

**Aproximación al baile de salón cubano: El casino.
Reseña histórica, acompañamiento musical
y composición danzaria.**

**Yaima Redonet
Cuba**

En Cuba el Casino se baila orgánico, considerando al cuerpo como un todo (la suma de todas sus partes). En Cuba no se baila únicamente con las piernas. Para alcanzar el estilo cubano hay que tener presente que: “Los hombros, el torso, la cintura y las caderas marcan también el ritmo y complementan la ejecución de los pasos y figuras” (Chao 2006 93).

Introducción

El pueblo cubano mucho antes de su constitución como nación¹ optó por la actividad bailar², una actividad que se fue acrecentando con tanta fuerza dentro de las

¹ Cuba se independiza de España en el siglo XX (1902). Según la profesora Bárbara Balbuena Gutiérrez (Balbuena 2010 14-15) “el colombiano Nicolás Tanco Armentero, quien visitó la Habana en el siglo XIX, describió el modo en que se divertían los cubanos y la vehemencia que sentían por el baile: La pasión dominante, desde luego, es el baile: todo el mundo baila en la Habana sin reparar en edad, clase o condición; desde el niño que apenas puede dar un paso, hasta las viejas, desde el Capitán General hasta el último empleado. Las mismas danzas se bailan en Palacio que en el buhío [sic] de un negro; y hasta los cojos, que ya no pueden brincar se contentan con menearse al son de la música. Todo el día se oyen tocar las danzas, ya en las casas particulares, ya por los órganos que andan por las calles, á cuyos sonidos suelen bailar los paseantes [...]. Muchas veces he pasado, á mediodía, por una de aquellas calles que dan al circo, la música ha herido mis oídos, un grupo de gentes agolpadas á una ventana me ha llamado la atención; me he acercado á ver lo que era, y he visto una porción de parejas bailando que era un gusto. Esta maldita costumbre de agolparse a las puertas de las casas, sobre todo en las noches de bailes, es muy común en la Habana.”

² La conceptualización de la danza primariamente como una actividad al parecer se encuentra asentada en la doctrina estándar. Véase (Howse y McCormack 110), (Wilmerding y Krasnow 13), (Binaghi y Akamine 16). Más latamente véase (Redonet 2018 10).

prácticas culturales populares, que hoy constituye una cualidad inherente y permanente que caracteriza al individuo cubano en todos los ámbitos de nuestra sociedad.

En nuestra práctica tenemos todo un universo de danzas y bailes³ que desde las instituciones académicas⁴, para su estudio, investigación y enseñanza, han sido organizadas y enumeradas en distintas clasificaciones (para este estudio se ha tenido en cuenta básicamente las clasificaciones según su motivación y su ubicación geográfica), tales como: las danzas folklóricas o populares tradicionales; los bailes folklóricos o populares tradicionales; los bailes campesinos; los bailes populares y el último grupo, el objeto de estudio de este texto, los bailes de salón y con especificidad se analizará el casino, el baile de salón cubano más popular a nivel internacional⁵.

A finales del siglo XV, inicios del XVI, el territorio cubano fue conquistado y colonizado por los conquistadores españoles; una vez que alcanzaron el dominio total de la isla comenzaron con la imposición de la cultura peninsular a nuestros indígenas y esta cultura se fue estableciendo, con el transcurso del tiempo, como la cultura cubana, junto a muchos elementos traídos por los inmigrantes procedentes de otras tierras.

³ Acerca de la distinción entre los conceptos de danza y baile véase (Santos y Armas 9). Véase recientemente (Redonet 2018 10); quien define el término danza desde un prisma lógico. No obstante, es posible advertir en la literatura definiciones teleológicas como la que sostiene el profesor Guillermo Márquez Romero (Márquez 1) para quien “*Siempre que el hombre exprese por medio del movimiento del cuerpo sus inquietudes, ideas, sentimientos y emociones, estará haciendo danza*”.

⁴ Acerca de la relevancia de la institucionalización de la enseñanza en la danza, en el siglo XVIII Jean Georges Noverre (1727-1810) catalogado como el creador del ballet moderno y en cuyo honor el día de su nacimiento (29 de abril) se celebra el día internacional de la danza, escribió: “*Mientras que la cabeza de los bailarines no guíe a sus pies, éstos seguirán una ruta extraviada, su ejecución será maquinal y se dibujarán a sí mismo con frialdad y mal gusto*” (Binaghi y Akamine 69).

⁵ Como ya advirtiera la periodista Mercedes Borges Bartutis en su prólogo del libro *Salsa y Casino* de la autora Bárbara Balbuena Gutiérrez, el casino se ha “*convertido en uno de los grandes fenómenos populares del siglo XX... ha llegado a los rincones más increíbles del mundo*”.

Desde las manifestaciones artísticas, la música y la danza, de España heredamos los géneros musicales-bailables que estaban en boga en los salones de baile españoles y de otras ciudades de Europa occidental, su práctica se incrementó desde el siglo XVIII y durante el siglo XIX con el arribo a nuestra Isla de ingleses, holandeses, italianos, franceses, etc., que dentro de las celebraciones que se organizaban entre los burgueses (tertulias, conciertos, lecturas de libros, etc.) y otros espacios menos exclusivos, los teatros, las instalaciones de los liceos, los salones privados, las casas de cuna, las academias o escuelitas de bailes; la práctica danzaria fue fervientemente preferida porque acaparaba la atención de todos los participantes, fuera ejecutor u observador.

El baile de salón, a diferencia del baile popular, nace en circunstancias históricas distintas. Hace siglos atrás, en Europa, se dieron una serie de condiciones especiales de carácter económico, político, social y cultural que condicionaron la transformación de las danzas folklóricas; fueron extraídas de su contexto original, luego innovadas, ajustadas y establecidas ya como las danzas preclásicas en el período del Renacimiento; ahí encuentra su origen el baile de salón y como lo indica el nombre, son aquellos bailes que surgieron y se ampliaron en su mayoría en espacios urbanos (aunque pueden desarrollarse en zonas rurales) destinados a la recreación, salones residenciales privados, círculos sociales, sociedades, etc. El baile de salón se manifiesta en el baile de pareja, favoreciendo el contacto erótico de los géneros y ofrece el espacio oportuno donde el colectivo se solidariza sin prejuicio de ninguna índole. Dentro de este grupo se encuentran: La contradanza, la danza, el danzón; el son urbano; el chachachá y el casino, que alcanzan la categoría de bailes de salón populares tradicionales. (Redonet 2018 12)

Dentro de los bailes de salón que se bailaron en Cuba se encuentran: las cuadrillas, el cotillón, el fandango, el galop, los lanceros, el minué, la mazurca, la polka, el rigodón, las tonadillas, los tangos gaditanos, el vals y la contradanza, la de mayor popularidad en el siglo XIX, la primera de los géneros que trasciende como baile de

salón cubano, ya que en 1803, aparece *San Pascual bailón*, primera composición musical escrita por un cubano, denominada ya como contradanza criolla o cubana.

Las orquestas que acompañaban los bailables eran la Charanga francesa y la Orquesta típica, incluían los instrumentos violines, contrabajo o violón, clarinetes o flautas, trompas, la tambora (especie de bombo) y los timbales.

De la contradanza criolla se deslindan otros géneros musicales que posteriormente originaron tipos de la canción cubana: la clave, la guajira y la criolla como resúmenes de la contradanza escrita en compás ternario, exceptuando a la habanera, también devenida en canción, que a diferencia de las anteriores se ordena binariamente; la danza (1836)⁶, el danzón (1879) y el danzonete (1929) son extraídos de la contradanza escrita en compás binario y son los géneros musicales-bailables que continúan la casta de los bailes de salón cubanos. Estos bailes poseen en su estructura danzaria, la secuencia de tres pasos alternos y una pausa, algunos se disponen en dos desplazamientos de las extremidades inferiores y todos se ajustan al acompañamiento musical siguiendo el *tempo* o aire de movimiento y el compás prescripto para cada uno de los géneros; así como la dirección del movimiento y el estilo de ejecución que los bailadores⁷ les fijaron.

⁶ Según la profesora Bárbara Balbuena Gutiérrez: “*El sungambelo es la danza cubana más antigua que se conoce. Fue publicada en el año 1813 y se desconoce su autor*”... (Balbuena 2003 28), es una partitura concebida para un conjunto instrumental; pero tomando en consideración el criterio del pianista y compositor cubano Frank Fernández, es hacia el año 1836 que las contradanzas escritas para piano habían evolucionado estilísticamente y denotaban ciertas particularidades ya resumidas como danza. Pese al uso indistinto que recibieron ambas terminologías, contradanza, danza, para referir a la música de conjunto o de instrumentos solistas de gran apogeo durante el siglo XIX, evidentemente entre 1813 y 1836 se abarca mayor tiempo de desarrollo de dichas expresiones, permitiéndonos advertir comprensiblemente las modificaciones que se produjeron de un género a otro. Por tanto, yo prefiero asumir el año 1836, para enmarcar a la danza como género musical definido de su predecesor. La danza se continuó interpretando por los formatos musicales antes mencionados, fuera música para bailar o música de concierto.

⁷ Según el diccionario de la Real Academia Española los términos bailarín y bailar en su primera acepción detentan igual significado. Empero, en la *praxis*, se suele hacer una distinción semántica entre

Durante el siglo XIX, conjuntamente al auge de los bailes de salón, en la región oriental del país, sobre todo en las zonas montañosas, fueron surgiendo y desarrollándose otros bailes de parejas: El nengón, el kiribá, el changüí y el son montuno, el baile que se deriva del changüí, según la siguiente cita:

El origen del son se ha indicado, [se advierte], tras la aparición aproximadamente en el siglo XIX, de dos maneras de bailar el Changüí; sea en «forma de carril» (abierto) y donde las parejas se entrelazan (cerrado). Existió, según argumentos, una vinculación entre estas formas expuestas y las contradanzas y danzas que venían in crescendo desde hacía algún tiempo gracias a los traslados de los hombres y las mujeres de unas poblaciones a otras, trayendo y llevando las formas bailables sobresalientes de la época. (Redonet 2005 31)

Alrededor del año 1909, “según el criterio de varios investigadores, con la creación del Ejército Permanente en Cuba es que llega el son a La Habana”⁸, éste fue

ambos adjetivos empleándose la palabra bailador(a) para quien no tiene formación de corte académico, y el término bailarín(a) para quien siendo profesional sí la posee. Tal dicotomía ha sido advertida por la doctrina especializada, como señalan Norma Binaghi y Haichi Akamine (Binaghi y Akamine 20): “bailarín/a se trata de una vocación llevada a una profesión”. Y, en igual sentido, la profesora Graciela Chao Carbonero (Chao 2008 17) sostiene que “Aunque estos dos términos aparecen en los diccionarios como sinónimos, el uso ha hecho cierta diferencia entre ambos, ya que se estima bailadores a quienes lo hacen por tradición y bailarines a los profesionales de cualquier estilo”. Es necesario esclarecer que no sólo la profesionalidad desde el punto de vista del mero criterio de ser un individuo remunerado por realizar la actividad de baile nos permitirá hacer una distinción entre el bailador(a) y el bailarín(a), el profesionalismo en la danza, pragmáticamente considerado, está dado además por una noción sustantiva: poseer una formación académica, sea en una escuela especializada, un instituto, una universidad o una compañía reconocida por su trayectoria artística. Entonces, bailarín(a) es aquel profesional que haya alcanzado un determinado nivel, constituido por la calidad/cualidad técnica- interpretativa, establecida y organizada metodológicamente por dichas instituciones, mientras que el bailador es el amateur (remunerado o no) y el profesional (remunerado) que habrá aprendido a bailar empíricamente. Por ende, la conceptualización del término bailarín(a) es dependiente de la satisfacción de dos nociones: instrucción académica y remuneración habitual.

⁸ Criterio expuesto por el compositor Tony Pinelli en una de las emisiones del programa televisivo América TeVé, en el segmento: “De lo que habla Pinelli”, donde se argumentan temas culturales y artísticos cubanos.

integrado por hombres procedentes de varias regiones del territorio nacional, no faltaron los habitantes de las zonas de la antigua provincia Oriente (dentro de sus zonas, Guantánamo, Santiago de Cuba y Granma), practicantes de estas expresiones musicales-bailables montuneras, fundamentalmente el son, el género instrumental-vocal y bailable, novedoso dentro de las costumbres capitalinas.

A principios del siglo XX el son fue muy rechazado, por proceder de las clases humildes de la sociedad, sin embargo, la población lo practicaba en sus festejos pese a la restricción y la persecución que ejercían las autoridades policiales. Lo mismo ocurría en los salones de bailes más distinguidos, donde el baile fue marginado, limitándose su práctica sólo en las sociedades u otros espacios donde podían participar los negros, los mulatos y los blancos pobres.

Ya hacia 1920, se tiene evidencias de que surge el primer grupo de músicos soneros (luego de haber sido un trío y después un cuarteto); el Sexteto habanero a la manera del formato grupal oriental, entre sus instrumentos tenía: el tres, la botija, el bongó, se le introducen las maracas y la guitarra⁹.

Desde el espacio danzario, se comienza a aceptar su práctica en casi todos los salones de baile, entonces el son, con la denominación de son urbano, pasa a ser parte de los bailes de salón. En este baile también se demuestra la combinación de tres pasos alternos y una pausa, dispuestos en dos desplazamientos de las extremidades inferiores, pero tiene diferente estilo de baile, siendo una forma más libre que incorpora el

<https://www.youtube.com/watch?v=qro2r5uk-Zc&t=27s>

⁹ Tiempo después, en los Sextetos soneros se sustituye la botija o marímbula por el contrabajo y su denominación cambia de Sexteto a Septeto cuando se incorpora al formato instrumental una trompeta. Luego estos formatos se fueron modificando y ampliando según las necesidades interpretativas que se plateaban los músicos, tras la búsqueda de nuevas sonoridades; los viejos formatos no desaparecieron sino coexistieron con los nuevos.

movimiento de la región del torso y la región pélvica en su ejecución, movimientos que no se utilizaban en los bailes que le sucedieron a la contradanza, que presentaban cierta austeridad de movimiento, no obstante, en la danza, las mujeres realizaban a discreción el movimiento de las caderas.

El son influye en la creación del danzonete cuando en este último se incorporan algunas de sus figuras: la figura de baile social abierta, el giro de la mujer en su eje y el giro de la mujer alrededor del hombre, los movimientos de las caderas (región pélvica) de la mujer y recibe más acentuación el movimiento del torso. A su vez el son se comienza a bailar con la dirección del movimiento hacia delante y hacia atrás, por influencia del danzón¹⁰. Por tanto, el vínculo desde el punto de vista danzario entre el danzón y el son y entre el son y el danzonete, es unidireccional.

Con la penetración norteamericana a la Guerra hispano-cubana en 1898, seguida de la imposición de la Enmienda Platt en 1901 a la Asamblea Constituyente de Cuba, el gobierno de los Estados Unidos allanó el camino para fundar la República Neocolonial con la cual nuestro país no alcanzó su independencia del dominio opositor, sino que estuvo sujeto al gobierno norteamericano por mucho más tiempo de lo que podríamos imaginar en su momento.

Esto significó que la cultura estadounidense influyera en la cultura cubana, donde confluyeron las formas musicales-bailables estadounidenses, el *rock and roll*; *el swing*; *el fox-trox* y *el boogie-woogie*; con las formas musicales-bailables cubanas, el danzón; el son; la conga y la rumba. También hizo entrada a nuestros espacios musicales la orquesta *Jazz band* o *Big band* (la orquesta que amenizaba los bailables en

¹⁰ “...desde el punto de vista coreográfico el son urbano asimila el paseo y el cedazo de la danza como figuras, aunque no se les llame con estos nombres.” Como nos señala la profesora Graciela Chao Carbonero (Chao 2006 13).

Estados Unidos, también reconocida como la orquesta de *Jazz*), que prontamente la asumirían los músicos cubanos para componer e interpretar sus composiciones. El formato orquestal *Jazz band* se constituía por instrumentos de viento metal y viento madera: trompetas, trombones, saxofones, clarinete o flauta y dentro de la sección rítmica: bajo; batería (*drums*), guitarra y piano.

Debido a esta influencia y confluencia musical y danzaria entre los dos países, a finales de la década del 30', principios del 40' del siglo XX, por ingenio del músico Orestes López, al danzón se comienza a introducirse motivos originarios de la música *jazz* norteamericana, por eso se comenzó a llamar 'danzón de nuevo ritmo', con el cual se originaron los géneros mambo y chachachá, géneros que también se incluyen dentro de los bailes de salón. Desde la interpretación danzaria el mambo es un fenómeno muy distinto a todas las anteriores expresiones que se derivan de la contradanza y el son¹¹, sin embargo, el chachachá sí es creación popular que se fue adaptando a la música creada por Enrique Jorrín y su orquesta, cuando se propuso hacer una música diferente para el bailarín. El baile chachachá describe en su ejecución cinco pasos que no tienen pausa intermedia, su secuencia es 1-2-3, 1-2, que se ejecuta en compases binarios.

El chachachá es un baile de parejas enlazadas que durante su ejecución se sueltan para proseguir con ejecuciones y desplazamientos semi-individuales. En ocasiones varias parejas se agrupaban en el diseño de doble hilera (o formación de contradanza) para realizar determinadas figuras; asimismo en el baile se fue

¹¹ Quizás se debe a que el mambo no fue una creación popular sino fue creado por coreógrafos y bailarines profesionales; entre las diversas versiones que existen sobre la creación del mambo, una de las más asentadas es que su creador fue el coreógrafo Roderico Neyra 'Rodney' y sus bailarinas Las "Mulatas de fuego". Una vez exhibidos en la escena los pasos y figuras del mambo, el pueblo comenzó a reproducirlas alcanzando el gusto de la población.

incrementando el diseño de círculo o rueda, donde las parejas bailaban al unísono por una voz guía que dictaba las figuras a ejecutar.

De la rueda del chachachá resulta el baile del casino, cuyo nombre propiamente tal es la “Rueda del casino” y que en la práctica verbal se redujo a la palabra ‘casino’; este nuevo exponenteailable retoma la estructura danzaria de tres pasos alternos y una pausa, dispuestos en dos desplazamientos de las extremidades inferiores y se acopla al acompañamiento musical descrito en compases binarios. El casino en su constitución es la unificación de varios elementos de movimientos que provienen de distintos bailes que le antecedieron.

Podemos resumir que la entrada de los bailes de salón europeos al ámbito cultural de la naciente nación cubana, fue un hecho vitalicio para la creación y evolución de nuestras manifestaciones danzarias, primero, con la reproducción de las viejas formas a la usanza europea, segundo, estas formas fueron trascendidas, el populacho criollo acaparó todos aquellos elementos que les eran cercanos, con los cuales se identificaba, permitiéndole arribar a las expresiones más auténticas y acordes a su realidad, en pleno goce y disfrute de la actividad por la cual optó, la actividad bailar.

El casino. ¿Género musical o géneroailable?

Es una pregunta común a muchos bailadores. Contrariamente al resto de los bailes de salón, según la literatura estándar, el casino es un término que designa sólo a la forma de baile o género danzario que se fue gestando en la década del 50' del pasado siglo XX, cuya concreción ocurrió alrededor del año 1956. Recibe ese nombre del lugar donde se ha relatado tuvo su surgimiento: “Club Casino Deportivo”, que antiguamente

era una sociedad de blancos y después se convirtió en el círculo social obrero “Cristino Naranjo”¹².

Existe otra versión, menos generalizada, sobre el origen del nombre «casino». Los viejos casineros aseguran que la denominación de casino se tomó del famoso Conjunto Casino, una de las orquestas más populares de esa época. Esta agrupación tenía el formato Jazz band con percusión cubana y fue fundada en La Habana en el año 1940. (Balbuena 2003 29)

Tenemos otra versión también minoritaria que plantea que el casino fue un hecho que aconteció paralelamente en distintas “barriadas de la Habana” (Chao 2006 23), donde se bailaba el son, la rueda del chachachá u otros géneros foráneos. Su práctica fue expandiéndose, primero en la capital y luego por todo el país; donde quiera que se organizaba un bailable, fuera en asociaciones, clubes, fiestas, sociedades, etc., la multitud acudía a bailar, por lo general, con el acompañamiento de la música en vivo de una orquesta.

Cualquiera que haya sido la versión real del surgimiento de este baile, sí es indiscutible que el casino está indisolublemente ligado al desarrollo musical de las agrupaciones de la época y las que se fundaron posteriormente, cultoras de diferentes géneros musicales-bailables; el casino al no tener una forma musical propia, se ejecutó al ritmo de aquellas músicas a las que se les podía ajustar el baile, por métrica y por ordenación danzaria, composiciones escritas en compás binario cualesquiera que fuera el *tempo* de movimiento.

En los años 50 y 60 el casino se bailó con los sones modernos y las guarachas, interpretados por las orquestas típicas o charangas¹³ (del gran grupo de orquestas: La

¹² Véase (Chao 2006 22). Y, en iguales términos, (Borges y Sardiñas 11).

Orquesta Aragón, La Sensación y La Sublime) y los conjuntos (La Sonora Matancera, El Conjunto Casino y El Conjunto Chapotín, por ejemplificar algunos), agrupaciones que diferían en su formato instrumental; en las orquestas predominaban los violines y la flauta, mientras que los conjuntos incorporaron los instrumentos de viento metal.

Hubo un suceso especial cuando se fundó la orquesta de Elio Revé y su Charangón (1956); Elio hizo renovaciones en cuanto al formato instrumental charanga¹⁴ y comenzó a fomentar el género changüí, se podría decir que nos presentó el changüí con un toque de modernidad, integrándole al género (tradicional) nuevos recursos musicales, el llamado ‘changüí-shake’, aportándole una nueva sonoridad a la músicaailable de entonces, con la cual también se bailó el casino.

Otro exponente de primordial importancia para la música popularailable, que acompañó a los casineros desde sus inicios, fue la orquesta de Juan Formell y los Van Van (1969), otro renovador del formato charanga, que le incluyó instrumentos como el bajo, la guitarra y la organeta eléctricos, además modificó los ritmos percutidos que se conseguían al vincular varios instrumentos musicales, para hacer una música armada con motivos del *jazz* y del *rock*, aleados a la base del son y a esta nueva creación se le denominó ‘songo’. Formell y los músicos que con él colaboraron, les propusieron a los bailadores otra musicalidad que acompañase al casino.

Posteriormente, aparece una especie de música insólita, violenta, que se fue articulando durante las décadas del 70' y 80' con toda la interacción musical que penetró

¹³ Las agrupaciones *Jazz band* que también interpretaban sones, guarachas, boleros, mambos, chachachás, etc., comenzaron a disminuir el uso de su formato, pues no eran muy prácticas ni costeables, al ostentar gran cantidad de músicos e instrumentos.

¹⁴ Elio Revé introdujo al formato charanga el timbal de cinco llaves, los trombones y los instrumentos de percusión batá de la música de antecedente yoruba.

la Isla, entre las expresiones ya mencionadas y otras maneras de elaborar la música: el afro *latin jazz* de Chucho Valdés e Irakere (1973), los sones rápidos de Adalberto Álvarez y el Conjunto musical Son 14 (1978), la música popular tradicional de antecedente yoruba la conga, la rumba, la salsa (con sus distintas modalidades) de los músicos latino-americanos, el *pop*, el *rap* y demás sonoridades circundantes. Quien logró sintetizar todos estos modos fue José Luis Cortés y NG la banda.

En principio a este nuevo producto musical se le llamó la salsa cubana y en su alusión, por todo el revuelo que causó, se escuchaba la frase: “ el *boom* de la salsa en Cuba”¹⁵, más tarde con el ánimo de distinguirla del resto de las músicas salsa, nombre comercial con que se promovían las producciones de músicos de New York, Puerto Rico, Colombia y otras naciones y en el análisis de que constituía una manera muy diferente y muy cubana de hacer la músicaailable, es que se le atribuye el nombre ‘timba’, hacia finales de los años 90; esta música alcanzó tal proliferación, quizás como no se había percibido antes en nuestro universo musical, con la cual se reconoce otro peldaño escalado dentro de la música popularailable.

Entre las agrupaciones más representativas de la timba, cada una con su formato instrumental y sonoridades peculiares se encuentran: Juan Carlos Alfonso y los Dan Den, Pachito Alonso y sus Kini Kini, David Calzado y La Charanga Habanera, Paulo FG y su Élite, Yumurí y sus hermanos, Isaac Delgado el “Chévere de la Salsa”, Manolín el “Médico de la Salsa”, Manolito Simonet y su Trabuco, Lazarito Valdés y Bamboleo, Giraldo Piloto y Klimax, Maraca y otra visión, Pupy y los que Son Son; entre numerosas agrupaciones que continuaron surgiendo durante la década del 90' y en los años 2000 hasta nuestros días, dentro y fuera del territorio cubano.

¹⁵ Esta frase fue muy utilizada por periodistas, críticos, musicólogos, en los medios de comunicación masiva: la prensa; la radio y la televisión, para referirse a lo que estaba sucediendo en materia de la música popularailable de aquellos años.

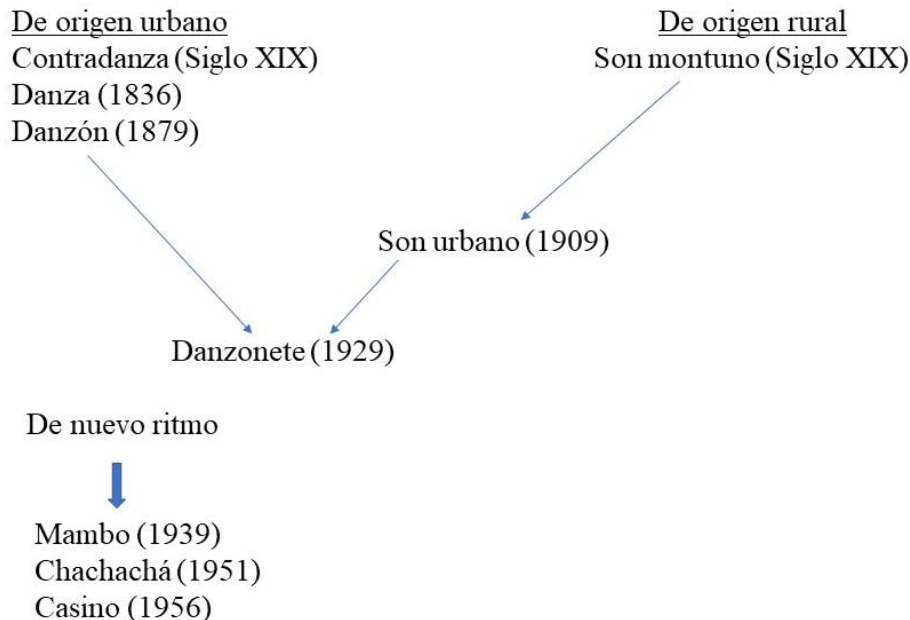
Con la timba se continuó bailando el casino y se incrementó el baile libre y espontáneo demostrado en la práctica de disímiles bailes cubanos, en una necesidad de expandir la fuerza y la emoción que le trasmitía esa complicada entramada sonora, pero siempre se partía del baile enlazado y en el clímax musical los bailadores se desataban corporalmente.

Sin tener a menos todas las orquestas que defendieron y defienden la músicaailable cubana, hay que reconocer el protagonismo de las orquestas La Aragón, El Charangón de Revé y Los Van Van, que, desde las fechas de sus inicios hasta el presente, se han mantenido promoviendo y perpetuando el baile de salón cubano.

El baile casino, su composición danzaria.

Los bailes de salón cubanos se fueron creando uno en sucesión del otro en un proceso evolutivo¹⁶, dinámico, progresivo, como ya se había explicado en la introducción del texto, proceso el cual se pretende demostrar a través del gráfico siguiente:

¹⁶ Porque en definitiva como explícitamente indica el profesor Ramiro Guerra (Guerra 11). *“La danza, como toda actividad humana y como el mismo hombre es producto de una evolución”*. Es necesario aclarar que este autor no distingue entre los conceptos de baile y danza, sino que, por el contrario, definiendo la danza en términos amplios, la conceptualiza como *“toda actividad de baile”* (Guerra 9).



Según el criterio de dos reconocidas investigadoras de la danza en Cuba, Graciela Chao Carbonero y Bárbara Balbuena Gutiérrez, el casino, a riesgo de no caer en un *regressio ad infinitum*, es la derivación de tres bailes que le anteceden, el son; el chachachá y el *rock and roll*¹⁷.

Del son toma el paso básico¹⁸ (que se realiza a ritmo del contratiempo de la pieza musical); la apertura de la posición social cerrada a la posición abierta que hoy

¹⁷ Véase latamente (Balbuena 2003 23); ss. (Balbuena 2010 13) y ss. (Chao 2006 7) y ss.

¹⁸ Lejos de ser trivialmente obvio es necesario establecer que ha de entenderse por “Paso”, pues dicha noción suele confundirse en la *praxis* con la noción de “Figura”. Empero, “Paso” y “Figura” no son términos unívocos. Si bien ambas nociones pertenecen a lo que en terminología de Doris Humphrey (Humphrey 53) se catalogan como “*movimientos de la danza*”, toda vez que detentan sus elementos constitutivos (diseño, dinámica, ritmo y motivación), poseen características disimiles en el ámbito del diseño. Y, han de considerarse movimientos porque en definitiva como señalan Virginia Wilmerding y Donna Krasnow (Wilmerding y Krasnow 4) “*la esencia de la danza es el movimiento humano*”. Una acertada reconstrucción sobre el tópico en cuestión es la que ofrece Bárbara Balbuena Gutiérrez (Balbuena 2010 60) quien establece que “*Los pasos comprenden los movimientos de las piernas y pies,*

recibe el nombre “*Dile que no*” y la figura “*Vacilala*”¹⁹ con sus variantes de ejecución. Los desplazamientos en el espacio o “*Paseos*”, conocidos como “*Vamos arriba*” y “*Vamos abajo*”²⁰ (también utilizados en otros bailes de salón), los giros rápidos de la pareja, la vuelta de la mujer en su eje y la vuelta de la mujer al hombre.

Del chachachá heredó la formación o la disposición espacial en rueda para la ejecución grupal, organizada y regida por una voz guía que ‘cantaba’ los movimientos a realizar; heredó algunas figuras que son la combinación de los giros por enlace de las extremidades superiores del hombre y la mujer, que en el chachachá se comenzaron a realizar a su vez por influencia del *rock and roll*:

Chachachá	Casino
“ <i>Abre y cierra</i> ” →	“ <i>Pa' ti, pa' mi</i> ”
“ <i>Llévatela por debajo</i> ” →	“ <i>Enchufla</i> ”
“ <i>Vuelta al hombro</i> ” →	“ <i>A Bayamo</i> ”, “ <i>Ponle el sombrero</i> ”

A partir de estas primeras figuras los bailarines comenzaron a crear muchísimas otras que en la actualidad es prácticamente imposible de cuantificarlas; después de

con un diseño estable y en un tiempo específico con relación a la música”, en cambio para la misma autora las figuras del casino (Balbuena 2010 69) “*Comprenden los diseños corporales y espaciales que se realizan de parejas, ya sean de manera independientes o en formación círculo: la rueda...en la actualidad se conocen por vueltas*”. Por ende, la noción de “Figura”, se caracteriza en lo nuclear por consistir en determinados diseños temporo-espaciales interdependientes entre quienes realizan la actividad bailar, durante varios compases musicales que pueden completar o no una frase musical. Bajo este prisma denominar “Paso” a una “Figura” resulta evidentemente contraintuitivo por contravenir incluso el sentido natural de la palabra. Y, por lo demás, infringiría una interpretación útil del término pues si ya denominamos “Paso” a una “Figura” no podemos nombrar “Paso” a un “Paso” sin riesgo de incurrir en redundancia.

¹⁹De similar manera Alan Borges y Alicia Sardiñas (Borges y Sardiñas 34) sugieren que “*Vacilala...se hacían en el son y fueron incorporados a la rueda de casino...*”.

²⁰ La utilización en el son de los desplazamientos denominados “*Vamos arriba*” y “*Vamos abajo*”, también es reconocida por Alan Borges y Alicia Sardiñas (Borges y Sardiñas 50).

tantos años de su práctica popular ininterrumpida, se continúa con su creación, reproducción y modificación. A continuación, se ejemplifican algunas donde se fijan distintos diseños corporales: “*Torniquete*”, “*Frozen*”, “*La suegra*”, “*La prima*”, “*Candado*” “*Anillo*”, “*Setenta*”, “*Ahórcala*”, etc.

Como ya se había planteado, el paso básico²¹ se compone por tres pasos alternos y una pausa, dispuestos en dos desplazamientos de las extremidades inferiores en dos períodos direccionales. Desde la Academia y desde la práctica danzaria popular se consideran dos formas de darle dirección al paso básico: la primera, se dirige hacia delante y hacia detrás, como se baila el paso básico del danzón (que luego se introduce en el son cuando se inserta el baile en los espacios urbanos) y la segunda se dirige hacia ambos lados derecho-izquierdo, como se ejecuta en el paso básico del son.

Esta segunda forma de dirigir el paso básico hacia los lados, a su vez tiene tres comienzos que establecen tres formas de ejecución danzaria del baile casino con respecto al acompañamiento musical, según lo ha observado la maestra Graciela Chao Carbonero:

²¹ El concepto de “paso básico” dice relación con una noción integradora. De esta forma, podemos definir paso básico como aquel que identifica primordialmente al baile y está constituido por una serie o secuencia de pasos que componen un todo o diseño preestablecido y que deben ejecutarse en tiempos musicales determinados. En el caso del casino como advierte Bárbara Balbuena Gutiérrez (Balbuena 2003 45) “*la secuencia completa del paso consta de ocho tiempos musicales*”.

Leyenda



- Pie izquierdo



- Pie derecho

H - Línea del hombre

M - Línea de la mujer

P - Pausa

——— - Línea divisoria del espacio

- Primer comienzo: Se realiza el primer paso hacia la diagonal (hacia adentro), pie izquierdo del hombre, pie derecho de la mujer, en el tiempo fuerte, que corresponde a la 1era corchea (♩) del compás 2/4. La secuencia de movimiento se dispone en: 1-2-3, pausa; 1-2-3 pausa. (Ver escritura musical no.1)

The musical notation consists of two staves in 2/4 time. The first staff (H) has a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note in the first measure, followed by a quarter rest, an eighth note, a quarter note, and a quarter rest in the second measure. The second staff (M) has a quarter note, an eighth note, and a quarter note in the first measure, followed by a quarter rest, a quarter note, an eighth note, and a quarter rest in the second measure. Below the staves, a horizontal line separates the male (H) and female (M) lines. Under the H line, there are three footprints in the first measure, a 'P' in the second, three footprints in the third, and a 'P' in the fourth. Under the M line, there are three footprints in the first measure, a 'P' in the second, three footprints in the third, and a 'P' in the fourth.

Escritura musical no.1: En orden descendente se ha escrito el ritmo de la clave²² de son, en correlación con el ritmo que describen los pies al realizar el paso básico, con

²² En la música cubana, las claves, son figurados rítmicos establecidos como patrones, a partir de los cuales se organizan los sistemas rítmicos y melódicos que completan un género específico, sea de carácter

dirección hacia los lados, en su primer comienzo. Debajo la representación gráfica del movimiento de los pies (pasos) del hombre y los pies de la mujer.

- Segundo comienzo: Se realiza el primer paso hacia el lado (hacia afuera), Pie izquierdo del hombre, pie derecho de la mujer, a contratiempo del ritmo, que le corresponde a la 4ta corchea (♩) del compás 2/4. La secuencia de movimiento se dispone en: 4, pausa, 2-3-4; pausa, 2-3-4. (Ver escritura musical no.2)

The image shows musical notation for two staves in 2/4 time. The first staff (H) has a dotted quarter note, a quarter note, and a quarter note in the first measure, followed by a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter rest in the second measure. The second staff (M) has a quarter rest, a quarter rest, a quarter rest, and a quarter note in the first measure, followed by a quarter rest, a quarter note, a quarter note, and a quarter note in the second measure. Below the staves, there are two rows of footprints. The top row is labeled 'H' and the bottom row is labeled 'M'. The footprints are arranged in two columns: the first column has one footprint for H and one for M, and the second column has three footprints for H and three for M. The footprints are positioned below the musical notes, indicating the timing of the steps.

Escritura musical no.2: En orden descendente se ha escrito el ritmo de la clave de son, en correlación con el ritmo que describen los pies al realizar el paso básico, con

popular, tradicional o folklórico. Las claves rítmicas como también se les denomina, se ejecutan con las claves, un par de instrumentos de madera, con campanas, cencerros, guatacas, etc.; estos últimos son instrumentos metálicos, todos constan como instrumentos idiófonos de percusión, dentro de los conjuntos orquestales correspondientes para cada género musical. Aunque en muchísimas composiciones o arreglos no se inserte la clave, ésta se toma como referencia para la entrada de los distintos instrumentos, en la elaboración de una pieza musical determinada. Existen varias claves rítmicas dentro de la música cubana como: la clave abacué, la clave campesina, entre otras, una de las más utilizadas ha sido la clave de son, con la cual se inician varios géneros musicales como los sones montuneros o modernos, el yambú y se toma como base para otros géneros como el changüí-shake, el songo, la salsa y la música alternativa o urbana actual; en el caso de la timba, también soporta otras claves. La clave de son al tomarse como referente para darle base a distintos géneros musicales que acompañan a los bailes de salón, también se utiliza para explicar las estructuras danzarias de los bailes en su enseñanza, dentro de ellos el baile del casino, por eso se ha tomado para realizar la escritura musical en correspondencia con el ritmo del paso básico, dirigido hacia los lados, en sus distintos comienzos.


dirección hacia los lados, en su segundo comienzo. Debajo la representación gráfica del movimiento de los pies (pasos) del hombre y los pies de la mujer.

- Tercer comienzo: Se realiza el primer paso hacia el lado (hacia afuera), pie izquierdo del hombre, pie derecho de la mujer, en el tiempo fuerte, que corresponde a la 1era corchea (♩) del compás 2/4. La secuencia de movimiento se dispone en: 1, pausa, 3-4-1; pausa 3-4-1.(Ver escritura musical no.3)

The image shows musical notation for two staves in 2/4 time. The first staff has a half note followed by a quarter note, then a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. The second staff has a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, and a quarter rest. Below the notation is a diagram of foot movements. The male foot (H) moves on the first beat (H) and the third beat (P). The female foot (M) moves on the first beat (P) and the third beat (P). The diagram uses foot icons and letters H and M to indicate the gender of the foot, and P for the foot that moves.

Escritura musical no.3: En orden descendente se ha escrito el ritmo de la clave de son, en correlación con el ritmo que describen los pies al realizar el paso básico, con dirección hacia los lados, en su tercer comienzo. Debajo la representación gráfica del movimiento de los pies (pasos) del hombre y los pies de la mujer.

Para no incurrir en un error de interpretación, entiéndase que los números corresponden a las corcheas que entran en el compás 2/4; estas corcheas en el movimiento se

transfiguran en los pasos , pues, los pasos se ejecutan con la misma duración de tiempo de esa figura musical. En las secuencias de movimiento explicadas, donde falta

un número, significa la detención de la ejecución de un paso (pausa **P**), que equivaldría a un silencio de corchea, si lo transportamos a la escritura musical.

Para hacer referencia al estilo del baile del casino, se demuestra la postura erguida, el hombre se inclina hacia la mujer donde ambos cuerpos se sitúan muy próximos, estrechando el espacio entre ellos. Se parte de la posición de baile social cerrada, frente a frente, el hombre domina a su compañera, la toma por las extremidades superiores, uniendo su brazo izquierdo junto al brazo derecho de la mujer, se colocan en ángulo de 90° o un ángulo menor, las manos hacia arriba unidas y cerradas. El brazo derecho del hombre rodea el cuerpo de su compañera por debajo de su brazo izquierdo, colocando la mano abierta, adhiriéndola a la espalda de la mujer, de forma tal que el brazo izquierdo de la fémina descansa encima del brazo varonil y su mano toca el hombro de este.

Posición social abierta, como lo indica el nombre, la pareja aumenta el espacio entre ellos y se enlazan sólo por el brazo izquierdo del hombre y el brazo derecho de ella con las manos cerradas, los otros brazos se tocan por imposición de las manos con la realización continua de la figura “*Pa' ti, pa' mi*”, en las acciones abrir y cerrar.

Desde el movimiento de las partes del cuerpo, ambos ejecutantes ‘ladean’ el torso, en tres movimientos cadenciosos, siguiendo la secuencia de las extremidades inferiores. La mujer realiza el movimiento de la región pélvica, más conocido por el ‘movimiento de la cintura’ (dibujando distintos diseños) que se puede demostrar de forma discreta o desmedida, a gusto de la intérprete; antiguamente este movimiento no era usual en el hombre, pero en la actualidad los varones lo han incorporado a su ejercicio. Es importante el movimiento de las rodillas de los intérpretes, también

definidos en tres movimientos cadenciosos, permitiendo eliminar la rigidez de las piernas que se tiende a efectuar durante la ejecución del baile.

Con respecto a los desplazamientos espaciales, Graciela Chao Carbonero expresa:

En tanto al estilo de los bailadores, podemos decir que cada bailarador trata de buscar su estilo propio en la ejecución de los pasos y las figuras: los hay que bailan casi en el lugar, sin desplazarse y de esta forma hacen dar a su pareja todas las vueltas, con movimientos más rectos y angulares y otros, al contrario, bailan realizando siempre un círculo alrededor de su pareja mientras la hacen realizar las vueltas. (Chao 2006 29)

El casino tuvo y aún presenta influencia del baile de la rumba la columbia, donde se intensifica la movilidad de las extremidades inferiores; los hombres comenzaron a ejecutar pasos, gestos y ademanes propios del género rumbero, una vez abierta la posición de baile social en el “*Pa' ti, pa' mí*”, aprovechó para soltar a su compañera y hacer alarde de sus habilidades, este natural accionar dentro del baile casino, se les llamó “*aguajes o guaperías*”.²³ Hoy en la actualidad, también al baile casinero se le han introducido las formas del baile de guaguancó, otro de los géneros rumberos, baile de parejas donde se despliega un juego de roles de carácter simbólico–erótico.

El casino es un baile de parejas independientes, de parejas interdependientes (parejas que interactúan entre sí) cuando se disponen en el diseño espacial en rueda, que se constituye a partir de dos parejas, a su vez se produce la formación de doble hilera o formación de contradanza y además se manifiesta en el baile de pareja no tomada; hay

²³ Véase (Chao 2006 28). Y, en similar sentido, (Balbuena 2010 40-41), la autora sostiene que “*Estos bailaradores incorporaban a las coreografías gestos y maneras...Se les llamaba ambientesos o guaposos...muchos de estos gestos fueron aceptados y reproducidos por los casineros...que en no pocos casos correspondían a movimientos de la rumba*”.

una cuarta posibilidad de realizar este baile a modo de *pas de trois*, donde un hombre baila en conjunto con dos mujeres y una mujer puede simultáneamente ser conducida por dos hombres, pero en la práctica este conjunto danzario ha sido menos utilizado que los anteriores.

El baile de casino, al constituir una práctica popular, no debe adoptársele como un baile que se expresa de forma estricta y estática, debe tomársele con espontaneidad donde cada bailarín es capaz de crear figuras, consigue su propia manera de bailar o encuentra su estilo personal de bailar el casino, demostrándolo tanto en el baile de pareja independiente, como en el baile de pareja no enlazada o no tomada, cuando por momentos la pareja se suelta para expresarse de forma libre, sin que esto implique, deba abandonar a su compañero(a).

Su estructura externa:

- Posición social cerrada
- Posición social abierta
- Posición individual, baile libre donde se realizan improvisaciones (este se puede realizar o no)
- Posición social abierta

Recuérdese que esta organización de la ejecución del baile es variable, los ejecutantes partirán de una posición y cambiarán a las otras, como lo estimen conveniente. Una vez concluido el baile sin enlace, se regresa al baile de pareja para concluir el tema musical o simplemente culminan sin enlazarse.

A las improvisaciones corporales libres de la pareja se les llamó “*Despelote*” y se comienzan a incluir los llamados ‘pasillos’ de moda, de creación popular, más existía

la tendencia de incorporar los pasillos establecidos por los cantantes de las orquestas cuando realizaban sus conciertos en los distintos escenarios y el pueblo por imitación los comenzó a reproducir en su baile; en esta tendencia son muy recordados los “pasillos deslizados” de Bacallao, antiguo cantante de la Orquesta Aragón.

En los años 90 aparece el “*Tembleque*”, una forma de mover coordinadamente todo el cuerpo que tiene varias formas de ejecución: en espiral, mediante espasmos o en golpes fraccionados (muy gustado y utilizado por las mujeres para expresar su habilidad en el baile, como una forma de retar a su pareja a seguirla o a imitarla y a su vez se hacía con un sentido erótico, por lo que no tardó mucho que el hombre la acompañara en su ejecución).

Casi todas las orquestas tenían pequeñas coreografías o pasillos que les identificaba, el pueblo los repetía y los agregaba a su práctica cotidiana; se hicieron muchísimos pasillos de los cuales cito: “*Pa' l piso*” del cantante Paulo Fernández Gallo (más conocido por Paulito FG); “*La cabeza mala*” de Robertón, cantante de los Van Van; “*Yo soy malo cantidad*” de Carlos Manuel y su Clan, para ejemplificar algunos que se bailaron en diferentes etapas de la evolución del baile.

Esta forma de baile libre de la pareja se comenzó a ampliar, integrándose al baile otros bailadores; aquí se adoptaba una formación grupal autónoma, en cualquier punto del espacio, donde participaban individuos de ambos sexos, también se podían organizar en filas de hombres y de mujeres, enfrentados unos con otros. A la cabeza del grupo se colocaba un líder que iba dictando (mediante la voz o por demostración corporal) una consecución de pasillos de moda y hasta se les fue incorporando pasos y figuras de otros bailes de salón y otros tipos de danzas cubanas; partiendo del paso básico del casino y sus respectivas variantes, se construía una coreografía que podía repetirse una y otra

vez, siempre que la extensión de esta lo permitiera, así como la duración del tema musical escogido para realizarla. Esta formación de baile ha sido denominada ‘baile libre’, ‘salsa’ o ‘salsa libre’ y se ha mantenido vigente hasta el día de hoy.

Sin dudas, la formación representativa del baile del casino es la rueda. Distintas parejas se reúnen para bailar a la par, pero más allá de su objetivo primero, son cómplices de una idea, manifiesta a modo de *happening* escénico; los intérpretes (sin ser totalmente conscientes del hecho), cometen una representación de baile colectiva de manera improvisada, que emana y fluye por medio de acciones que se van concatenando, hasta su punto culminante. Es un acto que relaciona estéticamente a los participantes, los ejecutores y los espectadores. Parafraseando a Tortajada “en la danza, como en todo arte escénico de representación, se da una relación entre el que ve y el que es visto” (Tortajada 2016 23).

En la rueda se integran los formatos del baile de parejas enlazadas, no enlazadas y baile individual sin distanciamiento. Lo más importante de la ejecución del baile en colectivo es lograr que las parejas realicen unánimemente todas las figuras y pasillos que son organizados por la voz de mando, que indica de inmediato los movimientos que se realizarán. Esto puede darse exitosamente, pero, como en todos aquellos bailes donde prima la espontaneidad, la rueda puede darse en un caos total cuando las parejas no consiguen acoplarse; sea cual sea el resultado, el casino como baile de salón constituye una vía de diversión, de expresión corporal y una genial oportunidad de estrechar vínculos humanos.

A modo de conclusión se presentan algunas ideas:

- El baile casino es de origen cubano y no debe confundírsele con ninguno de los estilos del baile salsa (New York; Los Ángeles, Puerto Rico, Colombia, etc.) y otros estilos de baile de salón, que, aunque tienen elementos comunes, son expresiones dancarias diferentes.

- El baile casino también se le conoce como salsa estilo cubano a nivel internacional. Muchos de los especialistas de la danza en Cuba no están de acuerdo con el apelativo e insisten que se le nomine por casino. Terceros utilizan ambos términos para designar el mismo baile. Otros diferencian las terminologías según la dirección con que se realice el paso básico; si se ejecuta hacia delante y hacia detrás lo llaman salsa, si lo ejecutan hacia los lados (con alguno de los tres comienzos especificados) lo llaman casino.

- El baile casino es un género dancario que no distingue su propio género musical, por tanto, se puede bailar al compás de: el son (moderno), la guaracha, el changüí-shake, el songo, la salsa, la timba, la música alternativa o urbana actual y todas aquellas composiciones (que se originan o se acercan a la base rítmica y musical del son), a las que se les pueda compaginar por métrica musical.

El casino es baile cubano,
es certero,
ha llenado las almas,
los cuerpos de goce plenos.

Bibliografía

- Balbuena Gutiérrez, Bárbara. *Salsa y Casino de la cultura popular tradicional cubana*. Buenos Aires- Argentina: Editorial Balletin Dance, 2010. Impreso.
- . *El Casino y la Salsa en Cuba. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003. Impreso.*
- Binaghi, Norma y Haichi Akamine. *Reflexiones Acerca de la Educación en Danza*. Buenos Aires-Argentina. Editorial Balletin Dance, 2016. Impreso.
- Borges, Alan y Alicia Sardiñas. *Historia del Baile y la Rueda de Casino-Salsa*. La Habana: Ediciones Cubanas Artex, 2012. Impreso.
- Chao Carbonero, Graciela. *El Baile de y para los Orishas en el Tambor de Santo*. La Habana: Editorial Adagio, 2008. Impreso.
- . *De la Contradanza Cubana al Casino*. La Habana: Editorial Adagio, 2006. Impreso.
- De lo que habla Pinelli. América CV Network LLC. “Segmento del Happy Hour, América TeVé 7pm”, 2015. Fílmico.
<https://www.youtube.com/watch?v=qro2r5uk-Zc&t=108s>
- Fernández, Frank. *Todo Cervantes Todo Saumell*. Madrid: Editora Fundación Autor Bárbara de Braganza, 2002. Impreso.
- Guerra, Ramiro. *Apreciación de la Danza*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003. Impreso.
- Howse, Justin y Moira McCormack. *Técnica de la Danza, anatomía y prevención de lesiones*. España: Editorial Paidotribo, 2ª edición, 2011. Impreso.
- Humphrey, Doris. *El Arte de Componer una Danza*. La Habana: Ediciones Adagio, 1972. Impreso.
- Márquez Romero, Guillermo. *Danza Moderna y Contemporánea*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1988. Impreso.

Redonet Sánchez, Yaima. *Un día en el Solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso*. Buenos Aires- Argentina- Los Ángeles, USA: Editorial Argus-a Artes & Humanidades, 2018. Impreso.

---. *El Grupo Folklórico Cubano (GFC) como agrupación de este carácter antes del triunfo de la Revolución*. Tesis de Licenciatura no publicada. Universidad de las Artes. ISA. La Habana. Cuba. 2005. Impreso.

Santos, Caridad y Nieves Armas. *Danzas Populares Tradicionales Cubanas*. La Habana: Editorial Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2002. Impreso.

Tortajada, Margarita. *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance. Construcción y representación en la danza escénica: el género y los cuerpos de la academia*. Buenos Aires- Argentina- Los Ángeles, USA: Editorial Argus-a Artes & Humanidades, 2016. Impreso.

Vacárcel, Marcos Manuel. “Las claves rítmicas de la música cubana. El problema de la clave”. *La percusión cubana, sus instrumentos y sus ritmos*.
<https://percuseando.files.wordpress.com/2009/07/las-claves-ritmicas-de-la-musica-cubana>. Recuperado el 10 de septiembre 2018. Archivo PDF.

Wilmerding, Virginia y Donna Krasnow. *La Danza. El Entrenamiento Total del Bailarín*. España: Editorial Paidotribo, 1ª edición, 2018. Impreso.

Yo soy del son a la salsa. Dir.: Rigoberto López. 1995. Fílmico.