de estribillo hasta la terminación de la primera tercia y entrando en el siguiente compás, dado que es la que marca el cambio a mudanza (copla).

Igualmente, en seguidilla, la entrada al baile se ejecuta según la destreza de los bailarines, habiendo diferentes puntos de entrada, siempre en la nota grave de la música.

### Estructura de baile tradicional suelto

*Jota*: Estribillo, Mudanza (7 u 8 tercias o estrofas octosílabas, donde la primera indica el inicio de la mudanza a paso de estribillo), estribillo cantado (el cual se omite en ocasiones) y vuelta al estribillo de inicio.

*Fandango (malagueña)*: Estribillo y Mudanza (6 tercias o estrofas octosílabas, donde la primera indica el inicio, a paso de estribillo).

*Seguidilla (parrandas, pardicas, manchegas, sevillanas...)*: Entrada, dos coplas de mudanza y copla de cierre (4 tercias o estrofas heptasílabas –pares– y pentasílabas –impares–).



6 Ajuste con elemento simple para cerrar la mudanza.

Baile espontáneo durante la carrera de aguilandos en Las Torres de Cotillas, 2003. Fuente: Tomás García

7 En parrandas sobre todo, tramo extra complementario que se «echa» después del final. «Al tres» es el más común.

## El lenguaje del baile

Por el contexto rural de la época de máximo esplendor de estos bailes populares (siglo XIX) se crea un entorno de protocolos dignos de remarcar. El antes y el después toman mucha importancia; la pedida de permiso para bailar con una moza (el hombre tomaba el mando en este apartado) requería de una paciencia infinita. Padres, hermanos e incluso el cura debían de dar su aprobación en algunos casos, para después la aceptación de la *bailaora*, cuya obligación en el baile por ser solicitada tomaba visos de «por honor», independientemente de que le gustara o no bailar con el pretendiente (siempre descrito de un modo genérico, por supuesto había negaciones por peticiones no deseadas y casi siempre envueltas en problemas de antipatías, familia o luto).

El recato de la mujer contrastaba con el desparpajo masculino que siempre intentaba acercarse lo máximo posible, *siempre sin tocar*, a lo sumo, un roce sutil hombro con hombro durante la ejecución. Ahí entraba el juego de si a la mujer le gusta lo dejara acercarse y si no es así se tenían varias engañifas para retirarlo. Una de las más socorridas era retirar con el brazo no dominante al *bailaor*, brazo que la mujer solía llevar recogiendo el pecho (bien como método de defensa ante *bailaores* muy descarados, o bien como recato cuando se tiene el pecho voluminoso y no se quiere escandalizar con el movimiento de éste).

Igualmente toma una especial importancia el agradecimiento del baile. Un leve toque del hombre en el hombro de la mujer reflejaba la satisfacción por la que solicitó, siendo en muchos casos el comienzo del romance.

Debido a la situación de la mujer en este periodo, la mayoría de veces siempre a la sombra del hombre, estaba mal visto una *bailaora* desafiante (que las habría) que mantuviera la mirada a un hombre, por lo que la sensación de estar bailando para ella misma comprendía un encanto especial que ya se ha perdido. Un cruce de mirada correspondida con quien pretendías era

un logro que alimentaba las esperanzas de relaciones.

La conjunción de ignorancia y represión religiosa de la época daba lugar a supersticiones que aún perduran, y de ellas estaban repletos los bailes. Una de esas supersticiones o normas no escritas «obligaba» a la mujer al comienzo de las mudanzas con el pié derecho por su «buen nombre». No así era el caso del hombre, que elegía acompañar el baile de la mujer «a mudanza doble»<sup>8</sup> o a «la natural»<sup>9</sup>, según fuese más entendido en la ejecución.

Otra de estas normas o represiones afectaba al reconocimiento de la hombría. Los brazos en el hombre reafirmaban la identidad masculina no subiéndolos más de lo necesario, de lo contrario el escarnio público se abalanzaba sobre él, convirtiéndose en motivo de mofa por su amaneramiento.

## Metodología de enseñanza

El principal aspecto a tener en cuenta si queremos mantener y conservar las raíces del baile, es la enseñanza enfocada hacia lo tradicional y nunca hacia la representación escénica, esto último ya es una opción del alumno una vez aprendido bases, estructuras y elementos tradicionales.

Como inicio se recomienda teorizar y educar en la música con repetidas escuchas para comprender su estructura, así como la versatilidad de los diferentes cantantes, que son los que mandan en la interpretación del baile, marcando copla y estribillo a su antojo, pudiendo alargar o recortar estribillo cuando les place.

El orden apropiado por simpleza y compás suele ser jota, parranda y malagueña, dado que en este orden se va progresando en las complejidades que aparecen conforme se adentran

8 En forma de espejo, marcando la misma mudanza con diferente pie en el mismo sentido ambos.

9 Marcando mudanza con el mismo pie, y cada uno hacia una dirección.

en los diferentes géneros, comenzando por los sencillos enlaces para jota entre estribillo y mudanza, y terminando con los complejos que integran las malagueñas con cierre de copla, entradas de estribillo y salida de los mismos.

Aprender desde elementos que componen las mudanzas logra el conocimiento del movimiento y facilita el desarrollo del alumno a la hora de crear sus propias composiciones, contribuyendo así a la creatividad para una evolución natural de estos pasos dentro de una regla estructural (lo mismo que se hizo con las mudanzas que nos han llegado en la actualidad).

La diferenciación de estilos; popular, bolero o *abolerado*, se hace esencial a la hora de su ejecución. Donde por orden de dificultad se aconseja comenzar por el escueto estilo popular, con mudanzas de elementos más simples (1 o 2 movimientos), hasta llegar a la compleja ejecución y composición de mudanzas de Escuela Bolera (hasta 4 movimientos, incluso más).

Las reglas nemotécnicas toman relevancia en el proceso de enseñanza. El nombramiento de

los diferentes elementos (punteos, corridos, salidas, paradas, cruces de dos, cierres de cuatro, agachados, volados, paso de vasco, etc.) ayuda a una memorización rápida por el método de repetición y facilita la composición posterior debido a la mezcla de ellos en una mudanza o estribillo, los cuales, e igualmente nombrados, componen una pieza completa.

Sobre todo en el estilo popular, la mayoría de mudanzas que se ejecutan en jota se integran y encajan en malagueña, e incluso para mudanza de parranda, siempre y cuando estén correctamente compuestas y con su estructura tradicional respetada.

Por lo tanto, la importancia de las bases iniciales de un correcto plan de enseñanza ayuda y adelanta mucho en los géneros más complejos. Al igual que aprendiendo desde base se adelanta infinitamente para fin escénico, pues teniendo interiorizadas las estructuras de género es mucho más rápida la enseñanza de piezas concretas para representación de un espectáculo basado en ellas.



La teoría de estructuras es indispensable para un conocimiento básico del baile. Fuente: Raúl Guirado

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Artes y costumbres populares de la Región de Murcia*. Murcia. Ediciones Mediterráneo. 1983.

BUSTOS RODRÍGUEZ, Antonio Aux. *Divertimentos en el siglo de oro español*. Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, nº6, 2009.

CASERO-GARCÍA, Estrella. *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Nuevas Estructuras, Madrid, 2000.

GARCÍA MARTÍNEZ, Tomás. *Fuentes informativas para el estudio de las fiestas tradicionales de invierno en el sureste español*. Universidad de Murcia, 2012.

LUNA SAMPERIO, Manuel. *Cuadrillas de Hermandades. Folklore de la Región de Murcia*. Murcia. Editora Regional, 1980.

MARTÍ I PÉREZ, Joseph. *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel, Barcelona. 1996.

MUÑOZ ZIELINSKI, Margarita. *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo xx*. Universidad de Murcia, 2002.

MURCIA GALIÁN, Juan Francisco. *La construcción de la identidad musical tradicional en el franquismo: Catalogación y estudio del fondo musical de los Coros y Danzas de Murcia del Archivo General de Alcalá de Henares*. Ayudas a la Investigación Manuel Cárceles Caballero: Trabajo en torno al Patrimonio Inmaterial de la Huerta de Murcia. Murcia. Ayuntamiento de Murcia, 2018.

NIETO CONESA, Andrés. *Música, Maestro. Gentes y tradiciones musicales en Fuente Álamo de Murcia*. Ayuntamiento de Fuente Álamo, 2006.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Manuel. *Hacia una interpretación del modelo folklórico musical en el sureste español*. Instituto de Estudios almerienses, 2008.

TORRANO, Ginés. *Bailes típicos de la región murciana*. Murcia. Ediciones Mediterráneo, 1984.

VIUDES, Luis Federico. *Manual de Cantes, Toques y Bailes Murcianos*, Escuela de Folklore del Excmo. Ayuntamiento de Murcia, 1989.