

P. RAMEAU

EL MAESTRO DE DANZA

INTRODUCCIÓN DE CYRIL W. BEAUMONT



COLECCIÓN "ULISES"

57 ILUSTRACIONES

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA

por A. VAGANOVA

Largo tiempo A. J. Vaganova participó como creadora en el desarrollo del ballet clásico y podemos agregar sin exageración que todas las grandes bailarinas rusas actuales salieron de su aula. Es una obra de gran valor en el dominio de la coreografía clásica tanto para los "arteólogos", profesores de baile, que a menudo carecen de un guía autorizado, como para toda persona interesada en el arte de la danza.

Contiene tres apéndices. I. Desarrollo histórico del ballet. - II. Breve historia del ballet ruso. - III. Vocabulario técnico de la danza clásica.

Volumen de gran formato, encuadernado. Con 120 dibujos explicativos y 130 ilustraciones en negro, \$ 30.— m/arg.

•

HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA

por CURT SACHS

Unico estudio documental sobre el origen de las "Danzas" histórica y técnicamente explicadas.

Este libro es una amplísima historia de la danza, que aparece después de siglos de práctica de un arte que como éste constituye una expresión fundamental del alma humana en cualquier período histórico que se la considere.

Contiene la obra una descripción de los tipos generales y de las características de la danza, considerando en especial sus formas y simbología, desde la Edad de Piedra, para contemplar luego su práctica en la antigüedad clásica, la Edad Media, el siglo XVIII y la época no muy lejana del vals y la polca, hasta tratar finalmente su existencia en el siglo XX.

Volumen de gran formato \$ 35.— m/arg.

•

EL PAYADOR

por LEOPOLDO LUGONES

Uno de los primeros estudios que destacan el valor literario y representativo de "Martín Fierro". Contiene un amplio estudio comparativo de la poesía y la música gauchescas.

21 ejemplos musicales que incluyen diversos bailes criollos completos.

54 ilustraciones de Alberto Güiraldes.

Presentación de gran formato y muy cuidada.

Edición papel offset \$ 18.— m/arg.

EDICIONES "CENTURION"

ARENALES 1175

BUENOS AIRES

COLECCIÓN "ULISES"

SERIE DANZAS

Las obras de la colección ARTE de
EDICIONES CENTURIÓN

puede Ud. solicitarlas a su librero con *facilidades de pago.*



HISTORIA GRÁFICA UNIVERSAL DE LA MÚSICA, por *Kurt Pahlen.*

HISTORIA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES, por *Curt Sachs.*

ENCICLOPEDIA GRÁFICA DEL MUEBLE Y LA DECORACIÓN, por *J. Aronson.*

EL PAYADOR, por *Leopoldo Lugones.*

TRES MÚSICOS FRANCESES: RAMEAU-BERLIOZ-DEBUSSY, por *Henri Gil-
Marchez.*

HISTORIA UNIVERSAL DE LA MODA, por *Turner R. Wilcox.*

HISTORIA DEL PIANO Y DE SUS GRANDES MAESTROS, por *Konstantin
Gaymar.*

CÓMO RESTAURAR Y CONSERVAR ANTIGÜEDADES Y OBJETOS DE ARTE, por
Jorge Saavedra Méndez.

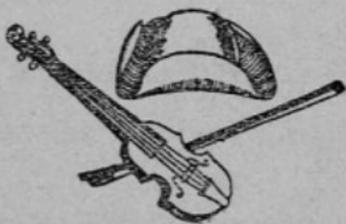
HISTORIA UNIVERSAL DE LA ÓPERA, por *Oscar Bie.*

HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA, por *Curt Sachs.*

LAS BASES DE LA DANZA CLÁSICA, por *A. Vaganova.*

MANUAL GRÁFICO Y TÉCNICO DE LA PINTURA, por *A. Zaidenberg.*

**EL MAESTRO
DE
DANZA**



COLECCIÓN



“ULISES”

Ediciones CENTURIÓN publica en esta colección una serie de obras económicamente accesibles que tratan sobre temas de arte en sus múltiples aspectos.

Todos los títulos llevan ilustraciones y se publican bajo la dirección de expertos en cada materia.

Serie DANZAS

Serie PINTURA

Serie BIOGRAFÍAS

Serie DECORACIÓN

Serie MUSICAL

Serie MANUALIDADES

Serie ESTUDIOS

YA PUBLICADAS

1. HISTORIA UNIVERSAL DE LA MÚSICA, por Kurt Pahlen, 378 pág. y 34 láminas en negro ... \$ 3.90 m/arg.
2. ENSAYO SOBRE ESPECIALIZACIÓN ARTÍSTICA, por W. G. Constable, 160 pág. y 12 láminas en colores \$ 12.50 m/arg.
3. EL MAESTRO DE DANZA, por P. Rameau, 192 pág. y 57 láminas en negro.

P. RAMEAU

*Maestro de Danza de los Pajes de
Su Majestad Católica la Reina de España.*

EL MAESTRO
DE
DANZA

Versión castellana del texto inglés

Traducido por

CYRIL W. BEAUMONT

De la edición original publicada en París, en 1725,

57 ILUSTRACIONES

EDICIONES

CENTURIÓN

BUENOS AIRES

LIBRERÍA HACHETTE S. A. - MAIPÚ 49 - BUENOS AIRES

DEPOSITARIOS • DISTRIBUIDORES

PRIMERA EDICIÓN

HECHO EL DEPÓSITO QUE MARCA LA LEY N° 11.723
COLECCIÓN "ULISES". — SERIE DANZAS
COPYRIGHT BY

EDICIONES CENTURIÓN. CALLE ARENALES 1175
BUENOS AIRES — REPÚBLICA ARGENTINA



TÍTULO ORIGINAL EN FRANCÉS: "LE MAÎTRE À DANSER"
TRADUCCIÓN DE SUSANA URIBURU.

LA ASESORÍA DEL TEMA AL CUIDADO DEL SEÑOR DEMETRIO BRAZOL.

ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA QUINCE DE MAYO DE 1946
EN LAS PRENSAS DE ESTABLECIMIENTOS GRÁFICOS ESMERALDA.
BUENOS AIRES.



Reservados los derechos para todos los países de
habla española, por Ediciones Centurión.

Prohibida la reproducción o adaptación a revistas
o periódicos, salvo autorización de la editorial.

Es propiedad, en lo que se refiere a este libro, la
disposición especial y presentación de con-
junto en sus características tipo-
gráficas y artísticas.

IMPRESO EN LA ARGENTINA

PRINTED IN ARGENTINE



INTRODUCCIÓN

“**E**L Maestro de Danza” de Rameau es una obra clásica sobre la técnica del baile en el siglo XVIII. Se publicó por primera vez en París, en 1725, dedicado al duque de Retz y con la aprobación impresa del célebre bailarín y maestro de ballet Luis Pécourt. Es interesante transcribir sus términos: “He leído, por orden del Guardián de los Sellos, un Manuscrito que lleva el título de “El Maestro de Danza”, etc. En esta obra he encontrado todos los preceptos de la danza expuestos con precisión y claridad. Los grabados que representan las diferentes posiciones del cuerpo harán más fácil su ejecución, y creo que este libro será de no menor utilidad para los estudiosos que desean aprender el baile, que para los que lo enseñan, aliviándoles la tarea. Esta edición contiene un frontispicio, cuatro láminas dobladas y cincuenta y cuatro láminas de una página, todas grabadas por el autor. Su trazado es un tanto ingenuo, pero su significado es claro”.

Del mismo Rameau, que no debe confundirse con el compositor Juan Felipe Rameau (1683-1764), no puedo descubrir otra cosa que lo que él mismo nos dice en la página del título: que era “Maestro de Danza de los Pajes de Su Majestad Católica, la Reina de España”. A fines del año 1725 —el privilegio está fechado el 8 de noviembre— publicó un segundo libro, titulado “Compendio del nuevo método del arte de componer o de describir toda suerte de danzas urbanas”. Es éste un tratado sobre la notación de la danza, una versión simpli-

ficada y mejorada de la "Coreografía", de Feuillet (1701). En la primera página de este libro, Rameau se describe como "Maestro Ordinario de Danza de la Casa de Su Majestad Católica, la Segunda Reina Madre de España"; lo que prueba que era maestro de baile de Isabel Farnese (1692 - 1766), hija única de Odoardo II, Príncipe de Parma, la que en 1714 fué segunda esposa de Felipe V de España.

Como guía para conocer la etiqueta social contemporánea en la sala de baile, las danzas en boga, las distintas formas de saludar, los diferentes pasos y movimientos de brazos en uso y la forma de ejecutarlos, "El Maestro de Danza" es una fuente de información inestimable. Pues si bien el siglo XVIII fué testigo de la publicación, en Francia, de varios libros sobre baile que mencionan los pasos y movimientos de brazos empleados en ciertas famosas danzas contemporáneas, en ellos no se explica cómo deben hacerse. Esta información se obtuvo por primera vez en "El Maestro de Danza".

A esta altura, es prudente hacer una advertencia. Cuando el estudiante de baile se encuentra con un término técnico conocido, tiende naturalmente a interpretarlo a la luz de la técnica moderna con la cual, sin duda, está familiarizado. Nada podría ser más equivocado ni más indicado para crear dificultades donde no existen. El estudiante debe limitarse a seguir las instrucciones dadas por el autor, pues aunque muchos de los pasos del siglo XVIII llevan nombres conocidos, éstos, frecuentemente, tienen una diferencia considerable, en cuanto a su modo de ejecución, con sus equivalentes modernos.

"El Maestro de Danza", de Rameau, publicado por primera vez en París en 1725¹⁾, por Juan Villette, "rue Saint Jacques à la Croix d'Or", fué reeditado en 1726.

1) En algunos ejemplares de la primera edición las ilustraciones se insertan en el lugar apropiado del texto; en otros, se hallan agrupadas al final del volumen.

Existen varias ediciones posteriores; una de ellas, con fecha 1734, impresa por Juan Vilette hijo, en la misma imprenta. La disposición tipográfica de la primera página difiere levemente de la correspondiente a la primera edición, pero aparte de eso es evidente que fué impresa con los mismos tipos e ilustraciones.

La primera edición inglesa fué publicada en Londres en 1728, siendo la traducción obra de Juan Essex, conocido maestro de baile de la época. El libro podía comprarse "al autor de la traducción, en su casa, en Rood-lane, calle Fenchurch; y a J. Brotherton, librero, en The Bible, en Cornhill". Esta edición está ilustrada con sesenta figuras grabadas por G. Alsop. Éstas son mucho más trabajadas que los dibujos del autor, y de hecho, en algunos casos, tienden a ser de un estilo afectado.

Se publicó una segunda edición en 1731, con la disposición tipográfica corregida en la primera página, y con una descripción del contenido algo más extensa. Además la página opuesta al título ostenta una versión inglesa de la aprobación de L. Pécourt, y la aprobación (de fecha 1731) de Mr. Labee (L'Abbé), Maestro de Danza de la Corte de la Familia Real. Los márgenes también se han reducido. En todo lo demás, el texto y los grabados son idénticos, y el libro evidentemente ha sido impreso con los mismos tipos e ilustraciones.

Existe, sin embargo, otra impresión de esta segunda edición que lleva la misma fecha en la página del título, pero que posee una serie de figuras casi completamente nueva. Esta impresión está igualmente ilustrada con sesenta láminas, pero mientras que se han conservado los nueve diagramas grabados¹⁾, las demás se han grabado con dibujos completamente nuevos ejecutados por G. Bickham hijo. A primera vista resulta algo desconcertante

1) Las cuatro figuras entre las págs. 48 y 49, las dos figuras entre las págs. 50 y 51 y las tres figuras opuestas a las págs. 119, 122 y 124, respectivamente. (De la segunda ed. de 1731).

el encontrar dos ediciones diferentes que llevan la misma fecha. Pero un examen cuidadoso de las ilustraciones de Bickham, revela el hecho de que algunas de ellas llevan la fecha de 1732. Como las láminas empleadas en la primera impresión de la segunda edición no muestran síntomas de desgaste, es posible que el baile se tornara más reposado; de ahí que los exagerados gestos y posiciones representados en algunas de las antiguas figuras hayan influido adversamente en la venta del libro. De haber sido así, el procedimiento más natural que pudiera adoptar el editor para revivir el interés de una obra clásica, sería el acoplarle una serie nueva de ilustraciones. Sea como fuere, la segunda impresión de la segunda edición se compone de las páginas de la primera impresión, con cincuenta y una de las antiguas láminas, regrabadas.

La presente traducción se ha hecho de la primera edición francesa. La Parte I se publicó por entregas en "The Dance Journal". Las ilustraciones son reproducciones de las de la segunda impresión de la segunda edición inglesa, que a mi juicio, son las mejores. Como no fué posible descubrir un ejemplar completo de esa edición, tengo que agradecer a mi amigo, Mr. Randolph Schwabe, las reconstrucciones de las Figs. 2 y 16.

Pongo cierto orgullo en la publicación de este volumen, pues constituye la culminación de una tarea que yo mismo me había impuesto en el año 1923: la de proveer a los estudiantes británicos de una pequeña serie de obras clásicas sobre la danza, que hasta entonces no se conseguían en versión inglesa, o que se habían vuelto tan escasas como para hacerlas casi inasequibles y de precio prohibitivo para el estudiante común.

Si a este volumen se agregan mis obras sobre técnica moderna, la serie completa será una guía auténtica para la técnica del baile clásico, desde el siglo xvi hasta el presente. Como es posible que algunos lectores se inte-

resen en saber lo que contiene la serie, se justificará que recuerde estos títulos: "Orchesography"¹⁾, por Thoinot Arbeau, 1925; "The Dancing Master"¹⁾, por P. Rameau, 1931; "Letters on Dancing and Ballets", por J. G. Noverre,¹⁾, 1930; "A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing" (Cecchetti Method)²⁾, 1922; y "A Manual of the Theory and Practice of Allegro" (Cecchetti Method)³⁾, 1930.

Con referencia al presente volumen, deseo dejar constancia de mi sincero aprecio por la amabilidad demostrada por la señorita Margarita Craske y por la señorita Derra de Moroda al ensayar gran parte de los pasos y al proporcionarme mucha crítica constructiva. También debo agradecer a la señorita Moroda la lectura de las pruebas y el permitirme examinar su ejemplar de la primera impresión de la edición de 1731, mientras que la señorita Joan Sharp me hizo el mismo favor con relación al ejemplar de la edición de 1728, que se halla en la biblioteca de la Cecil Sharp House. Por último, estoy muy agradecido a mi amigo Mr. V. Payen-Payne, quien examinó las pruebas y me ofreció muchas indicaciones de valor.

CYRIL W. BEAUMONT.

1) Traducido por C. W. Beaumont.

2) Escrito en colaboración con S. Idzikovsky.

3) Escrito en colaboración con M. Craske.



PREFACIO DEL AUTOR

Si he llamado a este libro "El Maestro de Danza", no es porque haya pretendido arrogarme, con ligereza, este título. Pero puesto que ninguno, entre los que se destacan por su modo de enseñar el arte de la danza, ha establecido las reglas por las cuales ésta se rige, me he aventurado a emprender esta tarea. Aun cuando he dedicado toda mi vida al cuidadoso estudio de las posiciones y equilibrio del cuerpo a fin de estar mejor capacitado para impartir lecciones útiles a mis alumnos, los conocimientos que he adquirido no provienen tanto de mi experiencia personal cuanto de la práctica de los grandes maestros a quienes he tenido la buena fortuna de conocer.

En esta forma, he fijado sobre el papel las lecciones que ellos con frecuencia dieron en mi presencia. Pero dejando aparte la cuestión de si merezco o no figurar entre los primeros de mi profesión, las reglas que aquí indico justificarán el título de la obra.

Me atrevo a pensar que mi trabajo no será totalmente inútil para los jóvenes que, haciendo uso de este método, aspiran a comprender y ejecutar más fácilmente lo que su maestro les ha enseñado. Esta es la razón que me ha impulsado a mandar hacer numerosos grabados que muestran al bailarín en distintas posiciones, pues las reglas completadas con ilustraciones tienen más valor que las que no reciben tal ayuda.

El público no debe esperar que un hombre como yo, que ha empleado toda una vida en el estudio y enseñanza de la danza, haga una larga disertación sobre la historia, orígenes y antigüedad de este arte. Esa tarea se la

dejaré a los historiadores. Muchos autores de renombre han escrito sobre este tema, pero no voy a detenerme en la confección de una lista de sus obras.

Sin embargo, el lector tendría motivos de queja si, en la época en que el baile ha alcanzado su más alto grado de perfección, omitiera mentar el progreso que efectuó hacia el fin del último siglo, progreso que se intensifica diariamente, debido a la rivalidad despertada por las representaciones dadas en la Academia Real de Música. Pues la danza no debe ser considerada como una práctica cuyo único fin es el placer. Yo creo que, ciertamente, la alegría y vivacidad que reinaban en los banquetes y festivales fueron causa de su nacimiento, pero, en la danza como en el teatro, los hombres han tratado de hacer útil lo que en su origen fué una diversión. Si el baile se restringiera al teatro, proporcionaría ocupación a poca gente; pero puede decirse que merece la atención de casi todo el mundo, aun cuando estuvieran destinados a hacer uso de él desde los primeros años. Al regular los movimientos del cuerpo y al fijar las posiciones adecuadas, la danza agrega gracia a los dones que la naturaleza nos ha deparado. Y si no llega a eliminar por completo los defectos con que hemos nacido, por lo menos los mitiga o disimula. Este solo ejemplo es suficiente para explicar su utilidad y para fomentar el deseo de adquirir destreza en este arte.

Podemos decir, para gloria de nuestra raza, que poseemos un verdadero talento para bailar con belleza. Los extranjeros, lejos de negarlo, durante casi un siglo han venido a admirar nuestros bailes y a educarse con nuestras representaciones y en nuestras escuelas. No hay casi ninguna Corte en Europa donde el maestro de danza no sea francés.

El reinado de Luis el Grande será siempre considerado, con justicia, la época de los hombres más ilustres. De todas las artes que florecieron con el patrocinio y la libera-

lidad de tan poderoso monarca, la danza es la que ha progresado más rápidamente: todo contribuyó a este fin. Ese príncipe, dotado por la naturaleza de un porte noble y majestuoso, amó desde la cuna toda clase de ejercicios corporales y a las cualidades naturales agregó todas aquellas que se pueden adquirir.

Su pasión por el baile lo indujo, en los períodos de paz, a dar magníficos ballets en los que este soberano no desdeñaba aparecer en persona junto con los príncipes y nobles de su reino. Esto provocó la emulación de los jóvenes cortesanos, en la esperanza de que les fuera permitido participar de los placeres de una Corte tan brillante. Sin embargo, el baile no aparece en la plenitud de su gloria hasta el advenimiento de la ópera. El italiano Lully llegó a Francia, a la edad de nueve años, para estudiar música; dotado de un genio singular y sublime, pronto se destacó sobre todos los compositores de su época. Después de componer la música para varios ballets que mencionaré luego, se propuso presentar a la Corte y a París las tragedias líricas que aun encantan y despiertan la admiración de los espectadores. Este nuevo tipo de representación ofrecido en los teatros de París con el nombre de ópera, hasta entonces era conocido sólo por los italianos.

Lully, que desde sus primeros años había formado parte de la Corte de Luis el Grande, casi olvidó su propia patria, y Francia triunfó fácilmente sobre Italia por medio de sus composiciones y por el encanto de los mismos espectáculos que habían sido originados en Roma y Venecia. No escatimó esfuerzos para otorgarles todo el esplendor que la música puede conferir. Al ser obligado a representar Triunfos, Sacrificios, Encantamientos y Pastorales, que requerían motivos característicos para sus danzas, eligió a los bailarines de más talento en toda Francia, para que los ejecutaran. Beauchamps, autor entonces de los ballets del Rey, como Lully era compositor de su música, fué elegido para que arreglase los bailes de la

Ópera. No podría ponderar bastante la reputación que con justicia adquirió. Sus primeros ensayos fueron magistrales siempre participó, legítimamente, de los aplausos que el compositor recibía en forma cada vez mayor. Era hábil y refinado en su trabajo y necesitaba bailarines capaces para poner en práctica lo que había proyectado. Afortunadamente tenía a su disposición los más diestros en París y en la Corte: St. André, Favier el mayor, Favre, Boutteville, Dumiraille y Germain. Pero sea cual fuere el talento de esos bailarines, reconocían la superioridad de Pécourt y de L'Etang, quienes desde aquel entonces han servido de modelo para todos aquellos que aspiraban a sobresalir en la misma profesión. Aunque diferían en su talento, la naturaleza había dotado a ambos de gracia y de todas las cualidades necesarias para bailar con belleza.

L'Etang bailaba con nobleza y precisión, en tanto que Pécourt ejecutaba toda clase de partes con gracia, precisión y ligereza. Además, ambos conocían bien las maneras de la buena sociedad, de modo que los más grandes señores se complacían en su compañía y los admitían en sus recepciones.

Lully, que vivió lo bastante como para cimentar su reputación, pero que hubiera dado aún más gloria a Francia por medio de las buenas obras en que estaba trabajando, murió en 1687. A su muerte, Beauchamps dejó la Ópera. Pécourt, que ya había adquirido gran renombre como bailarín y que además había efectuado algunos ensayos de producción de ballets para la Corte, fué elegido para crear los bailes de la Ópera, y pronto demostró poseer singular talento para ello. Debió emplear todos sus recursos para desempeñar dignamente el puesto del maestro que le había precedido; esto lo consiguió por medio de las nuevas vueltas y de los adornos adicionales que agregó a los ballets compuestos por Beauchamps.

Las mujeres, a quienes desde algún tiempo atrás se les permitía formar parte de los ballets de la Ópera, contri-

buyeron mucho a la magnificencia del espectáculo. Se distinguieron Mlles. de la Fontaine y Subligny, despertando un espíritu de emulación en muchas de las jóvenes bailarinas que ingresaron a la Ópera y a quienes se hizo bailar con algunos de los mejores bailarines.

Luego hizo su aparición Blondy, sobrino de Beauchamps y meritorio alumno suyo, quien se disputó los honores con Ballon, cuya reputación estaba tan bien fundada. Este último poseía gracia infinita y una excepcional ligereza. Por muchos años fué el placer de sus espectadores, despertando su admiración. Su talento fué reconocido al conferirse el honor de ser el primer maestro que dió la mano a Luis XV, nuestro augusto soberano, reverenciado por su pueblo y patrono de todas las artes.

Cuando Ballon dejó la Ópera, los aficionados a la danza sintieron su ausencia. Muchos jóvenes bailarines de talento estaban ansiosos por ocupar su puesto.

Dumoulin, el menor de cuatro talentosos hermanos, que aún en la actualidad se distinguen por su representación de distintos personajes, era el que más se parecía a Ballon, y quien, en parte, consoló al público por su ausencia. Tuvo la ventaja de estar asociado al principio, en un *pas de deux* con Mlle. Guiot, excelente bailarina, y luego, después de eficaces esfuerzos, se hizo digno de bailar con la ilustre Mme. Prevost.

Desearía ser capaz de rendir digno homenaje a tan singular talento. Todos los consejos que luego de larga meditación podemos ofrecer relativos a nuestro arte, están contenidos en una sola de sus danzas. Ella (Mme. Prevost) pone en práctica las reglas del arte con tanta gracia, ligereza y precisión, que se la puede considerar como un prodigio dentro de su propia esfera. Ciertamente, ella merece el apelativo de Terpsícore, la musa que presidía las danzas de los antiguos. Está dotada del mismo poder que el fabuloso Proteo. Puede adoptar a voluntad toda clase de apariencias, con la diferencia de que mientras Proteo

generalmente las empleaba para asustar a los curiosos mortales que venían a consultarlo, ella las usa para encantar los ávidos ojos que la observan y para conquistar todos los corazones. Además, el merecido aplauso que se le acuerda ha despertado una noble rivalidad entre las otras bailarinas.

Mlle. Menese, que generalmente baila con Marcel un *pas de deux* de cierto estilo, siempre agrega atractivo a la representación y provoca las aclamaciones del público.

El comienzo de la reputación de Marcel marca una notable época en la historia de la Ópera.

Campra, que de todos los sucesores de Lully en composición musical es quien ha dado a nuestra escena el mayor número de excelentes obras, acababa de terminar sus "Fiestas Venecianas". Había incluido en este ballet una escena poco común, en la que un maestro de danza entra y canta los elogios de su arte, ejecutando al mismo tiempo todos los distintos estilos de baile que se encuentran en el ballet. Ahora bien, Marcel, que poseía una voz pasable y que sentía afición por el canto, se comprometió a ejecutar la parte, y lo hizo con tanto acierto que después el público siempre observó con interés el desarrollo de su talento para la danza, no siendo defraudadas las esperanzas de los que en él confiaban.

Debo decir que el *pas de deux* que bailaba y aún baila diariamente con Blondy, ofrece imágenes tan exactamente relacionadas y de tanta vivacidad de expresión, que es imposible contener la admiración.

Tales son los maestros que facilitaron las reglas establecidas en mi libro, el cual ha sido examinado por el maestro que, desde la muerte de Lully, ha compuesto los ballets de la Ópera y bajo cuya guía se han preparado los más diestros bailarines de la época. Si mi labor ha sido aprobada por tan alta autoridad, no puedo menos que enorgullecirme de haber conseguido cierta parte de éxito.



EL MAESTRO DE DANZA

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

De la manera de mantener el cuerpo

Para poder enseñar bien es necesario que el maestro comience en forma adecuada. Pero el entusiasmo del alumno, o con más frecuencia, el peso de sus estudios, tiende a hacerle olvidar la mayor parte de sus ejercicios, especialmente los relacionados con la danza. Nunca se consideran éstos en su justo valor, ya que con ellos adquirimos esa gracia y ese porte distinguido por los cuales es famosa nuestra nación. Es así cómo he preparado un método de instrucción por medio del cual el maestro podrá enseñar a su alumno los pasos, uno a continuación de otro, al mismo tiempo que le enseña los diferentes movimientos de brazos apropiados a los distintos pasos de baile. Pero por ser esencial que el alumno sepa cómo mantenerse con gracia, lo explicamos en seguida en este primer capítulo y lo representamos en la Fig. 1.

La cabeza debe tenerse erguida, sin ninguna apariencia de dureza, los hombros bien echados hacia atrás, pues esto dilata el pecho y agrega más gracia al cuerpo. Los brazos deben caer a los costados, las manos ni completamente abiertas ni cerradas del todo, la cintura firme, las piernas derechas y los pies apuntando hacia afuera. He tratado de hacer esta ilustración tan expresiva como me ha sido posible, de modo que después de consultarla no haya ninguna dificultad en colocar el cuerpo en la posición correcta.

Elegí para esta figura la actitud de una persona que va a caminar; el pie izquierdo está colocado adelante, con el pie derecho pronto a efectuar un paso hacia adelante o al costado, pues desde que el cuerpo se apoya en el pie izquierdo, el derecho puede moverse con facilidad. Espero que al tratar de evitar los defectos, nadie será tan tonto de parecer tieso o torpe, faltas que son tan graves como la afectación; la buena educación exige ese modo agradable y fácil que solamente puede conseguirse por la danza.

* * *

CAPÍTULO II

De la manera de caminar bien

Una vez colocado el cuerpo en la forma que se ha indicado, estará pronto para ejecutar lo que se requiera, pues ésta es la posición que se adopta ya sea para caminar, hacer una reverencia o bailar. Es de mucha utilidad el saber cómo caminar correctamente, pues de ello depende lo que es el primer requisito de la danza, esto es, un buen porte. Por esta razón ruego al lector que preste atención

al fácil método que voy a describir, que se compone enteramente de movimientos naturales.

Supóngase que uno tiene el pie izquierdo adelante, como ya se ha indicado, y que el peso del cuerpo se apoya sobre él; simultáneamente la rodilla derecha se dobla y el talón se levanta, porque el peso que se carga sobre el



Fig. 1. Posición del cuerpo.

pie izquierdo determina en consecuencia que el derecho se levante. Esto se efectúa por la rodilla que al estar doblada, tiende a enderezarse, lo que hace pasando al frente del cuerpo. Téngase cuidado, sin embargo, de no adelantar el pie más de unos treinta centímetros, que es el largo correcto para el paso. El talón debe apoyarse en el suelo antes que la punta, lo que echa al cuerpo hacia adelante sobre el pie que se ha asentado; mientras que si se apoya primero la punta en el suelo, el cuerpo será llevado hacia atrás, lo que resultará muy cansador.

Las piernas se han de extender bien, por turno; las caderas deben girar bien hacia afuera, pues las piernas dependen de ellas. Esto es incontestable, desde que esta articulación gobierna y dirige las rodillas y los pies. Cuando he indicado que las piernas se han de extender bien, por turno, al mover cualquiera de ellas manténganse las rodillas derechas, lo que evitará entrecruzar los pasos. Este defecto es común a muchas personas debido a su negligencia; una vez más, manténganse las rodillas hacia afuera y las piernas extendidas: esto impedirá parecer patizambo y aún ayudará a que la rótula tome una posición mejor.

También he dicho que las piernas deben extenderse cuando se llevan hacia adelante; es para evitar que estén muy separadas o demasiado juntas. Estoy seguro de que al tenerse el debido cuidado, se evitarán las faltas que he señalado. La velocidad de la marcha ha de ser moderada, ni muy rápida ni muy lenta. Una indica descuido, la otra indolencia: evítense ambos extremos.

He apuntado que la cabeza debe estar erguida y la cintura firme, porque por estos medios el cuerpo se mantiene en una posición conveniente y no se balancea. En cuanto a la posición de los brazos, éstos deberán permanecer extendidos a los costados del cuerpo, cuidando de que al dar un paso con el pie derecho, el brazo izquierdo haga

hacia adelante un pequeño movimiento que lo equilibra hasta caer muy naturalmente. Pero como muchos olvidan este movimiento por negligencia, estoy obligado a formular esta importante observación.

Como el paso es el acto de mover el pie hacia adelante, hacia atrás o al costado, este término se aplica indistintamente a cualquier pie, al caminar; pero al referirse al baile, el término *pas* implica una combinación de varios pasos que a veces difieren en muchos movimientos, pero que en conjunto forman un solo paso, como por ejemplo el *pas de menuet*, el *pas de courante*, el *pas de bourrée* y otros muchos que enseñaré a ejecutar. Mas como todos estos movimientos deben ser considerados en su turno, y como las reglas que los rigen se basan en las cinco posiciones, éstas se explicarán en los capítulos siguientes.

* * *

CAPÍTULO III

De las posiciones y su origen

Lo que se llama posición no es más que el separar o juntar los pies, de acuerdo con una distancia fija, mientras el cuerpo se mantiene erguido y en equilibrio sin ninguna apariencia de dureza, sea que uno camine, baile o quiera detenerse. Estas posiciones fueron descubiertas gracias al empeño del extinto M. Beauchamps ¹⁾, quien deseaba dar un fundamento definitivo a la danza.

Antes de su época tales posiciones eran desconocidas, lo que prueba su profunda ciencia en este arte. Éstas deben

1) Beauchamps (muchas veces escrito Beauchamp) era el Director de la Academia Real de Baile, Compositor y Superintendente de los Ballets del Rey en 1661; y Maestro de Ballet de la Academia Real de Música en 1671. Desempeñó este cargo hasta 1687. Murió en 1695.

ser consideradas como leyes indispensables e inflexibles. De él aprendí que según las costumbres de su tiempo había cinco clases de *pas* ¹⁾, y que de ellas se derivaban los otros *pas* empleados en baile. Como tenía grandes disposiciones para el dibujo, cosa tan importante como la música para un compositor de ballets, este genio singular encontró que para mantener el cuerpo en una actitud graciosa y para ejecutar los pasos en un espacio fijo, nada era más importante que fijar estas cinco posiciones. De ahí que se consideren como reglas indispensables que deben ser respetadas.

* *

CAPÍTULO IV

De la primera posición

El objeto de estas posiciones, como ya lo he indicado, es sólo dar la proporción correcta a los pasos de modo que el cuerpo se mantengan en línea perpendicular. No digo equilibrio: ese es otro detalle que analizaré más tarde. Doy al mismo tiempo la explicación y la ilustración de cada posición en su orden, así como su empleo. Pero para comprenderlas mejor debe aclararse que esta figura, como las otras, difiere de las demás solamente en la posición de las piernas y de los pies; el cuerpo siempre debe estar erguido y asentado sobre ambos pies.

En la primera posición (véase la Fig. 2), las piernas están rígidas, los talones uno contra el otro, y los pies

1) Véase Feuillet (R. A.) "Choréographie ou l'Art d'Écrire la Danse". 1701. p. 9: "Quoy que la quantité de Pas dont on se sert dans la Danse soit presqu'innombrable, on les réduit néanmoins à cinq... qu'on appelle pas droit, pas ouvert, pas rond, pas tortillé et pas battu".

apuntan en forma igual hacia afuera. Se emplea en pasos cerrados y movimientos de flexión, porque todos los pasos que empiezan con *demi-coupés* deben originarse en esta posición. La razón es que si al hacer flexión un



Fig. 2. Primera posición.

pie se halla detrás del otro, las rodillas tienden a girar hacia adentro; mientras que si los talones están bien juntos, las rodillas giran hacia afuera en forma igual. También el cuerpo parece más erguido, cosa que expli-



Fig. 3. Segunda posición.

caré con más amplitud al describir la manera de ejecutar los movimientos, desde que aquí sólo trato de definir y mostrar las posiciones.

* * *

CAPÍTULO V

De la segunda posición

La segunda posición (véase la Fig. 3) muestra la distancia que debe guardarse en pasos abiertos, ejecutados hacia el costado; está representada con las piernas bastante separadas, pero no debe haber más de un pie de espacio entre ellas. Esto establece la proporción correcta del paso y la verdadera posición del cuerpo, bien asentado sobre ambas piernas, como se puede ver por los hombros que están a la misma altura. Por esta razón el cuerpo puede apoyarse fácilmente sobre cualquier pierna sin movimientos forzados; interviene en los pasos abiertos que, como la quinta posición, se emplean para desplazarse al costado, usándose la quinta en los cruzados.

Se observará que ambos pies están sobre la misma línea, las piernas rectas y los pies apuntando en forma igual hacia afuera; de manera que el peso del cuerpo descansa sobre ambas piernas, como en la primera posición.

Ruego al lector que aprenda de memoria estas posiciones no solamente para dar correcta proporción a los pasos, sino también por su modo de ejecución; pues en su defecto, cuando más adelante indique la posición inicial de un paso y aquella en que termina, estará obligado a volver al principio del libro, cosa que dificultará la realización del paso.



Fig. 4. Tercera posición.



Fig. 5. Cuarta posición.

CAPÍTULO VI

De la tercera posición

Esta posición (véase la Fig. 4) es para pasos cerrados y otros; se llama *emboîture* y no sin razón, pues no es perfecta sino cuando las piernas están bien extendidas y cerca una de la otra. Se hace con las piernas y los pies bien juntos, en forma de no dejar luz entre ellos, unidos como los lados de una caja. Por tanto he trazado esta figura con cuidado para hacerla más inteligible; de modo que los ojos, que son el espejo del alma, den mayor fuerza a mi poder de expresión, proporcionando al lector la clara explicación que deseo darle.

El cuerpo se sitúa erguido sobre ambos pies; el izquierdo delante, pero cruzado sobre el talón del derecho a la altura del tobillo, como se muestra en la ilustración. Esta posición es muy necesaria para la buena danza; enseña al bailarín a tenerse firme, a enderezar las rodillas y le obliga a esa regularidad que es la belleza de este arte.

* * *

CAPÍTULO VII

De la cuarta posición

Esta posición (véase la Fig. 5) sirve para regular los pasos hacia adelante o hacia atrás y les da esa proporción correcta que debe observarse tanto al caminar como al bailar.

Se coloca el cuerpo como para las otras posiciones, con excepción de los pies, pues el izquierdo va adelante

y el derecho atrás. Pero aunque desde este punto de vista no es tan fácil calcular la distancia que hay entre las piernas, como sería si se viera de perfil, un examen de la perspectiva muestra el pie izquierdo más adelantado que el derecho. Además, decidí elegir esta forma de representación porque todas las partes están a la vista. Obsérvese que en esta posición los pies están colocados uno frente al otro, en línea recta y sin cruzarse, especialmente al bailar. Pues si los pies estuvieran cruzados, al inclinarse hacia adelante sería imposible enderezarse con la misma facilidad; además el cuerpo perdería equilibrio y estaría contorsionado.

Al caminar, si los pies están cruzados, la persona se mueve oblicuamente y el cuerpo se lleva de través, cosa que debe evitarse con sumo cuidado. Es cierto que esto depende de la vigilancia del maestro, pues a veces se contraen al principio defectos importantes que luego necesitan muchísimo trabajo corregir, y aunque el maestro sea todo lo bueno que se quiera, no tendrá éxito si el alumno no trabaja con empeño para enmendarse.

Pero se me dirá que hay gente sin afición a la danza; a lo que respondo que siempre se puede aprender cuando se quiere. Esto no es difícil de probar. ¿No caminamos? ¿No hacemos reverencias? De manera que se trata simplemente de dedicarnos a ejecutarlas bien y de caminar con elegancia; y al ser capaz de hacer una reverencia con gracia, sin quererlo se adquiere gusto por el baile.

Se me dirá luego que debe poseerse una gran aptitud para poder llegar a bailar bien. Estoy de acuerdo, pero la buena voluntad hará adelantar a los menos dotados, y agregaré que tales personas pueden llegar a bailar bastante bien sin tener ninguna aptitud, pues bailar no consiste más que en saber cómo doblar y enderezar las rodillas a su debido tiempo.



Fig. 6. Quinta posición.

CAPÍTULO VIII

De la quinta posición

Esta última posición (véase la Fig. 6) es, como ya se ha indicado, para los pasos cruzados y para desplazarse al costado, ya sea a la derecha o a la izquierda. Es inseparable de la segunda. Desde estas dos posiciones el bailarín puede moverse hacia cualquier lado, sin girar y con el cuerpo de frente. Pero para hacerlo bien, el talón del pie que cruza no debe ir más allá de la punta del pie que está detrás; lo contrario sería contrariar todas las reglas, pues el cuerpo perdería el equilibrio. Además si el pie de adelante fuera más allá de la punta del pie de atrás, este último quedaría forzado hacia adentro. Esto se puede observar en la figura, donde el pie se cruza tan sólo hasta donde la regla lo permite.

En todas estas posiciones he mostrado el cuerpo apoyado igualmente sobre ambas piernas, lo que prueba, por la separación observada, que un pie puede levantarse mientras el cuerpo se apoya sobre el otro, sin ningún movimiento forzado. No hablaré de posiciones falsas pues me parecen inútiles para los jóvenes que desean aprender, dejando su explicación a discreción de los maestros que quieran enseñarlas a sus alumnos. Sin embargo, se encuentran raramente, salvo en los casos para dar vuelta y en el *pas de ballet*.

* * *

CAPÍTULO IX

De los saludos en general

Un punto sobre el cual es muy necesario que todos, sea cual fuere su estado, estén informados, es la manera co-

rrecta de quitarse el sombrero y hacer una reverencia con gracia; pero en general esto es lo que recibe menor cuidado, a pesar de que todo señala que ambas cosas deben ser bien hechas. En primer lugar, excita la admiración de los demás hacia nosotros, trayendo aparejadas otras ventajas. Inclina a la gente a mostrarnos consideración por juzgarnos personas que han sabido aprovechar la educación que les han dado. Pero como las reverencias se hacen de distinto modo según las ocasiones particulares en que se requieren, explicaré cada una de ellas por separado, de acuerdo con la figura que representa los principales movimientos que debe ejecutar el cuerpo, después de enseñar en el capítulo que sigue el modo de quitarse el sombrero y volvérselo a poner, cosa muy útil, sobre todo para los jóvenes, a quienes es difícil convencer de la importancia que tiene.

* * *

CAPÍTULO X

De la manera de quitarse el sombrero y volvérselo a poner

Una vez explicadas las posiciones y habiendo hablado ya de las reverencias en general, y cómo una reverencia no se hace sin antes haberse quitado primero el sombrero, haré de ello el tema del presente capítulo, siguiendo en esta forma el plan que me he propuesto. Tratará de la manera de quitarse y volverse a poner el sombrero y también de cómo evitar las faltas que tanto en un caso como en otro, pueden producirse por negligencia.

Puesto el cuerpo en la posición que indican las mencionadas reglas, si se desea saludar a alguien, debe levan-



Fig. 7. El primer movimiento para quitarse el sombrero.



Fig. 8. El segundo movimiento para quitarse el sombrero.

tarse el brazo hasta la altura del hombro, (como se muestra en la Fig. 7), primero, dejando la mano abierta (2) y segundo, doblando el codo para tomar el sombrero. Esto hace que la mano describa un semicírculo, de acuerdo con las palabras *flexión del codo*, siendo éste el centro del círculo.



Fig. 9. Modo de llevar el sombrero al costado.

Ya doblado el codo, como se muestra en la Fig. 8, y la mano abierta, como en la Fig. 7, debe llevarse ésta a la cabeza, la que permanece quieta; entonces se coloca el pulgar sobre la frente, apoyando los cuatro dedos sobre el ala. Al cerrar la mano la presión del pulgar hará que el sombrero se levante mientras que los cuatro dedos lo sostienen. Luego, moviendo el brazo un poco más, se lo eleva sobre la cabeza, se extiende el brazo en línea con el hombro (y en ángulo recto con el cuerpo) y se lo baja al costado. Este movimiento se titula *caída del brazo*, y se muestra en la Fig. 8.

La Fig. 9 representa la manera de tener el sombrero al costado, con la copa hacia atrás.

Las diferentes actitudes representadas por estas tres ilustraciones sólo muestran distintas etapas de un mismo movimiento completo, pues no se tiene la intención de indicar un intervalo entre cada parte del movimiento, lo que sería absurdo. Lo que se desea expresar es que no debe haber pausa, y que los tres actos deben ser continuos en forma de parecer un solo movimiento; pues no es más que uno dividido en tres, sistema que me pareció mejor para explicar cada acción, esto es: levantar el brazo desde el costado, doblando el codo; llevarlo a la cabeza y tomar el sombrero; levantarlo y permitir que el brazo caiga de nuevo al costado.

Debe observarse el mismo orden al volverlo a poner; esto es, levantar el brazo desde el costado hasta la altura del hombro y doblando el codo, poner el sombrero sobre la cabeza, apretándolo una sola vez hacia abajo por el ala, con firmeza. Pero no se apoye la mano en la copa, lo que constituiría una falta de educación; la cabeza no debe tratar de ayudar la operación: el brazo y la mano son los que deben poner el sombrero. Por otra parte éste no debe ser apretado hacia abajo con demasiada fuerza, pues ello dificultaría el poder sacarlo nuevamente; su único fin es cubrir y adornar la cabeza. Debe tenerse cuidado, también,

de no tomarlo nunca por la copa, ni de llevar demasiado adelante el brazo y la mano, pues ello escondería la cara; ni bajar la cabeza y permitir que el sombrero caiga sobre la cara con descuido, lo que queda muy mal.

A mi juicio, el mejor modo de llevar el sombrero con



Fig. 10. Primera posición de una reverencia hacia adelante.

gracia consiste en colocarlo sobre la frente, un poco más arriba de las cejas, presionando levemente con la mano sobre el ala de manera que queda casi horizontal, pero con el pico algo más bajo que la parte de atrás. El botón



Fig. 11. Primera posición de una reverencia hacia adelante.
(Vista de perfil)

deberá estar del lado izquierdo y el pico o punta sobre el ojo izquierdo, lo que descubre la cara. Porque el llevar el sombrero echado hacia atrás da una apariencia tonta y vacua, del mismo modo que el llevarlo demasiado caído



Fig. 12. Segunda posición de una reverencia hacia adelante.

sobre la frente produce un aspecto astuto, enfadado o soñador, en tanto que si se usa en la forma que he indicado se tendrá la apariencia de una persona bien educada, modesta y agradable.



Fig. 13. Segunda posición de una reverencia hacia adelante.
(Vista de perfil)

CAPÍTULO XI

De las distintas clases de saludos

Después de haber informado al lector, en el capítulo anterior, sobre la manera de quitarse el sombrero, hablaré ahora de cada reverencia, por su orden, para que puedan reconocerse las diferencias que existen entre ellas, al mostrar cómo se ejecutan en debida forma, de acuerdo con las diversas circunstancias que se presentan de tiempo en tiempo.

Comenzaré por la reverencia hacia adelante. Manténgase el cuerpo erguido y deslícese hacia adelante el pie que está al frente (en el dibujo he supuesto que se trata del izquierdo) hasta que esté en la cuarta posición, como se muestra en las Figs. 10 y 11. En éstas se representa el cuerpo erguido, mientras se adelanta un pie, pues debe comprenderse que no se debe doblar o inclinar hasta que el pie se haya movido, porque el cuerpo sigue a las piernas. Lo que luego se debe hacer se explica en las otras dos ilustraciones en que se muestra el cuerpo inclinado. (Véanse las Figs. 12 y 13)

Digo, entonces, que se debe mover suavemente el pie hacia adelante, dejando el peso del cuerpo sobre el pie de atrás, cuya rodilla está obligada a doblarse por esta causa, mientras que la pierna de adelante debe estar bien extendida. La inclinación del cuerpo será mayor o menor según el rango de la persona que se saluda. La cabeza también debe inclinarse y ésta es una de las partes esenciales de la reverencia. Al doblar la cintura, no se enderece la rodilla de la pierna de atrás, porque esto haría que la cadera se levantara y torciera el cuerpo hacia el costado en vez de adoptar la posición que he indicado, donde todas las partes se equilibran mutuamente. Al enderezarse, se debe emplear la misma soltura que al ejecutar la reveren-

cia y al hacerlo, se transfiere el peso del cuerpo al pie delantero. Esto permite que el pie posterior esté preparado a moverse hacia adelante o al costado para hacer otra reverencia, la que generalmente se ejecuta hacia atrás y



Fig. 14. Posición de una reverencia hecha al pasar. Saludo hacia la izquierda.

que explicaré al tratar de los saludos que deben hacerse al entrar en una habitación.

Respecto a la reverencia hecha al pasar, ésta se hace del mismo modo que la reverencia hacia adelante, salvo que el cuerpo debe estar vuelto en diagonal hacia las personas que se saludan. Es decir, se gira media vuelta hacia ellas, deslizando hacia adelante el pie que más se le acerca, sea el derecho o el izquierdo, doblando la cintura e inclinando al mismo tiempo la cabeza como se representa en la Fig. 14.

Si el saludo se hace a la izquierda, entonces es el pie izquierdo el que se desliza de frente y en caso de hacerlo a la derecha, se procede en forma similar; pero como esta reverencia se emplea en distintos lugares, es importante que indique las circunstancias en que debe ser hecha con la mayor perfección. Por ejemplo, al caminar por la calle, la reverencia puede ser muy leve; es, como si dijéramos, una reverencia hecha de paso.

Pero en el caso de reverencias hechas en los paseos de moda, como las Tullerías o lugares similares frecuentados por la mejor sociedad, no deben éstas hacerse con la misma ligereza, sino ejecutarlas con ceremonia y gracia.

Obsérvese también que la gente, al pasear, acostumbra a llevar el sombrero bajo el brazo. Por lo tanto si una persona de rango superior saluda, debe tomarse el sombrero en la mano derecha y después hacer una profunda reverencia para mostrarle el mayor respeto.

Otra advertencia importante es que al inclinar el cuerpo no debe bajarse tanto la cabeza que el rostro quede escondido, falta que se hace tanto más grave cuanto que la persona permanece en la duda sobre si se la quiere saludar o no. Por esta razón, antes de empezar la reverencia, mírese discretamente a la persona; esto es lo que se llama *dedicar la reverencia antes de hacerla*.

Estoy convencido de que si se presta debida atención a estas observaciones, todos podrán efectuar sus reverencias

con la gracia que ellas merecen. Pero como no hay mejor manera de aprender que la de repetir constantemente lo que se desea retener, aprovecho esta oportunidad para exhortar a los jóvenes que estudian en las academias y cole-



Fig. 15. Primera posición de una reverencia hacia atrás.

gios, a dedicarse al arte de hacer reverencias, pues en el curso de sus idas y venidas están expuestos continuamente a encontrarse con sus maestros o tutores, y están obligados a efectuar o devolver saludos. Les aconsejo adquirir



Fig. 16. Segunda posición de una reverencia hacia atrás.

este arte, de manera que les sea familiar para que no se sientan incómodos, como sucede con frecuencia al encontrarse en compañía desacostumbrada o en ambientes desconocidos.

* * *

CAPÍTULO XII

De las reverencias que se ejecutan hacia atrás

Estas reverencias son muy distintas en su ejecución de las que se efectúan hacia adelante y son más ceremoniosas, por lo que exigen más cuidado; pero esto se compensa con el placer experimentado al distinguirse del grupo general. Supongamos, entonces, que el sombrero se tiene en la mano y que los pies están en la cuarta posición, como se representa en la Fig. 15, y que el cuerpo se apoya sobre el pie izquierdo de modo que el derecho esté pronto para moverse de costado hacia la segunda posición ¹⁾. Al hacer este paso, debe apoyarse primero el talón en el suelo para facilitar el equilibrio del cuerpo. Luego se hace la inclinación, como se muestra en la Fig. 16, que presenta los pies en segunda posición.

El peso del cuerpo se transporta entonces al pie derecho y el izquierdo, ya pronto para moverse, se lleva suavemente detrás del derecho, de manera que esté en la tercera posición, enderezando el cuerpo al llevar el pie hacia atrás, lo que le devuelve el equilibrio y da fin a la reverencia.

He visto a mucha gente inclinar la cintura y llevar atrás el pie, simultáneamente, cosa que encuentro muy bien; pero la forma descrita tiene, a mi juicio, aún más gracia y una apariencia más distinguida.

1) El pie derecho también debe llevarse hacia adelante para obtener una verdadera segunda posición.

He dicho que esta reverencia es diferente de la que se efectúa hacia adelante; esto es exacto, pues al hacerla hacia adelante, el primer movimiento consiste en deslizar el pie al frente e inclinarse inmediatamente de modo que no haya intervalo entre los dos actos; mientras que en la reverencia hacia atrás, el cuerpo y la cabeza se inclinan antes de que el pie se mueva ¹⁾, pero el intervalo entre estos dos movimientos debe ser corto, tanto que parezcan ser casi simultáneos, y también para evitar cualquier apariencia de afectación.

La mejor manera de adquirir soltura en la ejecución de estas reverencias consiste en hacer varias seguidas, lo que es más fácil desde que, al llevar atrás el pie cuando se termina el paso y al cargarle el peso del cuerpo, el de adelante se mueve de costado, ya pronto para ejecutar otra, y así se hacen varias. Pero una vez que se tiene facilidad para hacer los movimientos con un pie, debería practicarse con el otro, para sentirse igualmente cómodo sea cual fuere el pie empleado.

* * *

CAPÍTULO XIII

De cómo deben caminar y conducirse las damas

Sin duda sería acusado de indiferencia o de no saber enseñar más que a los hombres, si me faltara entusiasmo e interés para instruir al sexo bello, que es el alma de la danza y quien le concede todo el brillo que posee; o si omitiera a los seres creados con más gracia por la naturaleza. Sin las damas, la danza no sería tan animada, porque su presencia causa esa emulación ardiente y noble que

1) Esto es, que se cierre en la tercera posición.

desplegamos cuando bailamos con ellas, especialmente en el caso de aquellos que lo hacen bien, de los que existe buen número.

Mi opinión es que no hay nada más agradable, en una reunión, que ver a dos personas de sexo opuesto bailar juntos correctamente. ¡Cuántos aplausos provocan en toda la concurrencia!

Por esta razón, aparte de lo ya indicado en capítulos precedentes sobre la manera de caminar, y que se aplica igualmente a ambos sexos, deben repetirse las mismas advertencias a las damas, pues deben apuntar hacia afuera con los pies y enderezar las rodillas, aunque algunas personas afirman que es imposible percibir defectos en estos movimientos. Para corregir tal inexactitud, sobre todo en el caso de gente joven con inclinación al descuido, déjeseles sacar sus propias conclusiones después de colocarse ante el espejo y hacer varios pasos de acuerdo con el procedimiento que he descrito en los capítulos anteriores. Después, hágaseles caminar con descuido, y encontrarán que tienen un aspecto muy distinto, debiendo admitir que al mantener la cabeza levantada, el cuerpo erguido y las rodillas derechas, sus pasos se ejecutan con mayor aplomo.

Por último, he hecho una observación que me parece muy justa, sobre el modo de llevar la cabeza. Una dama, por más gracia que tenga su porte, se juzgará de muy diferente manera que un hombre. Por ejemplo, si mantiene la cabeza levantada y el cuerpo erguido sin afectación ni audacia, se dirá: "He ahí una dama distinguida". Si se tiene con descuido, se la considerará como indiferente; si se mantiene echada hacia adelante, será tachada de indolente; finalmente, si va agachada, se la creerá soñadora o tímida; y hay muchos otros ejemplos que no citaré aquí para que no se me acuse de ser demasiado prolijo.

Solo espero que las damas jóvenes prestarán atención al fácil método que he descrito, para no caer nunca en las faltas que he mencionado, a cuyo fin he agregado esta

ilustración (Fig.) 17), que muestra la manera correcta de caminar. Una dama debe llevar la cabeza erguida, los hombros bajos, los brazos doblados y llevados hacia atrás cerca del cuerpo, mientras que las manos deben mantenerse al frente, una sobre otra, sosteniendo un abanico. Pero recuérdese: sobre todo, nada de afectación.

* * *

CAPÍTULO XIV

De las distintas clases de saludos

Las damas no tienen las mismas dificultades que los hombres para hacer sus reverencias; les basta tener un buen porte, apuntar los pies bien hacia afuera, deslizarlos correctamente, doblar las rodillas en forma pareja, mantener la cabeza y el cuerpo erguidos y los brazos bien colocados, como se muestra en la Fig. 18, que ilustra los puntos esenciales que deben observarse.

Sus saludos pueden ser de tres clases, como para nosotros. Esto es: la reverencia hacia adelante, la reverencia hecha al pasar y la reverencia hacia atrás. La más respetuosa es la última, que contiene una breve pausa; además, la inclinación es mayor.

Empezaré por la reverencia hacia adelante. Deslícese el pie delantero hasta la cuarta posición y permítase que el peso del cuerpo se apoye por igual sobre ambas piernas; entonces, dóblense suavemente las rodillas sin inclinar la cintura, la que debe mantenerse erguida sin ese temblor que frecuentemente se origina cuando los pies no se hallan bien colocados. Por lo tanto, éstos no deben estar ni demasiado juntos ni demasiado separados. Una vez que las rodillas se han doblado lo suficiente, se enderezan con la misma suavidad; esto será la terminación del saludo,



Fig. 17. Porte de una dama al caminar.



Fig. 18. Reverencia hacia adelante,

La reverencia hecha al pasar se ejecuta en forma similar, excepto que en el caso de encontrarse con alguien, se dan dos o tres pasos hacia adelante antes de empezar la reverencia. Mírese a las personas a quienes se desea saludar, dedicando la reverencia y girando media vuelta hacia ellas, simultáneamente. Luego deslícese hacia adelante el pie que más se les acerca, hágase flexión y enderécese muy suavemente, teniendo cuidado de transferir el peso del cuerpo al pie de adelante, para poder mover el otro.

La Fig. 19 trata de representar la forma correcta de ejecutar esta reverencia. La dama saluda hacia la izquierda, la cabeza está vuelta hacia ese lado; el hombro izquierdo se echa hacia atrás como se muestra en la figura. Pero desde que estos saludos se emplean en paseos y otros lugares de ceremonia, debe tenerse en cuenta que al saludar a una persona de rango superior, corresponde emplear la reverencia hacia atrás, de mayor respeto, y no la que se hace al pasar.

La reverencia hacia atrás se realiza llevando cualquier pie al costado, de modo que caiga en la segunda posición, dejando el peso del cuerpo sobre el pie movido, mientras que el otro se le acerca hasta que los talones se toquen y los pies estén en primera posición. Dóblense entonces las rodillas en forma pareja, y descíendase profundamente; al levantarse, téngase el mismo cuidado que al bajar. Pero si se desea efectuar una segunda reverencia, déjese el peso del cuerpo sobre el pie que se ha acercado, llévase al costado el otro pie y ciérrense ambos en la primera posición como se hizo anteriormente. Por esta razón he dibujado la Fig. 18, que representa una reverencia directa, o de frente a la persona saludada. Encuentro que es muy necesaria para llegar a su entera comprensión. Cuídese también de no acercar el pie y doblar las rodillas al mismo tiempo, pues esto destruye el equilibrio y produce temblores.



Fig. 19. Reverencia hecha al pasar.

He dicho ya que los talones deben estar juntos, pues cuando se doblan las rodillas en esta posición, haciéndolas girar hacia afuera, no se adelanta una sobre la otra; mientras que al tener un pie detrás del otro, una rodilla estará más adelante y tenderá a girar hacia adentro: dos faltas que deben evitarse.

* * *

CAPÍTULO XV

De las reverencias que deben hacerse al entrar a una habitación o reunión

Al entrar a una habitación, quítese el sombrero con la mano derecha como se explicó en el Capítulo X, y háganse dos o tres pasos hacia adelante para que la puerta no estorbe los movimientos y también para darse tiempo de dirigir los saludos. Hágase entonces la primera reverencia hacia adelante, pero, al enderezarse, transfíerese el peso del cuerpo al pie que se adelantó y muévase el de atrás hacia el costado, de modo que esté en segunda posición y pronto para ejecutar la reverencia hacia atrás.

Una vez hechos estos dos saludos, se entra. Si hubiera mucha concurrencia a izquierda y derecha, háganse reverencias al pasar, mientras se adelanta entre las personas reunidas. Pero si se desea conversar con alguna, deben efectuarse los mismos saludos que al entrar; al despedirse de ella se hacen dos reverencias hacia atrás, y todas las reverencias al pasar que la cortesía exija, lo que no tiene límite. En este punto hay que guiarse por los preceptos de la mejor sociedad.

Ya enseñada la manera de entrar en una habitación, queda aún, continuando con las instrucciones necesarias a

un joven noble, el dar una idea de lo que es un baile y de la manera de conducirse con cortesía en él, para poder ser invitado a bailar, o ser capaz, a su vez, de invitar a bailar, cosas que se explicarán en el capítulo siguiente.

* * *

CAPÍTULO XVI

Del ceremonial que se observa en el Gran Baile del Rey

Me parece imposible hacer una descripción que inspire respeto por las ceremonias y reglas de los bailes privados, sin realizar antes una breve crónica sobre el Gran Baile del Rey, desde que éste es el más importante de tales acontecimientos, y el que debería servir de modelo a los bailes privados en lo que respecta al orden de los procedimientos y al respeto y buena educación que deben observarse.

En primer lugar, no se admite en el real círculo a nadie fuera de los príncipes y princesas de sangre real, luego los duques y nobles, y duquesas, y después los otros señores y damas de la corte, según su rango. Las damas se sientan al frente, mientras que los señores se colocan detrás de ellas. Sin embargo, me atreví a representar de pie a estos últimos para evitar confusión en mis figuras y para que se distingan con mayor facilidad. (Fig. 20).

En esta forma, cada uno se coloca en su lugar y cuando Su Majestad desea dar comienzo al Baile, se pone de pie y toda la concurrencia hace lo propio.

El Rey ocupa su puesto en el extremo del salón desde donde empezará la danza, cerca de los músicos. En tiempos del difunto Rey ¹⁾, la Reina bailaba con él, o en su

1) Luis XIV.

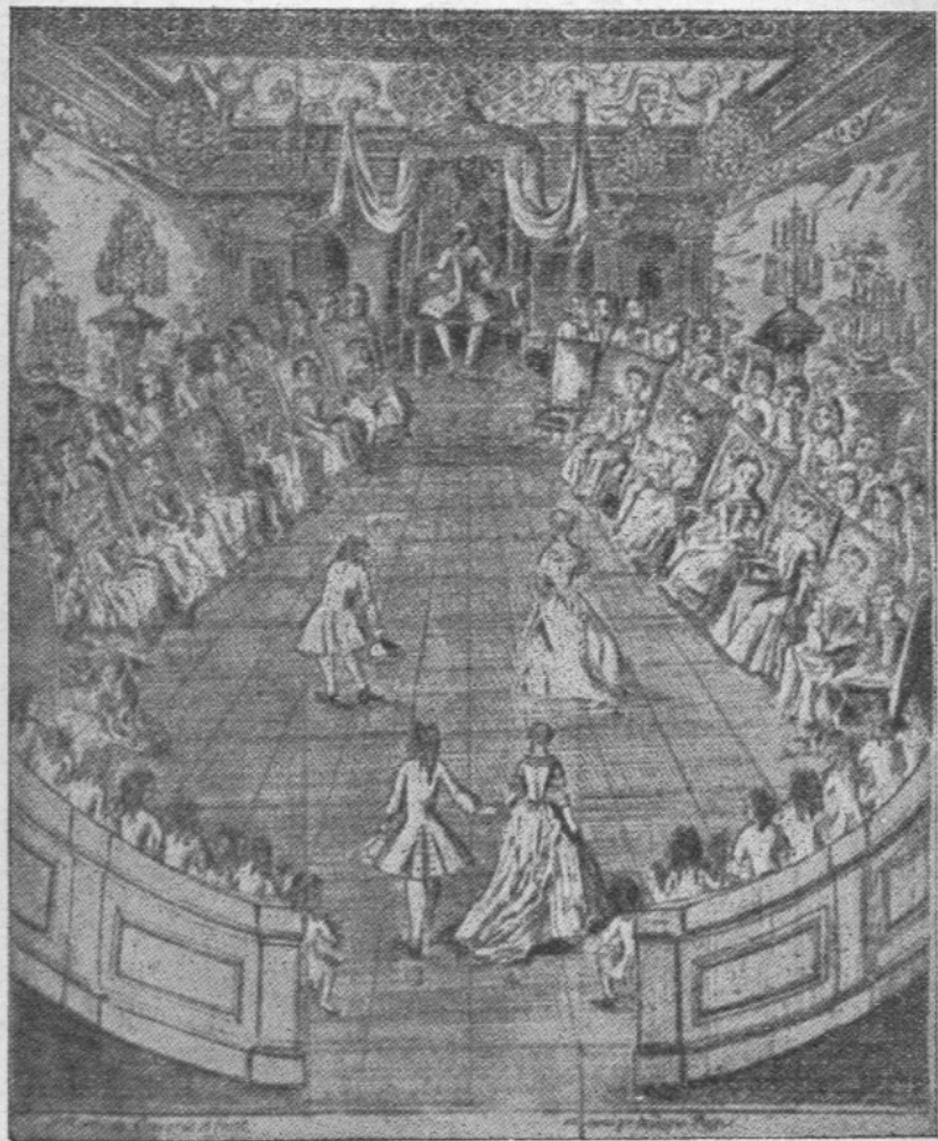


Fig. 20. El Gran Baile del Rey.

ausencia, la Primera Princesa Real, colocándose ambos los primeros. Detrás de ellos la concurrencia ocupaba sus sitios respectivos, de dos en dos, de acuerdo con su rango. Es decir: *Monseigneur* ¹⁾ y *Madame la Dauphine* ²⁾, *Monsieur* ³⁾ y *Madame* ⁴⁾, luego los otros príncipes y señores. Los señores estaban a la izquierda, las damas a la derecha. Efectuaban sus reverencias por turno, conservando este orden. Después el Rey y la Reina dirigían el *branle*, con que se daba comienzo a todos los bailes de la Corte, y todos los caballeros y damas seguían a Sus Majestades, cada uno desde su propio lado. Al terminar la melodía, el Rey y la Reina se colocaban al final de la fila; entonces la pareja siguiente dirigía el *branle* a su vez, después de lo cual ocupaba su sitio detrás de Sus Majestades. Así se continuaba hasta que todas las parejas hubiesen bailado y el Rey y la Reina ocuparan nuevamente el primer lugar.

Entonces se bailaba la gavota en el mismo orden observado para el *branle*, volviendo sucesivamente cada pareja al extremo de la fila. Una vez terminado el baile, al retirarse, efectuaban las mismas reverencias que habían hecho al iniciarlo.

Luego venían las danzas de pareja. Antiguamente se bailaba la *courante* después del *branle*, y Luis XIV, de feliz memoria, lo hacía mejor que ningún otro miembro de su Corte, como mostraré más adelante. Pero actualmente se ejecuta el minué después del *branle*.

Por lo tanto, una vez que ha bailado el primer minué, el Rey vuelve a su asiento y la concurrencia se sienta, pues mientras que Su Majestad está bailando deben todos permanecer de pie. Entonces, el príncipe que debe bailar después de haber tomado asiento Su Majestad, le hace una profunda reverencia y se dirige hacia la Reina o

1) El hijo mayor del rey.

2) Título de la esposa del hijo mayor del rey.

3) Título del hermano del rey.

4) La esposa del hermano del rey.

hacia la Primera Princesa de sangre real y juntos, ambos hacen las mismas reverencias que se hicieron al iniciar la danza. Después bailan el minué y al terminar efectúan de nuevo los mismos saludos. Al despedirse, el caballero le hace una reverencia muy profunda a la Princesa, pues ésta no volverá a aparecer delante del Rey.

Al mismo tiempo, se adelanta tres o cuatro pasos para saludar con otra reverencia a la princesa o dama a quien corresponde el próximo turno, para invitarla a bailar con él. La espera para poder efectuar juntos un profundo saludo al Rey, como se muestra por estos números, 1, 2, saludando aún más bajo, de acuerdo con los números 3, 4, y hacen las reverencias de costumbre para empezar, y bailan el minué.

Al terminar hacen los saludos habituales. Por último, al dejar a su compañera hace una reverencia hacia atrás y vuelve a su lugar; entonces una dama observa el mismo ceremonial para invitar a otro príncipe, y así se sigue hasta el fin.

Pero si Su Majestad desea que se baile otra danza, uno de los primeros caballeros de la Alcoba Real anuncia el deseo real, lo que no impide que se hagan las mismas reverencias.

* * *

CAPÍTULO XVII

Del modo de conducirse con cortesía en los bailes de etiqueta

Como en este tratado tenía el propósito de enseñar a los jóvenes nobles el modo de conducirse en los lugares adonde los lleva la moda, y desde que los bailes permiten cierta libertad por la facilidad con que toda clase de per-

sonas logran entrada en ellos, incluyendo algunas que presumen de no se sabe qué nacimiento y rango, quienes al faltarles educación no tienen escrúpulo en alterar el orden correcto de los procedimientos, trataré aquí, por esta razón, de las ceremonias que deben observarse para que los lectores predispongan a su favor, por su cortesía.

Como en todos los bailes bien ordenados se elige un rey y una reina, son ellos, según las reglas, quienes deben comenzar el baile y cuando el primer minué ha terminado, la reina invita a otro caballero para que se acerque y baile con ella; después de bailar, el caballero acompaña a la reina a su lugar y le pregunta cortésmente a quién desea ella que él saque a bailar; luego de hacerle una reverencia, le dirige otra a la dama indicada para invitarla a bailar.

Pero si la persona a quien invita está conversando con otra y no puede venir inmediatamente, deberá volver al extremo del salón desde donde se empezó el baile y esperarla, atento al momento en que la dama venga hacia él para presentarle el homenaje que la sociedad cortés exige que se le rinda.

Una vez terminado el minué o cualquier otra danza, deben hacerse las mismas reverencias que se efectuaron al comienzo, pero además el caballero hace otra reverencia hacia atrás y toma su sitio anterior, para dar lugar a que bailen los que le siguen por turno.

Pero si se le invita a bailar nuevamente, al llegarle el momento de invitar a su vez a una dama, el caballero debe elegir la que lo invitó en primer término, porque de otro modo cometería una falta grave de educación. Esta regla se aplica igualmente a las damas.

Por tanto, al ser invitado a bailar, debe ir hacia aquella parte del salón desde donde se empieza el baile, y efectuar las reverencias de costumbre. Pero si la dama elegida se excusa a causa de que baila rara vez o de que hace

poco tiempo que aprende, se la debe acompañar de vuelta a su lugar, después de haber efectuado los saludos. Se elegirá entonces otra dama y habiéndola saludado, se la invitará a bailar, para no perturbar el orden del baile.

Pero si se lo invitara a bailar, después de haberse negado a hacerlo en oportunidad anterior, el caballero no deberá danzar más en esa fiesta, sea cual fuere la razón alegada, pues ello constituiría un desaire a la persona que lo invitó en primer término. Esta regla debe ser observada por ambos sexos.

Los responsables del orden en el baile deben cuidar de que cada uno lo haga en su turno, para evitar confusiones y descontentos. A los que llegan enmascarados debe hacérseles bailar primero, para que después puedan invitar a los de su grupo. Se los debe tratar con especial respeto, pues con frecuencia bajo la máscara se oculta gente del más alto rango.

No pongo en duda el hecho de que si se toman todas estas precauciones, tanto los que dirigen el baile como los que forman parte de la concurrencia se distinguirán por sus buenos modales y educación.

En los bailes de familia, cuya concurrencia está formada generalmente de padres, amigos y parientes, se debe observar el mismo ceremonial que en los bailes de corte. Esto es; cada uno debe saber cómo se invita una persona a bailar, cómo se hace correctamente una reverencia y, cuando se le invita a bailar, debe estar pronto para devolver el cumplido con la misma cortesía con que se le hizo. Sobre todo, ruego a las personas jóvenes para quienes con frecuencia se organizan estos bailes, que presten atención a las reglas que sus maestros les han enseñado, para hacer honor a la instrucción recibida.

CAPÍTULO XVIII

De la manera de hacer las reverencias antes de bailar

Aunque las reverencias que se hacen antes de bailar son similares a las que se efectúan hacia atrás, son necesarias, sin embargo, algunas instrucciones especiales para su ejecución. Por tanto, ruego que se preste atención a las reglas que aquí se explican, para poder realizarlas bien, lo que tiene importancia. Desde que en general y cualquiera que sea la concurrencia, la gente tiene curiosidad en contemplar a quien va a bailar, demostrando que poseemos cierta gracia, haremos una impresión tan favorable, que a pesar de no llegar a la perfección en la danza, se dirá de nosotros que sabemos realizar una hermosa reverencia.

Advierto que es necesario tener los guantes puestos antes de tomar posición para bailar, porque sería de mala educación hacer esperar a la compañera.

Supongo, pues, que el caballero está de pie, al lado de la dama, con el pie derecho al frente, en la cuarta posición, como se ve en la Fig. 21. No describiré nuevamente la forma de quitarse el sombrero, pues este punto ya ha sido tratado. Pero indicaré, solamente, que debe quitarse con la mano izquierda, siguiendo el procedimiento que ya se explicó para la mano derecha.

Con el cuerpo apoyado en el pie izquierdo (1), el pie derecho al frente (2), se quita el sombrero con la mano izquierda y se la deja caer al costado como la derecha (3), ofreciendo al mismo tiempo ésta a la dama (4), dirigiéndole la mirada.

La Fig. 22 muestra al caballero y a la dama en sus sitios respectivos: la dama a la derecha, el caballero a la izquierda, uno al lado del otro y sobre la misma línea. El caballero tiene a la dama de la mano, de modo que la



Fig. 21. El caballero presenta su mano para bailar.



Fig. 22. Una dama y un caballero prontos para efectuar sus primeras reverencias.

suya quede abajo (5) y la de ella arriba (6). El brazo de la dama cae al costado, con el pulgar sosteniendo la falda (7), pues si el brazo estuviera vuelto hacia afuera la mano quedaría escondida entre los pliegues.

El caballero, partiendo de esta actitud, mueve el pie derecho al costado derecho (8) con lo que viene a estar en segunda posición, mientras que la dama mueve el pie izquierdo al costado izquierdo (9), a la misma posición.

Una vez que el hombre ha movido el pie a la segunda posición, le trasfiere el peso del cuerpo y se inclina al mismo tiempo para realizar su reverencia, la que se hace en forma igual a las reverencias hacia atrás, como ya se indicó; pero al efectuar este saludo no suelta la mano de la dama; y para que se comprendan bien todos los movimientos los expondré en detalle.

El cuerpo, al estar apoyado sobre el pie derecho, permite que el izquierdo se mueva, pero al empezar a enderezarse después de la reverencia, el pie izquierdo, con el talón levantado, se desliza simultáneamente detrás del derecho, pero un poco más allá de la tercera posición, lo que devuelve el equilibrio al cuerpo.

Al enderezarse, el peso del cuerpo descansa sobre el pie izquierdo y se suelta la mano de la dama, deslizando el pie derecho hacia adelante de modo que quede cruzado un poco más allá de la quinta posición. Cuando se hace este paso el cuerpo se mueve en forma diferente de los otros pasos, porque se vuelve al lado izquierdo mientras que el brazo y pie derechos se mueven simultáneamente en la misma dirección. Al deslizar el pie derecho, la rodilla izquierda se dobla, haciendo que el peso del cuerpo caiga sobre el pie derecho, y al girar media vuelta a la derecha, se viene a quedar frente a la dama.

Muévase entonces el pie izquierdo al costado en la segunda posición, mirando a la dama para dirigirle el saludo, dóblese la cintura e inclínese la cabeza como en la primera reverencia, y al levantarse, llévase atrás el pie

derecho. Pero si se desea bailar un minué, al enderezarse, déjese el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo, pronto a empezar el *pas de menuet* con el derecho. Sin embargo, si se ha de bailar otra danza, después de llevar atrás el pie derecho, se debe dejar sobre él el peso del cuerpo, para deslizar simultáneamente el izquierdo hacia ade-



Fig. 23. Primera posición en el *demi-coupé*.

lante, con lo que se vuelve al punto desde donde se efectuó la primera reverencia. Hágase entonces media vuelta ¹⁾ a la izquierda y luego otro paso con el pie derecho volviéndose al mismo lado, con lo que nuevamente se

1) Parecería que un cuarto de vuelta fuera suficiente para volver a estar de frente a la concurrencia.



Fig. 24. Segunda posición en el *demi-coupé*.

estará frente a la concurrencia. Espérese entonces el principio de la música para bailar.

En cuanto a la dama, al tener el pie izquierdo adelante en la cuarta posición, lo mueve a la segunda, e inmediatamente le acerca el pie derecho en la primera, doblando luego por igual las rodillas, como ya se ha explicado.



Fig. 25. Tercera posición en el demi-coupé.

Una vez hecho el primer saludo, debe dejar el peso del cuerpo sobre el pie derecho, y deslizando el izquierdo al frente, un poco más allá de la quinta posición, girar media vuelta hacia la izquierda, moviendo al mismo tiempo



Fig. 26. Cuarta posición en el *demi-coupé*, mostrando el estado de equilibrio.

el pie derecho al costado, con lo que viene a quedar de frente a su compañero. Entonces, dirigiéndole la mirada y juntando el pie izquierdo contra el derecho, hace flexión suavemente y se endereza en la misma forma, dejando el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo, para poder empezar el minué con el derecho.

Pero si ha de bailar otra danza diferente, debe deslizar al frente el pie derecho, un poco más allá de la quinta posición, y al volver al lugar desde donde hiciera su primer saludo, debe hacer media vuelta ¹⁾ a la derecha y mover el pie izquierdo a la segunda posición, quedando de frente a la concurrencia, para esperar a que la música le invite a empezar.

* * *

CAPÍTULO XIX

Consideraciones sobre los movimientos en general

Para bailar bien es indispensable saber cómo hacer los movimientos; para ejecutarlos con corrección, primero deben haberse entendido perfectamente, y para comprenderlos bien es necesario conocer las leyes del movimiento, cosa que trataré de enseñar de acuerdo con las reglas del arte.

Entre la cintura y los pies, existen tres movimientos: el de la cadera, el de la rodilla y el del empeine: todos los pasos de baile se forman con estos movimientos principales.

Pero ellos no serán completos hasta que las articulaciones no hayan hecho sus flexiones y vuelto a su posición original, esto es, hasta que la pierna esté extendida.

1) Parecería que un cuarto de vuelta fuera suficiente para volver a estar de frente a la concurrencia.

Empezaré por explicar la acción del empeine, que puede moverse de dos modos: esto es, para emplear los términos anatómicos, en flexión y en extensión, que es lo que titulamos levantar y bajar los dedos del pie.

A mi juicio, ésta es la acción más cansadora, porque soporta en equilibrio todo el peso del cuerpo; sin embargo, este movimiento es esencial para bailar bien. Tanto en la danza como en el salto, la pierna se extenderá con mayor o menor facilidad, según la mayor o menor fuerza del empeine. Al hacer flexión para saltar, el empeine, por su vigor, levanta al cuerpo de manera elástica y le permite caer sobre la *demi-pointe*.

Cuantos más pasos se ejecuten sobre la *demi-pointe*, más parecerá que se baila livianamente; pero la cadera es la que dirige el paso, mientras que el empeine soporta el peso del cuerpo y completa el paso al permitir que se ejecute con ligereza.

El movimiento de la rodilla es diferente del anterior, pues sólo es perfecto cuando la pierna y el pie están extendidos, como en los *demi-coupés*, en que la rodilla está doblada y la punta del pie ligeramente levantada; pero al pasar el pie y elevarse, el empeine termina el movimiento. De ahí que la acción de la rodilla sea inseparable de la del empeine.

El movimiento de la cadera es completamente distinto: su acción no es tan aparente, es más escondida; sin embargo, regula y dirige los otros movimientos, porque ni los pies ni las rodillas girarían si primero no lo hiciesen las caderas, lo que es indiscutible, pues se trata de la articulación directora. Hay pasos en que sólo la cadera se mueve, como los *battements terre à terre*, los *entre-chats* y las cabriolas, que pertenecen al baile de teatro. Cuando estos pasos se efectúan en el aire, las caderas son las que mueven las piernas, porque para llevar a cabo correctamente estos movimientos, éstas deben estar bien extendidas. Por lo tanto ni el empeine ni la rodilla deben

moverse. Pero como me he comprometido a instruir solamente sobre los bailes de salón, no debo distraerme en discutir pasos que exigen una destreza mucho mayor para su ejecución.

* * *

CAPÍTULO XX

De la manera de ejecutar "demi-coupés"

Después de haber descrito los tres movimientos, pasará a explicar la manera de emplearlos. Como no puede ejecutarse ningún paso en que se doble la rodilla sin flexionar tal articulación, y desde que en general todos los *pas* compuestos de varios pasos empiezan por un *demi-coupé*, no tiene importancia que se trate del pie derecho o del izquierdo, porque el movimiento será igual en ambos casos. Pero, como voy a suponer que se trata del pie derecho, en ese caso el izquierdo deberá estar en la cuarta posición anterior y el peso del cuerpo se ha de apoyar en él, como se muestra en la Fig. 23, donde el cuerpo está colocado sobre el pie izquierdo con el derecho pronto a moverse, al tener sólo la punta apoyada en el suelo.

Para empezar el *demi-coupé*, llévase el pie derecho junto al izquierdo, en primera posición y dóblense por igual las rodillas, manteniendo el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo, como se ve en la Fig. 24, donde los dos talones se tocan, pero el peso del cuerpo está sobre el pie izquierdo, con el derecho en el aire, ambas rodillas flexionadas en forma pareja y vueltas hacia afuera, la cintura derecha y la cabeza bien echada hacia atrás.

Manteniendo la misma posición, adelántese el pie derecho hasta la cuarta posición, como se muestra en la Fig. 25, transfiriéndole al mismo tiempo el peso del cuerpo, y elévese sobre la *demi-pointe* derecha (véase la

Fig. 26 [3]). Este momento puede titularse el punto de equilibrio, porque el cuerpo descansa sobre un solo pie.

Pero al elevarse el pie, debe mantenerse rígida la rodilla; y con la rodilla izquierda también rígida, debe juntarse el pie izquierdo al talón derecho, como se ve en la Fig. 26 (4). Luego, se baja éste hasta tocar el suelo, lo que termina el paso, quedando preparado para efectuar otro con el pie contrario, observando las mismas reglas. Tales *pas* pueden repetirse varias veces seguidas, teniendo siempre cuidado de doblar bien las rodillas, de elevarse sobre la *demi-pointe* y de enderezar las rodillas a cada *demi-coupé*. Este paso es uno de los que más ayudan a bailar bien, pues permite enderezar las rodillas y transmitir vigor a los empeines. Por esta razón, el arte de la buena danza depende de este primer paso, pues lo que hace al buen bailarín es únicamente el saber flexionar y enderezarse con corrección.

Este *pas* puede hacerse para atrás o de costado, de acuerdo con la misma regla, que dice que el pie no debe llevarse hacia adelante hasta que las rodillas no se hayan doblado, cosa muy importante, pues muchas veces los alumnos ejecutan mal los movimientos y por esta razón luego no pueden levantarse con la misma soltura con que descendieron.

* * *

CAPÍTULO XXI

Del "pas de menuet" y de la manera más fácil de ejecutarlo en distintas direcciones

Una vez explicada la mejor manera de efectuar *demi-coupés*, base y fundamento de los distintos *pas*, y desde que el minué es el baile preferido, expondré el modo más sencillo de llegar a bailarlo bien.

En primer lugar debe saberse que el *pas de menuet* se compone de cuatro pasos, que debido a la relación que guardan entre sí no forman, sin embargo, más que un solo *pas*, siguiendo la terminología del arte. Este *pas de menuet* tiene tres movimientos y un *pas marché* sobre la *demi-pointe*, esto es: primero, un *demi-coupé* con el pie derecho, luego otro con el izquierdo, y después un *pas*

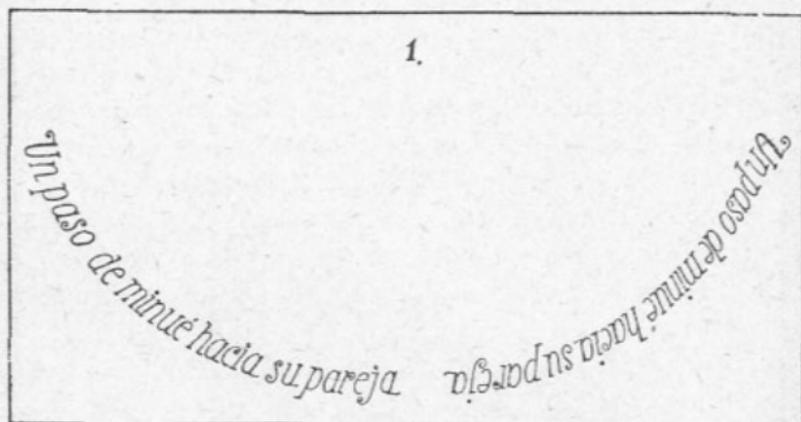


Fig. 27 (1). Primera figura del minué.



Fig. 27 (2). Modo de tomarse de las manos.

marché sobre la *demi-pointe* con el derecho, con las rodillas rígidas. Al final de este paso se baja suavemente el talón al suelo para permitir que la rodilla se doble, lo que levanta la pierna izquierda y la hace pasar adelante, efectuando un *demi-coupé échappé*, lo que forma el tercer movimiento del minué y su cuarto paso.

Este *pas* no es apropiado para la generalidad de la

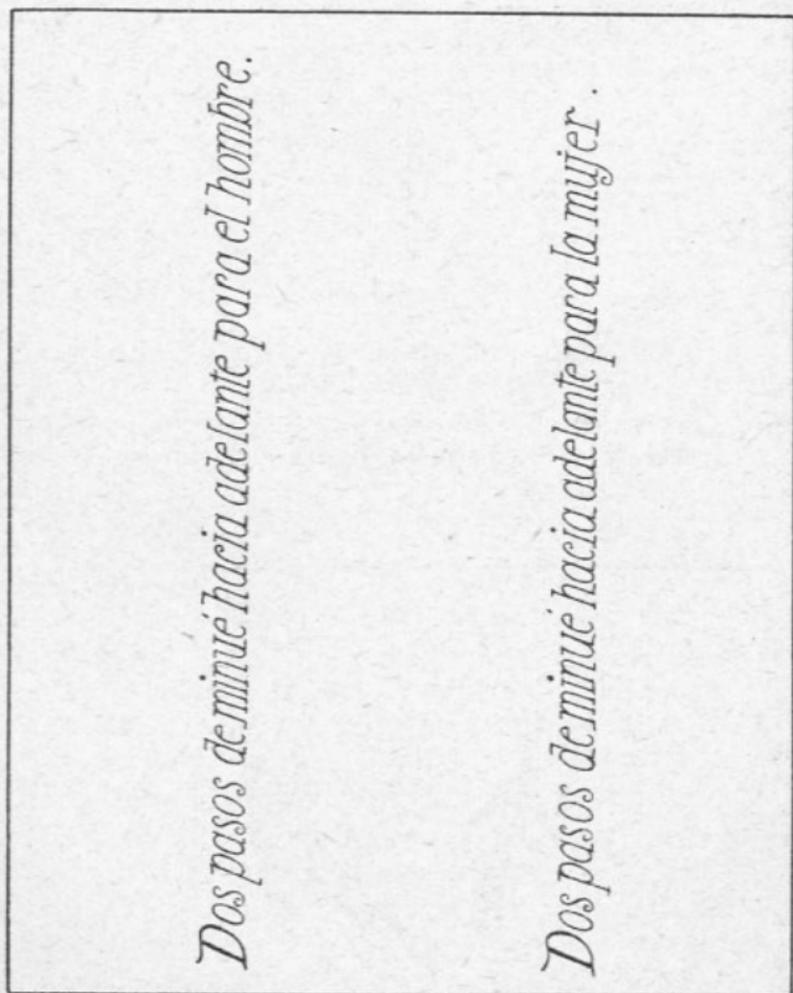


Fig 28. Segunda figura del minué.

gente, pues exige un empeine muy vigoroso y por esto no se emplea mucho; su ejecución se ha simplificado por el uso de una forma más sencilla, compuesta de sólo dos movimientos, que describiré en seguida.

Debe saberse que este *pas*, como el anterior, también está formado por cuatro pasos. Empieza con dos *demi-coupés*, hecho el primero con el pie derecho, el segundo con el izquierdo, seguidos de dos *pas marchés* sobre la *demi-pointe*, el primero con el pie derecho, el segundo con el izquierdo, ejecutados en dos compases de tiempo triple, uno llamado cadencia y el otro contracadencia. Para comprender esto con mayor claridad, se pueden dividir los compases en tres partes iguales, la primera para el primer *demi-coupé*, la segunda para el segundo, y la tercera para los dos *pas marchés*, que no deben tomar más tiempo que un *demi-coupé*.

Advierto que al hacer este último paso, el talón debe bajarse al suelo para permitir que la rodilla se doble en preparación de otro paso. Para que mi explicación sea de más fácil comprensión, describiré ahora el modo de llevarlo a cabo en forma de no hallar obstáculos en su realización.

Con el pie izquierdo al frente, dejando el peso del cuerpo sobre él, llévase el pie derecho junto al izquierdo en primera posición. Dóblese la rodilla izquierda sin permitir que el pie derecho toque el suelo. Cuando la rodilla está doblada lo suficiente, llévase el pie derecho al frente a la cuarta posición, elevándose al mismo tiempo sobre la *demi-pointe*, enderezando ambas rodillas y juntando las piernas, como se muestra en la cuarta parte del *demi-coupé* (Fig. 26), llamada de equilibrio. Bájese entonces el talón derecho al suelo para mantener firme el cuerpo, flexionando al mismo tiempo la rodilla derecha sin permitir que el pie izquierdo toque el suelo; llévase al frente dicho pie a la cuarta posición, elevándose sobre la *demi-pointe* izquierda, enderezando ambas rodillas y juntando

las piernas en la posición de equilibrio. Luego háganse dos *pas marchés* sobre la *demi-pointe*, el primero con el pie derecho, el segundo con el izquierdo, bajando al suelo el talón izquierdo después del segundo para tener el cuerpo firmemente asentado y pronto para empezar otro *pas de menuet*.

Al ejecutar *demi-coupés*, téngase cuidado de abrir las

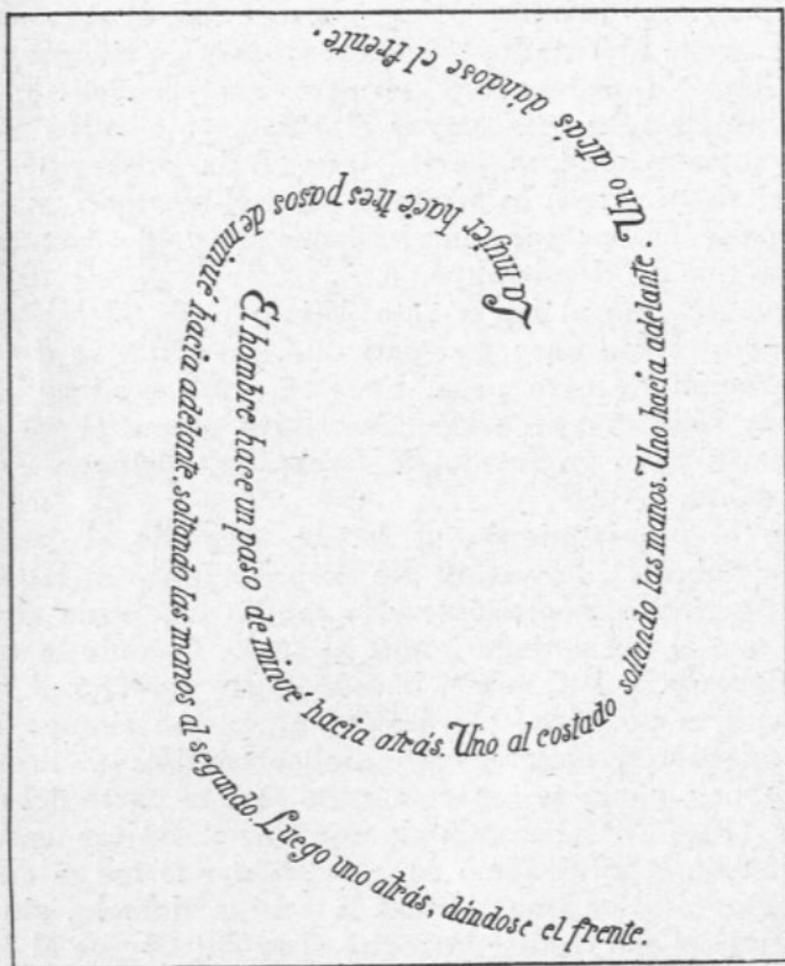


Fig. 29. Tercera figura del minué.

rodillas y de apuntar bien hacia afuera con los pies; pero la mejor manera de adquirir destreza en su ejecución consiste en hacer varios seguidos, lo que acostumbra a efectuarlos sin tropiezo. Estos dos movimientos deben seguirse el uno al otro con el cuerpo a la misma altura, pero después del segundo *demi-coupé* no se baje el talón

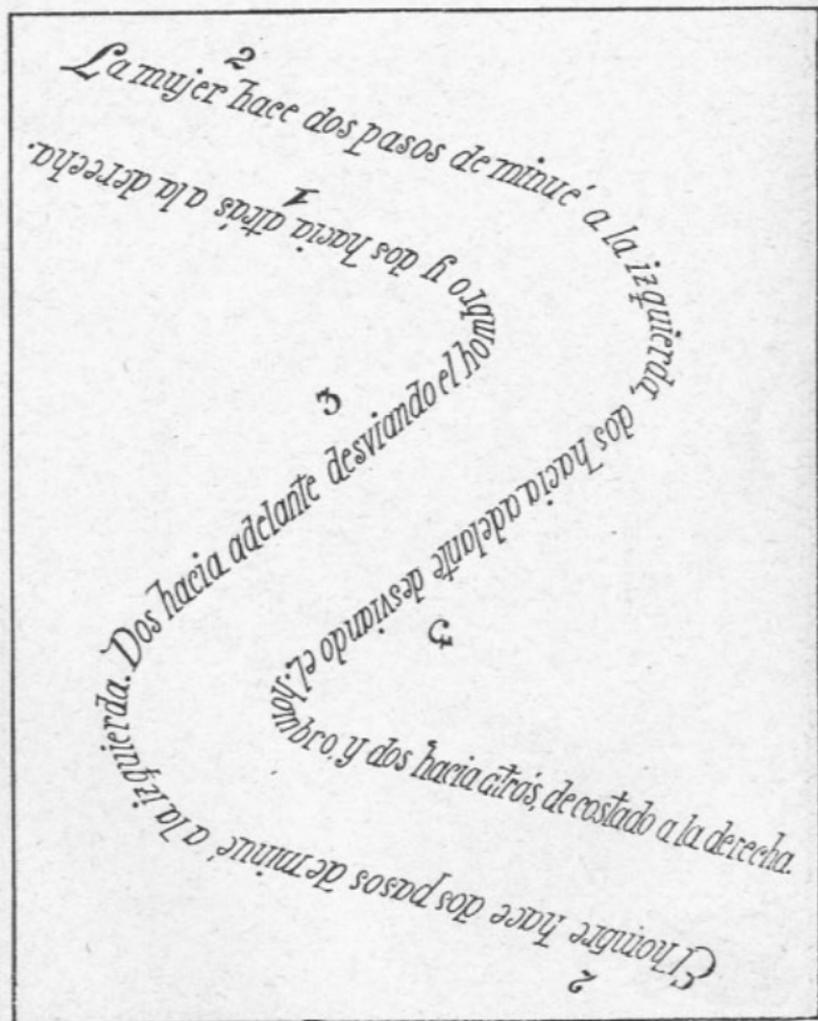


Fig. 30. Cuarta y principal figura del minué.

Nadie debe tratar de llevar a cabo este paso hacia atrás o hacia el costado, hasta estar completamente seguro del paso hacia adelante. El *pas de menuet* hacia atrás es casi igual al que se hace al frente, excepto que al terminar el primer *demi-coupé* con el pie derecho, se

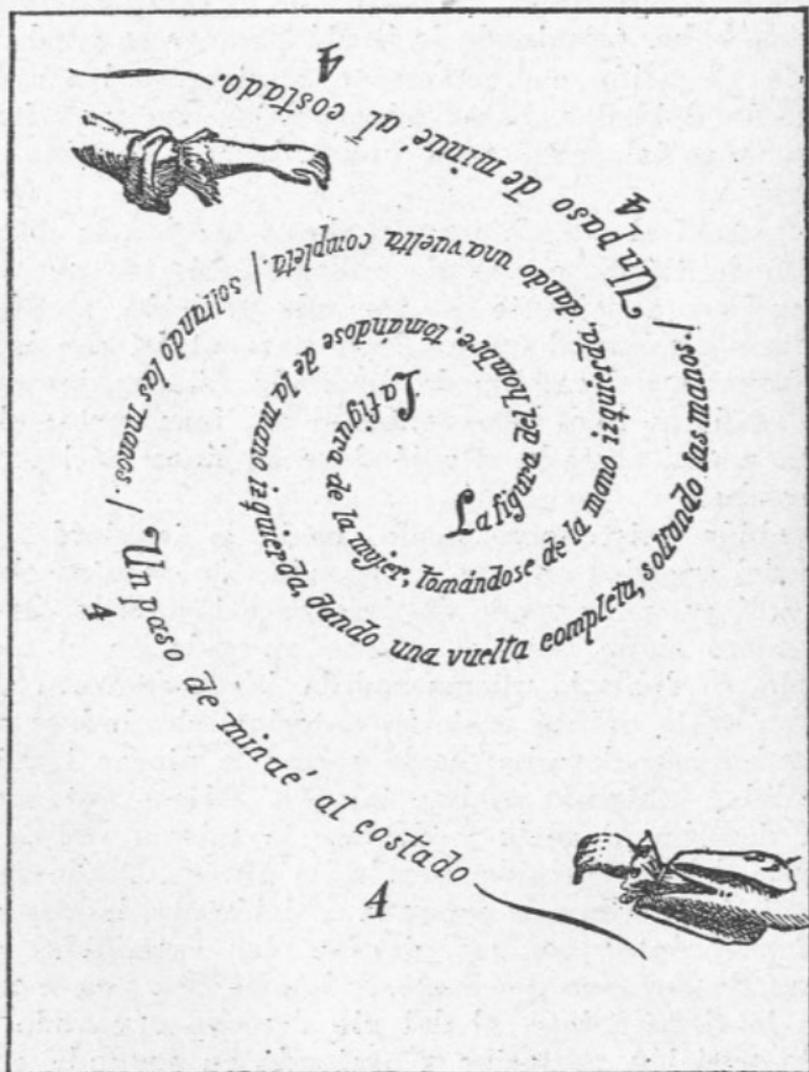


Fig. 32. Sexta figura: presentando la mano izquierda.

deja la pierna izquierda extendida hacia adelante, y al flexionar la rodilla derecha en preparación del segundo *demi-coupé* se trae el talón izquierdo junto al derecho, donde permanece mientras se flexiona al máximo, para pisar hacia atrás sobre él al elevarse. En esta forma es más fácil hacerlo bien, en tanto que si se va hacia atrás antes de haber terminado la flexión, nunca se puede efectuar la elevación correctamente, y siempre las rodillas parecerán dobladas. Estas advertencias son muy importantes, especialmente para poder bailar el minué con perfección.

En cuanto al *pas de menuet* de costado, a la derecha, que puede titularse *pas de menuet* abierto, porque el primer paso se ejecuta en segunda posición, se efectúa en forma similar al que se hace para atrás, con la única diferencia del cambio de dirección. El *pas de menuet* hacia atrás se hace retrocediendo en línea recta; el *pas de menuet* al costado, moviéndose en línea horizontal a la derecha.

También existe otro modo, hacia la izquierda, diferente del anterior en que es cruzado. Se ejecuta sobre la misma línea, pero yendo de derecha a izquierda. Se procede como sigue: con el cuerpo apoyado en el pie izquierdo, se dobla la misma rodilla, luego se cruza el pie derecho en la quinta posición anterior, elevándose sobre la *demi-pointe* derecha; se le acerca la pierna izquierda extendida, juntando ambos talones. Bájese entonces el talón derecho al suelo y dóblese la misma rodilla con la punta del pie dirigida bien hacia afuera. Deslícese luego el pie izquierdo a la segunda posición elevándose sobre las *demi-pointes*, con las piernas bien extendidas y los talones despegados del suelo. Háganse dos *pas marchés* sobre la *demi-pointe*, el del pie derecho cruzando a la quinta posición posterior y abriendo en segunda con el pie izquierdo; luego bájese suavemente el talón hasta el suelo, lo que parecerá una especie de tercer movimiento

cuando está bien hecho, agregando más vivacidad al minué.

Cuando se ha practicado la ejecución de estos distintos pasos, se puede llevar a cabo con ellos una figura especial que se titula minué, que explicaré en el capítulo siguiente.

* * *

CAPÍTULO XXII

Del minué y del modo de bailarlo correctamente

El minué se ha convertido en el baile más de moda por su facilidad de ejecución y por la figura sencilla que ahora se usa, obra del señor Pécourt, quien prestó al minué mucho de su encanto presente al cambiar la forma de S, que era la figura principal, en una Z, cuyos pasos permiten que los bailarines mantengan la misma relación con la figura, como se demuestra en el curso de este capítulo.

Luego de haber efectuado las reverencias de costumbre antes de bailar y habiendo terminado la segunda, se debe hacer un *pas de menuet* al volver al lugar desde donde se hizo el primer saludo, girando un cuarto de círculo, como se ve en la Fig. 27 (1); con lo que se viene a quedar de frente a la dama, a quien se le presenta la mano como se ve en la Fig. 27 (2), que muestra cómo la mano del caballero sostiene la de la dama desde abajo, quedando la de ella encima.

Ambos ejecutan dos *pas de menuet* hacia adelante, teniéndose de las manos en la forma indicada (véase la Fig. 28).

La Fig. 29 muestra al caballero haciendo un *pas de menuet* hacia atrás, para permitir que la dama pase delante de él, y después otro al costado, al terminar el cual deja de tener su mano; luego uno hacia adelante y la dama otro hacia atrás, como puede verse en este plano escrito (véase la Fig. 29) que muestra el trayecto que se recorre e indica los pasos. Entonces, cada uno de ellos ejecuta un *pas de menuet* de costado, a la derecha, en ángulo oblicuo; con lo que vienen a quedar de frente por el cuarto de vuelta que se ejecuta en el primer paso del *pas de menuet* al costado, ya descrito. Pero al hacer este *pas*, ambos deben desviar levemente el hombro derecho, girar la cabeza algo hacia la izquierda y mirarse el uno al otro, posición que deben mantener durante todo el baile; pero, sobre todo, nada de afectación.

Para continuar el movimiento que se representa en la Fig. 30, deben efectuarse dos *pas de menuet de costado*, hacia la izquierda, manteniendo el cuerpo erguido. Pero al hacer los dos *pas de menuet* siguientes hacia adelante, desvíese el hombro derecho, permitiendo el caballero que la dama pase siempre por su derecha, y dirigiéndose mutuamente la mirada. Desviar el hombro quiere decir llevarlo un poco hacia atrás de modo que la mitad superior del cuerpo esté casi de frente. Sin embargo, continúese haciendo los pasos hacia adelante, como se muestra en la Fig. 30, que es la principal figura del minué. Pero una vez efectuadas cinco o seis vueltas seguidas, ambos, desde un punto u otro del salón, deben presentar su mano derecha al adelantarse, mirándose el uno al otro.

Para que esto se comprenda mejor, al darse las manos, vale decir, al final del último paso, volviendo a la izquierda, se levanta el brazo derecho de costado en línea con el pecho, con la palma hacia abajo como se ve en la Fig. 31. Con la cabeza vuelta hacia la derecha y mirándose ambos, se hace un pequeño movimiento ascendente con la muñeca y el codo acompañado de una leve inclinación



Fig. 33.

de la cabeza al presentar la mano y, manteniendo aun la mirada, se efectúa un giro completo en redondo, como se muestra en la Fig. 31.

Se suelta la mano derecha, luego se va hacia adelante, efectuando una media vuelta para presentar de nuevo la mano, en este caso la izquierda, observando la misma ceremonia que para la derecha, como se ve en la Fig. 32.

Al soltar la mano izquierda, debe hacerse un *pas de menuet* de costado, a la derecha, en línea oblicua hacia atrás, como se indica por el número 4, con lo que se llega nuevamente a la figura principal, que se continúa por dos o tres vueltas. Se ofrecen entonces ambas manos, levantando los brazos a la altura del pecho e inclinando el cuerpo como se muestra en la Fig. 33.

Al presentar las manos a la dama, en la forma que he tratado de representar en la Fig. 33, y al tomarse de ellas, se deben realizar una o dos vueltas. Pero el caballero hace un *pas de menuet* hacia atrás, llevando consigo a la dama, retirando la mano izquierda sólo para quitarse el sombrero al mismo tiempo. Una vez terminado el *pas de menuet* lleva el pie derecho a la segunda posición, y ambos efectúan las mismas reverencias que antes de empezar a bailar.

No quiero decir que si se baila un minué un poco más prolongado, éste se vuelva desagradable; pero, en mi opinión, y aunque parezca arbitrario fijar un límite, ello es razonable y conveniente, pues aunque se baile con perfección, la figura siempre es la misma y por lo tanto, cuanto más corto el minué, mejor será.

Pero una vez que se ha llegado a bailar bien, se le pueden introducir diversas variantes de cuando en cuando, como explicaré en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO XXIII

De las variantes que pueden agregarse al minué y del cuidado que debe tenerse de bailarlo uniformemente

Aunque el minué, en opinión de mucha gente, es mejor cuanto más sencillo, he observado que se le añaden algunos embellecimientos que lo hacen más agradable y elegante y éstos se usan tanto que me veo obligado a explicar cómo se llevan a cabo, para que puedan emplearse al presentar las manos o en otra parte del baile.

Empezaré por el *pas de menuet* hacia adelante. Al terminar éste, el peso del cuerpo estará sobre el pie izquierdo; acérquese a éste el pie derecho, flexiónese y enderécese inmediatamente. Luego, hágase deslizar el pie derecho a la cuarta posición anterior, elévese sobre la *demi-pointe*, sáltese sobre el pie izquierdo y continúese con el *pas de menuet*.

Para acostumbrarse a ejecutar esto con soltura, practíquense varios alternando con un *pas de menuet*, y cuando se haya adquirido cierta facilidad de ejecución, empleése este paso en los momentos convenientes, donde produzca el mejor efecto. Por ejemplo: al presentar las manos al terminar el *pas de menuet*, viniendo del lado izquierdo y yendo hacia la dama, se levanta el brazo derecho para presentar la mano, como ya he explicado. Pero, en este caso, en vez de hacer un *pas de menuet* hacia adelante, se hace el paso descrito, el que debe estar bien equilibrado, permitiendo que la cabeza y el cuerpo efectúen una ligera inclinación de modo que puedan recobrar su posición anterior al hacer un *jeté échappé*. Continúese luego con el *pas de menuet* de acuerdo con la figura que deba efectuarse.

Llamo este salto un *jeté échappé*, porque cuando se ha hecho el paso lento y se ha elevado sobre la *demi-pointe*



Fig. 34. Primera posición de los brazos en el minué.



Fig. 35. Segunda posición de los brazos en el minué.



Fig. 36. Tercera posición de los brazos en el minué.

derecha con ambas piernas extendidas, la rodilla derecha se dobla inmediatamente y en consecuencia el peso del cuerpo pasa a la pierna izquierda, que se mueve suavemente adelante, bajándose sobre su pie; de modo que este movimiento no puede llamarse en otra forma, desde que el salto se ejecuta sólo a medias.



Fig. 37. Una dama sosteniendo su vestido para bailar.

Este paso puede emplearse en otro lugar, esto es, al pasar el uno delante del otro en el *pas de menuet* hacia adelante.

Puede usarse en otra ocasión más; al bailar con una persona que ejecute tres *pas de menuet* por cada dos que se hagan, de modo que uno se encuentre efectuando el *pas de menuet* al costado derecho cuando su pareja va hacia adelante. Para seguir de acuerdo con la figura se hace este *pas* lento yendo a la derecha, doblando ambas rodillas, levantándose luego sobre el pie izquierdo y deslizándose, al mismo tiempo, el derecho a la segunda posición. Pásese luego el peso del cuerpo al pie derecho y elévese sobre las *demi-pointes*. Por la posición del cuerpo y por esta elevación, la pierna izquierda seguirá el movimiento, permitiendo que el talón derecho descansa sobre el suelo con la rodilla flexionada. Este movimiento obliga a la pierna izquierda a cruzar frente a la derecha, haciendo un *jeté échappé*. Luego se hace el *pas de menuet* yendo al costado izquierdo, lo que vuelve a ambos bailarines a sus correspondientes lugares en la figura.

Hay personas que emplean este *pas* al cruzarse, pero no debe repetirse demasiado porque aparentaría afectación.

Las disposiciones y el entendimiento necesarios para bailar bien ya han sido considerados, pero falta aún tratar otras dos cualidades esenciales: el oído musical y los brazos. Respecto al primero, el alumno que tiene poco oído para el ritmo debe dedicarse a marcar el tiempo cuando su maestro le está enseñando y además recibir instrucción sobre este punto, para que llegue a oír y comprender la cadencia, que es el alma del baile y cuya adquisición sólo depende, en muchas ocasiones, de un poco de aplicación.

Se ha indicado que el *pas de menuet* se ejecuta en dos compases de tiempo triple; por lo tanto existe una cadencia verdadera y una falsa. La primera es la verdadera y falsa la segunda. Pero como hay ocho o doce compases

en una frase de minué, cada primer compás es la cadencia verdadera y el último, la falsa. Aquella se marca golpeando la mano derecha contra la izquierda, y la falsa, al levantar la mano siendo ambas de igual duración.

Pero el pie se mueve contrariando el movimiento de la mano, pues se eleva sobre la *demi-pointe* derecha al tiempo de batir las palmas; luego, se debe doblar las rodillas al final del último compás para poder estar pronto a levantarse al golpear las manos. La cadencia se marca al bailar, en dos formas; esto es, en los *pas* en que se desciende y levanta, se levanta sobre la cadencia; pero en los que se salta, se cae sobre ella. De ahí que el movimiento deba comenzarse algo antes; esto es, se debe flexionar al final del último compás para poder levantarse, si así se quisiera hacer.

* * *

CAPÍTULO XXIV

De la manera de llevar los brazos en el minué

La manera de mover con gracia los brazos en el minué es tan importante como la ejecución de los pasos, porque ellos se mueven junto con el cuerpo y son su principal ornamento.

Deben llevarse a los lados del cuerpo como se muestra en la Fig. 34, con las manos ni abiertas ni cerradas, porque si el pulgar está apretado contra uno de los dedos, esta posición forzada endurecería las articulaciones superiores e impediría que los brazos se movieran con la suavidad requerida por las circunstancias.

Teniendo los brazos dispuestos como se indica, se dejan caer sobre el saco a la altura del fondo de los bolsillos, como ya se hizo con el primer *demi-coupé* con el pie de-

recho, con las manos vueltas hacia adentro. (Véase la Fig. 35)

Al llevar a cabo el segundo movimiento con el pie izquierdo, el codo se dobla ligeramente, de modo que las manos se elevan imperceptiblemente, como se representa en la Fig. 36. Luego se las abre muy suavemente, extendiéndolas con gracia hasta que se haya terminado el *pas de menuet*; así debe procederse en todos los *pas de menuet*, ya sean hacia adelante, hacia atrás o de costado.

Debo advertir que aun cuando empleo tres ilustraciones diferentes, solamente lo hago para explicar mejor las distintas posiciones y para que el lector aprecie todos sus *temps*. Por consiguiente, todos estos movimientos sucesivos no constituyen más que uno solo y están incluidos en un *pas de menuet*.

He visto a muchas personas ejecutar *balancés* al bailar el minué, en los cuales los brazos se disponen en distinta forma que para los otros *pas*. Deben levantarse hasta la altura de las caderas, y al hacer el primer *balancé*, ejecutado con el pie derecho, el brazo izquierdo estará en oposición y se llevará ligeramente hacia adelante, como así también el hombro, mientras que el hombro y brazo derechos se llevan hacia atrás. Al mismo tiempo la cabeza se inclina levemente. Pero al segundo *balancé*, tanto la cabeza como los brazos recobran su anterior posición.

En cuanto a las damas, que en el minué solamente deben emplear los brazos al presentar las manos, es suficiente que al primer *balancé* desvíen el hombro derecho, lo que trae el izquierdo hacia adelante en oposición al pie; y que efectúen una ligera inclinación de cabeza, cosa que concede infinita gracia a este paso. Pero, sobre todo, evítese la afectación.

Durante todo el minué, la dama mantendrá la cabeza y el cuerpo erguidos, evitando toda impresión de dureza, con los hombros bien echados hacia atrás, lo que da amplitud al pecho y agrega más gracia al cuerpo. Los brazos

se llevan extendidos a los lados, de modo que los codos casi toquen las caderas; pero todo debe parecer fácil y natural.

Para aclarar mi explicación, véase la Fig. 37, que representa el porte que debe observar una dama al bailar. Sostiene la falda entre el pulgar y el primer dedo, tiene los brazos extendidos a los lados, las manos vueltas hacia afuera, sin desplegar el vestido ni apretarlo. Respecto al modo de bailar, es el mismo que para el caballero; así, debe desviar el hombro tanto en los pasos hechos al costado como en los que se hacen hacia adelante; mientras que al presentar las manos y en las variantes que he descrito, la forma es igual para ambos sexos.

* *

CAPÍTULO XXV

Del "contretemps" del minué y el modo de ejecutarlo

El *contretemps* se ejecuta en vez del *pas de menuet*, pero hace algún tiempo ya que éste se usa poco en los minués, desde que los paspiés y los minués figurados se pusieron de moda. Es cierto que estos bailes tienen mucha gracia por la variedad de sus figuras y de los distintos pasos que los componen, y desde que el *contretemps* forma parte de su construcción, describiré el modo de ejecutarlo de acuerdo con las reglas del arte.

Para hacerlo bien, es necesario comprender primero la formación del paso. Contiene tres clases diferentes de *sauts* o saltos. Uno se hace antes del paso, el segundo después del paso, y el tercero durante el paso.

El primero ocurre cuando se ha concluído el *pas de menuet*. Al darle terminación con el pie izquierdo, se

transfiere a éste el peso del cuerpo y se lleva el derecho a la primera posición. Se dobla, entonces, la rodilla izquierda y se levanta sobre ella con un pequeño salto, que comúnmente se llama *sauter à cloche pied*. Este es el salto antes del *pas*.

El segundo se produce cuando al dejar el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo, se dobla por segunda vez la rodilla izquierda y, manteniéndola doblada, se desliza hacia adelante el pie derecho hasta la cuarta posición al frente, elevándose sobre el mismo con un pequeño salto. Este es el salto después del *pas*.

El tercero y último ocurre cuando al tener el peso del cuerpo sobre el pie derecho, se dobla la rodilla derecha y se junta el pie izquierdo al otro; entonces, al levantarse, se lo pasa suavemente hacia adelante y se cae sobre él con un salto. Este es el salto efectuado durante el *pas*.

Cuando estos tres tiempos se han entendido perfectamente, se los ejecuta en sucesión, en forma de llevar a cabo el paso completo.

Para habituarse a bailarlo con soltura, se debe hacer este *pas* alternándolo con un *pas de menuet* y efectuar varios seguidos. Esto no solamente concederá habilidad, sino que dará además una cierta ligereza; de modo que al tiempo que se aumenta la destreza, se pueden suavizar gradualmente los movimientos.

Las damas hacen el *contretemps* de la misma manera, salvo que el salto debe ser menos pronunciado, tanto porque no sería decoroso cuanto porque estaría fuera de lugar en ellas. Y al bailar un paspié o un minué figurado con una dama, se debe suavizar el *contretemps* para concordar con su estilo más reposado y para lograr esa armonía de conjunto que contribuye tanto a la belleza de la danza.

Además, el *contretemps* saltado sólo conviene a las personas jóvenes o a las de estatura mediana. Las que son altas deben ejecutar un *temps de courante* y un *demi-jeté*,

como se ha explicado al tratar el modo de tomar las manos; porque no es agradable para las personas altas el saltar y agitarse en bailes figurados, donde todos los movimientos son suaves, llenos de gracia y no desmienten esa manera elegante tan estimada por nuestra nación, tan característicamente suya; lo que no se puede decir de muchas de las contradanzas introducidas en Francia últimamente, que no son del gusto de los verdaderos amantes de la danza.

En verdad, muchas carecen de línea y de buen gusto a la vez, pues las figuras son siempre las mismas y sin ningún paso fijo. El único fin de estas contradanzas es que los ejecutantes puedan torcer y retorcer su cuerpo, patear con los pies como si éstos llevaran zuecos y asumir actitudes contrarias al decoro.

Me han dicho que estas danzas agradan a todos porque muchos pueden bailar al mismo tiempo. ¿No será posible que mucha gente baile al mismo tiempo empleando pasos refinados y graciosos, similares a las danzas alemanas, como lo he observado en Alemania? Pues aunque cambian sus movimientos, mantienen cierto orden que impide la confusión, especialmente entre gente distinguida. Estos bailes pueden adaptarse para muchas personas y pueden llevarse a cabo con distintos tipos de música, tales como aires en rápido tiempo doble o en el minué; pero espero que los maestros que compongan estas danzas lo hagan por medio de signos, para que puedan ser ejecutadas de acuerdo con la anotación.

En los *branles*, donde cada bailarín dirige por turno, vemos que por eso no se causa desorden, el que he observado en gran parte de estas contradanzas que he visto bailar por personas desprovistas de buen gusto, todo lo cual disminuye el placer que puede derivarse de presenciar un buen baile.

CAPÍTULO XXVI

De la "courante" en general

Antes, la *courante* estaba muy en boga; como en un baile muy solemne con estilo más noble y maneras más importantes que los otros, y como es muy variada en sus figuras, con movimientos dignos y distinguidos, Luis XIV, de feliz memoria, se complacía en preferirla.

Luego de los *branles* con los que todos los Bailes de Corte se iniciaban y aun se inician, como ya he expuesto, Su Majestad bailaba la *courante*. En verdad, la bailaba mejor que cualquier miembro de su Corte y con una gracia fuera de lo común. Pero lo que atestigua aún más su afición y preferencia por esta danza es el hecho de que, a pesar de los importantes asuntos que continuamente ocupaban al poderoso conquistador, éste nunca dejó de consagrar todos los días algunas horas a su práctica, durante todo el lapso de veintidós años durante los cuales el señor Beauchamps tuvo el honor de instruirlo en este noble ejercicio.

Por esto, la danza de que hago mención, se ha considerado siempre como una de las que se necesitaba saber bailar bien, como lo manifiestan los mejores maestros; ésta es la razón que me ha decidido a dar una breve descripción de sus movimientos principales, lo que permitirá el ejecutar otras danzas con facilidad, cosa que se comprobará por la forma en que se baila.

Después de haber hecho las reverencias de costumbre antes de bailar, como ya se ha indicado, al enderezarse luego de la segunda, se deja el peso del cuerpo sobre el pie derecho y se lleva el izquierdo a la cuarta posición, al frente. Se transfiere el peso del cuerpo a este pie y, pre-

sentando la mano a la compañera, se ejecuta un *temps de courante*. Luego se empieza el *pas de courante* con un *demi-jeté* del pie izquierdo y a continuación un *coupé* con el derecho, lo que da fin al paso. (Obsérvese la diferencia entre *temps de courante* y el *pas de courante*). Se empieza luego otro con el pie derecho, haciendo un *demi-jeté* con este pie y un *coupé* con el izquierdo.

Pero como todos estos distintos pasos nos llevan a formar una figura simétrica en forma de elipse, se vuelve a empezar en este último *coupé*, dando un paso con el pie izquierdo y haciendo un *temps de courante* o *pas grave* con el derecho, para seguir nuevamente con los *demi-jetés* y los *coupés*, que deben repetirse durante todo el baile.

No voy a emprender la descripción de las figuras de las danzas; dejaré a los maestros que instruyan a sus alumnos sobre ellas y de tanto mejor grado cuanto que esta danza no está ya más en boga, como no lo están la *Dauphine*, la *Duchesse* y la *Bocanne*, que eran bailes muy bellos. Aquellos que sientan curiosidad por conocerlos, deben estudiar los personajes que los determinaron.

En cuanto a las danzas actualmente en uso, cuyas figuras y pasos tienen tanta variedad que se necesita un poco de aplicación para comprenderlas, indicaré la mejor manera de ejecutar sus distintos *pas*, por orden, de modo que los maestros tengan el placer de ver que sus alumnos aprovechan aún más sus lecciones, al conocer este sencillo método.

El observar un mejoramiento gradual en sus alumnos es uno de los más grandes placeres que puede experimentar el maestro. Es el único fin de este tratado y me halaga pensar que lo he conseguido.

CAPÍTULO XXVII

Del "temps de courante" o "pas grave"

Como antiguamente la enseñanza de la danza se empezaba por la *courante* y desde que he prometido proceder paso a paso, para seguir este orden debo principiar por el *temps de courante* o *pas grave*, que es uno de los primeros movimientos y el más elegante.

En primer lugar, debe saberse que el paso se llama *temps* únicamente porque se compone de un solo paso y movimiento. Conserva el mismo valor cuando se emplea al formar otro paso compuesto de varios movimientos, tal como un *pas de courante* o de *bourrée*. En esto reside la diferencia entre un *temps* y un *pas*.

Pero este *temps* no se emplea únicamente en la *courante*, sino en toda clase de bailes, donde produce buen efecto y agrega gracia al cuerpo por sus movimientos suaves y tranquilos, cualidades que deben adquirirse para ejecutarlo bien.

Supongamos, pues, que este *temps* vaya a hacerse con el pie derecho. Con el pie izquierdo al frente, soportando el peso del cuerpo y el derecho en la cuarta posición posterior, con el talón levantado y pronto a moverse, dóblense las rodillas y ábrase el pie derecho al costado. Luego al levantarse y cuando las rodillas están estiradas, se desliza el pie derecho hasta la cuarta posición anterior, transfiriéndole el peso del cuerpo. Pero al deslizar el pie derecho adelante, la rodilla izquierda se dobla y el talón se levanta, cargando en esta forma, el peso del cuerpo sobre el pie derecho con facilidad, e inmediatamente se eleva sobre su *demi-pointe*. Se baja luego el talón al suelo, lo que termina el *temps de courante* o *pas grave*. Como el

cuerpo se encuentra descansado, debido a que todo el pie se apoya en el suelo, desde allí se puede efectuar otro con el pie izquierdo, observando las mismas precauciones; para acostumbrarse a ello deben practicarse varios, primero con un pie y después con el otro.

He visto a muchas personas llevar a cabo este movimiento desde la primera posición, con buen efecto. Pero me pareció que era más difícil hacerlo así, porque cuando el cuerpo está sostenido sobre un pie, el otro, que está detrás, sigue y se junta al primero en primera posición (sin tocar el suelo), haciéndose flexión y enderezándose inmediatamente, sin moverlo hasta que las rodillas estén derechas. Se baja, entonces, hasta el suelo el talón del pie sobre el cual se levantó y su rodilla se dobla a medida que se desliza el pie que estaba en el aire hasta la cuarta posición anterior, lo que da la medida del paso. Pero una vez que el pie se adelanta del todo y el talón se ha bajado al suelo, el cuerpo descansa cómodamente sobre él; luego se eleva sobre la *demi-pointe*, bajando a continuación el talón al suelo, lo que completa el paso.

Éste también puede efectuarse de costado, empezándose desde una posición diferente, porque en general se hace después de un *pas de bourrée dessus et dessous*, que termina en la tercera posición anterior. Por lo tanto, es desde ésta dónde se inicia, después de haber flexionado ambas rodillas, sin cambiar de posición hasta haberse enderezado; entonces se desliza el pie de adelante.

Por ejemplo, supóngase que se haya hecho un *pas de bourrée dessus et dessous* con el pie izquierdo, yendo de costado hacia la derecha: el pie derecho se encontrará en la tercera posición al frente. Se doblan, entonces, ambas rodillas y, habiéndolas enderezado, se desliza el pie derecho al costado hasta la segunda posición y se le trasfiere el peso del cuerpo, lo que concluye el paso. Pero si se quiere ejecutar este movimiento con el otro pie, se debe

pasar el peso del cuerpo al pie izquierdo y, habiendo terminado el *pas de bourrée*, se doblan ambas rodillas, se endereza luego la derecha, deslizando la pierna izquierda al costado hasta la segunda posición. Se le transfiere el peso del cuerpo al elevarse sobre la *demi-pointe* izquierda, e inmediatamente se baja el talón al suelo, con lo que se da fin al paso. Como el cuerpo se hallará en equilibrio, se podrá ejecutar el paso que se desee con cualquier pie.

Existen otros pasos que titulamos solamente *temps*, que no deben confundirse con éstos, pues aunque sus primeros movimientos se hagan en la misma forma, no terminan como los otros; porque este *temps* es una flexión y una elevación, y se abre el pie al costado sin deslizamiento, lo que hace la diferencia entre ellos. Desde que se encontrarán muchos, colocados en distintas formas en *L'Amable Vainqueur*, ¹⁾ esto me ha inducido a incluir una clara descripción de los mismos.

Por ejemplo al tener el peso del cuerpo apoyado sobre el pie izquierdo en cuarta posición, se dobla la rodilla izquierda; se endereza, abriendo el pie derecho de costado a la segunda posición, colocando solamente la punta sobre el suelo y se espera un compás antes de seguir con otro paso, lo que produce un efecto de gran elegancia. Si este movimiento se lleva a cabo correctamente, con el cuerpo descansando en una posición cómoda, tiene mucha gracia; especialmente cuando sigue a un paso más vivo, que por contraste parece aún más rápido; cuando se lo sabe emplear con propiedad en todos estos diferentes movimientos y pasos, contribuye mucho a la belleza de la danza, porque agrega nobleza a los pasos lentos y vivacidad a los rápidos.

1) Véase la nota de la pág. 93.

CAPÍTULO XXVIII

Del "pas de bourrée" y del "fleurét"

El *pas de bourrée* se compone de dos movimientos, esto es: un *demi-coupé*, un *pas marché* sobre la *demi-pointe* y un *demi-jeté*, que es el segundo movimiento y marca el límite del paso. Lo llamo *demi-jeté* porque se trata sólo de medio salto, y desde que el paso es flúido, su último movimiento no debe marcarse demasiado. Como exige cierta soltura de movimiento en el empeine, sobre todo en el caso de las damas, fué reemplazado mucho por el *fleurét*, *pas* muy parecido que contiene tres pasos y sólo un movimiento. Este es sencillo y se aprende con facilidad. Conocer su construcción es poder ejecutarlo inmediatamente. Se compone de un *demi-coupé* y de dos *pas marchés* sobre la *demi-pointe*.

Aunque ya haya explicado el modo de ejecutar un *demi-coupé* cuando traté de la construcción del *pas de menuet*, sin embargo y para que se comprenda mejor, diré que cuando se desea hacer un *fleurét*, estando en cuarta posición con el pie izquierdo al frente y sosteniendo el peso del cuerpo, se trae el pie derecho a la primera posición sin tocar el suelo y se doblan ambas rodillas, lo que se conoce por *plier sous soi*. Pero no se mueva el pie derecho a la cuarta posición al frente hasta no haber hecho la flexión. Al llevar adelante el pie, hágase elevación sobre la *demi-pointe*, luego dos *pas marchés* sobre la *demi-pointe*, el primero con el izquierdo, el segundo con el derecho; bájese el talón de éste al efectuar el último para que el cuerpo quede firme y pronto a repetir el paso o a comenzar otro, de acuerdo con los requerimientos de la danza. Pero para adquirir soltura en su ejecución, es bueno hacer varios pasos seguidos, alternativamente con cada pie,

para llegar a ser igualmente diestro con cualquiera de ellos.

Por esto, si se pregunta de cuántos pasos se compone un *fleuret* se puede contestar que de tres: esto es, de un *demi-coupé* y de dos *pas marchés* sobre la *demi-pointe*.

El *fleuret* puede llevarse a cabo, en forma similar, hacia atrás o de costado, siendo las posiciones sólo diferentes en relación a la figura del baile, ya sea al girar y yendo hacia el costado.

Por ejemplo, si se quiere hacer un *pas de bourrée* o *fleuret dessus et dessous* volviéndose al costado izquierdo y suponiendo que el pie derecho esté en primera posición, se doblan las rodillas, y luego, manteniéndolas dobladas, se cruza el pie derecho a la quinta posición anterior y se eleva sobre la *demi-pointe*. Se abre el pie izquierdo a la segunda posición y se cruza el derecho a la quinta posición posterior, lo que completa el paso.

A veces éste se hace *dessus et dessous*, que es lo mismo, salvo que el *demi-coupé* se cruza en la quinta posición posterior y el tercer paso se efectúa en la quinta posición anterior, lo que constituye toda la diferencia.

Hay otros que se llevan a cabo de costado, desviando el hombro, como sigue: supóngase que el peso del cuerpo descansa sobre el pie izquierdo, se dobla esta rodilla y se trae el pie derecho a la primera posición, sin dejarle tocar el suelo. Luego se abre éste a la segunda posición, elevándose sobre las *demi-pointes* y llevando hacia atrás el hombro derecho. El pie izquierdo sigue al derecho y pasa a la tercera posición posterior, con las rodillas rígidas y los pies sobre las *demi-pointes*; en el tercer paso se desliza el pie derecho a la cuarta posición anterior y se baja el talón al suelo, lo que termina el paso. Con el cuerpo apoyado sobre el pie derecho, se puede doblar esta rodilla y efectuar el paso con el izquierdo, observando las mismas reglas. Estos *pas de bourrée* se emplean al final de la

Bretagne y en muchas otras danzas distinguidas y cuando se ejecutan bien, son elegantes en grado sumo.

Este paso puede llevarse a cabo de otra manera, llamada *pas de bourrée* abierto. Por ejemplo: suponiendo que se tengan los pies en primera posición con el derecho levantado del suelo, se dobla la rodilla izquierda, se abre el pie derecho a la segunda posición y se eleva sobre la *demi-pointe*. Esto hace que el izquierdo vaya a la primera posición, al tiempo que se baja el derecho al suelo. Luego se abre el izquierdo a la segunda posición, bajando el pie y tocando el suelo primero con el talón. Y cuando el cuerpo descansa sobre ese pie, se eleva sobre la *demi-pointe*, lo que hace que el derecho se deslice a la tercera posición posterior, concluyendo el paso.

Pero si se desea ejecutar otro con el pie izquierdo, se debe bajar el talón derecho al suelo, doblar la rodilla derecha y abrir el pie izquierdo a la segunda posición, en la misma forma; esto se debe aprender a realizar igualmente bien con ambos pies.

El paso puede efectuarse de otro modo aún. Una vez terminado el primer paso, que es un *demi-coupé*, y con el peso del cuerpo descansando sobre el pie izquierdo, se dobla la rodilla izquierda, golpeando al mismo tiempo el empeine izquierdo con el pie derecho, que está en el aire, abriéndolo luego a la segunda posición y elevándose sobre su *demi-pointe*; en lo demás se sigue lo ya descrito para el *pas de bourrée*.

Existe otra forma todavía, que ahora explicaré, llamada *pas de bourrée emboîté*, en la que se hace una pausa al segundo paso. El *demi-coupé* debe efectuarse hacia atrás al colocar el pie en la cuarta posición; en el segundo paso, se lo lleva rápidamente a la tercera posición, y allí se espera un poco con las rodillas rígidas y con los pies sobre las *demi-pointes*. Luego se desliza el pie de adelante a la cuarta posición al frente, cuyo movimiento se lleva a cabo doblando la rodilla del pie que está atrás, lo que

echa el peso del cuerpo sobre el pie delantero: esto marca el límite del paso.

Este se efectúa con toda clase de aires y se hace en toda suerte de figuras y al ser fácil y flúido puede ejecutarse al girar, como el precedente; pero como es deber del maestro instruir a sus alumnos sobre la regularidad de los bailes que les enseña, me contentaré con explicar cómo se realizan estos distintos pasos.

Hay otro *pas* de la misma naturaleza que se titula *pas de bourrée* rápido, o *pas de bourrée* de cuatro pasos; pero como he consultado a maestros muy eficientes sobre el modo de llevar a cabo estos pasos y sobre los nombres que les son propios y los he hallado divididos en sus opiniones, no formaré juicio decisivo, sino que dejaré que cada uno los llame por el nombre que le parezca conveniente. Diré solamente que el verdadero *pas de bourrée* es el que he descrito primero, y el *fleuret*, el segundo. Así el verdadero *pas de bourrée* se compone de dos movimientos y el *fleuret*, de uno solo. Pero, a mi juicio, podría darse al *pas de bourrée* rápido el título de *pas de bourrée* doble, porque empieza por un *demi-coupé* y sigue por dos *pas marchés* sobre la *demi-pointe* y un *demi-jeté*, con lo que se completa el paso. De ahí que pueda decirse que este paso se compone de un *fleuret* y de un *demi-jeté*.

Pero como me he propuesto únicamente dar el modo de ejecución de estos distintos pasos, no discutiré su etimología, porque la mayoría de éstos derivan su nomenclatura de los distintos bailes comunes a las provincias más apartadas, que les han conferido todas las cualidades permitidas por el arte y cuyos nombres llevan.

Por ejemplo, el paso de rigodón se ha tomado del rigodón, danza muy popular en Provenza y que los habitantes de ese distrito bailan habitualmente; y en cada cantón la danza varía, como he podido observar cuando estuve en esa región.

La gavota salió originariamente del Lyonnais y del Delphinado y de estos distritos hemos tomado los numerosos *contretemps* que tenemos en el baile, introducidos por los afanes de muchos grandes maestros que hemos conocido, a quienes se debe todo el crédito de haber legado a esos pasos la gracia que poseen en la actualidad y que tanto brillo y buen gusto procuraron al arte.

La *bourrée* viene de Auvernia; el minué de Poitou y de Anjou. El paspié, más liviano, es la danza preferida de Bretaña, aunque sea muy antigua, según ciertos historiadores. Y así con muchas otras, cuyo origen no trataré de establecer.

Existe otro paso conocido como *fleuret* que puede ejecutarse de dos maneras; pero como no lo he encontrado en bailes de salón, no lo voy a explicar, pues sólo lo he visto citado en relación a un *pas de bourrée* que contiene un único movimiento, llamado *fleuret*. Es por ello que reserve su explicación para otro volumen, que contendrá todos los distintos pasos de ballet.

* * *

CAPÍTULO XXIX

De los "coupés" de diferentes clases

El *coupé* común se compone de dos pasos, es decir, de un *demi-coupé* y de un *pas glissé*. Pero en caso de que el término "deslizar" no sea comprendido por todos aquellos que aprenden la danza, en especial por las personas jóvenes cuya animación les hace olvidar las lecciones enseñadas por sus maestros, haré la siguiente advertencia: un paso deslizado se hace llevando el pie suavemente hacia adelante, de modo que apenas toque el suelo. Por lo

tanto debe entenderse que este paso es más lento que uno en que el pie se adelanta sin tocar el suelo. En esta forma, un paso deslizado implica un paso muy lento, lo que contribuye en cierto grado a la perfección del *coupé*. La flexión debe hacerse en el momento conveniente, enderezándose en cadencia y sosteniéndose con gracia. Digo que debe llevarse a cabo correctamente, pues la flexión se ha de hacer al final del compás, enderezándose al tiempo siguiente, que en la danza se titula cadencia.

En esta forma, para empezar el paso con el pie derecho, se debe tener al frente el izquierdo, soportando el peso del cuerpo. Acérquesele el derecho en primera posición y dóblense ambas rodillas en forma pareja; manteniéndolas dobladas, pásese el pie derecho a la cuarta posición anterior y elévese sobre la *demi-pointe*, enderezando las rodillas. Bájese al suelo el talón derecho; la rodilla se dobla entonces, pero el pie izquierdo se desliza al frente hasta la cuarta posición, transfiriéndosele el peso del cuerpo, lo que da fin al *coupé*.

Otros llevan a cabo este paso en forma distinta, es decir que, una vez hecho el *demi-coupé* y habiéndose elevado sobre la *demi-pointe*, deslizan el pie a la cuarta posición al elevarse, con la pierna bien extendida y apuntando al suelo con la punta del pie, al pasar; cuando el izquierdo se mueve hacia adelante, la rodilla derecha se dobla y con este movimiento echa el peso del cuerpo sobre aquel pie, lo que concluye el paso. Ambos modos son buenos, pero yo creo que el primero es más fácil porque el cuerpo está firme al descansar sobre el talón derecho. Este paso puede hacerse hacia atrás, de costado y en las posiciones aproximadas que sean necesarias para llevar a cabo la figura que se deba seguir.

Aunque se ejecuta de varias maneras, el cambio está únicamente en el segundo paso, porque el primero siempre es un *demi-coupé*; habiendo explicado muchas veces la forma de hacerlo, no la repetiré en el paso que sigue,

sino que sólo haré la indicación: un *demi-coupé* con tal pie.

Los *coupés battus* o *coupés* batidos se efectúan en danzas de salón; por ejemplo, se hace un *demi-coupé* hacia adelante con el pie derecho y el izquierdo se acerca a éste, golpea la pantorrilla y vuelve a la cuarta posición posterior. Este *battement* o golpe toma el mismo tiempo que el pase del pie al frente.

Existen otros en que el *demi-coupé* se ejecuta hacia adelante; por ejemplo, si se hace el *demi-coupé* con el pie derecho al frente, al mismo tiempo que se eleva sobre éste el pie izquierdo da un golpe atrás y otro adelante y se abre de costado, o permanece en el aire de acuerdo con el encadenamiento del paso.

Hay otros aún que terminan con una abertura de pierna o con un *tour de jambe*, y la pierna permanece en el aire para efectuar el paso siguiente, como lo requiera el baile.

Hay también otra clase de *coupé* titulada *glissade*, pero que se emplea únicamente para moverse de costado sobre una misma línea, hacia la izquierda o derecha. Por ejemplo, si se desean efectuar *glissades* a la derecha, se debe doblar la rodilla izquierda y hacer el *demi-coupé* con el pie derecho abriéndolo de costado, en segunda posición al elevarse sobre él, se lleva simultáneamente el pie izquierdo a la tercera posición posterior, soportando sobre éste el peso del cuerpo con el fin de poder ejecutar otra con el derecho. Como es costumbre hacer tres seguidas, aunque en un compás vayan sólo dos, deberían efectuarse juntas, para que parezca que sigue una a la otra, por la relación que tienen entre sí.

Se hacen también de otro modo, aunque manteniendo la misma línea de dirección, pero efectuando un *demi-jeté* en lugar de un *demi-coupé* y llevando el pie de atrás a la tercera posición. Pero como también se hacen tres seguidas, con el primero se lleva el pie hacia atrás, con el se-

gundo se lo trae hacia adelante, y con el tercero se termina a veces al frente o con los talones juntos en primera posición y a veces hasta cuarta posición anterior, según los pasos que deban seguir. Las últimas son las más brillantes, pues su primer movimiento es un pequeño salto; pero es mejor aprender a ejecutar bien las primeras, luego las otras seguirán insensiblemente.

* * *

CAPÍTULO XXX

De los "coupés" de movimiento

Este paso es uno de los que posee más gracia y brillo entre todos los inventados, por sus movimientos lentos, que infunden elegancia cuando se realizan bien.

Por esta razón explicaré el modo de efectuarlos con toda la corrección que deben poseer. Al cumplir un *demi-coupé* hacia adelante, se hace flexión muy suavemente y se eleva sobre el pie que se llevó al frente, con las piernas bien extendidas. Al descansar sobre el pie adelantado, el peso del cuerpo atrae el de atrás hacia el de adelante, extendido en forma similar. Pero, al mismo tiempo, el talón del pie de adelante se baja al suelo y la rodilla se dobla; la pierna que está en el aire se abre un poco hacia el costado y la rodilla que está doblada, al enderezarse, lleva esa pierna hacia adelante, de modo que se cae sobre ella con un medio salto, o *demi-jeté* que concluye el paso.

Digo que es variado a causa de estos movimientos, porque se compone de sólo dos pasos, cada uno de los cuales contiene dos movimientos diferentes. El primero es flexionar sobre un pie, pasar el otro hacia adelante y elevarse sobre él, lo que debe llevarse a cabo con gracia; el se-

gundo es flexionar sobre ese pie y enderezándose con mayor vivacidad, caer sobre el otro con un medio salto, que concede a este paso su alegría.

Con los que se ejecutan de costado se procede igual, excepto que el pie se lleva a la quinta posición en el *demi-coupé* y a la segunda en el *demi-jeté*. Otros lo hacen desde la primera posición y llevan el pie de costado a la segunda, elevándose sobre él y bajando al mismo tiempo el talón al suelo para hacer flexión sobre éste; entonces el *demi-jeté* se efectúa hacia la quinta posición, con lo que se da fin al paso. Hay muchos ejemplos de este paso en *L'Aimable Vainqueur* ¹⁾, que es una danza de salón muy bella. En ella se emplean los *coupés* de distintos modos y con tanta propiedad que las piernas parecen interpretar las notas, lo que es prueba de esa armonía o más bien de esa imitación de la música que hay en la danza, pues la dulzura de sus sonidos debe ser expresada con pasos sencillos y elegantes.

Y como el *coupé* es uno de los pasos que más agradan y como existe una manera de mover los brazos con gracia al ejecutarlo, ésta podrá encontrarse en el capítulo X de la segunda parte.

* *

CAPÍTULO XXXI

Del "pas tombé" y del "pas de gaillarde"

Este paso es muy poco común en su ejecución y creo que su nombre proviene enteramente de su construcción, al contrario de los demás, cuyos nombres derivan en su

1) V. Rameau (P.) *Abrégé de la Nouvelle Méthode dans l'Art d'écrire ou de Tracer toutes sortes de Danses de Ville*, 1725, parte II, pág. 39, para encontrar una notación estenocoreográfica de esta danza.

mayoría de otros pasos. Es diferente desde su primer movimiento, pues se debe hacer elevación sobre las *demi-pointes* y flexionar después del paso, como se podrá ver por la descripción siguiente.

Por ejemplo, supongamos que se desea efectuar un *pas tombé* con el pie derecho, teniendo el peso del cuerpo sobre el izquierdo y estando ambos pies separados, en segunda posición. Al elevarse sobre el pie izquierdo, la pierna derecha sigue, pues el cuerpo, al inclinarse hacia la izquierda, lleva el pie derecho a la quinta posición posterior; al apoyar el pie en el suelo, su rodilla se dobla, lo que levanta el pie izquierdo; pero al enderezar la rodilla derecha se cae, por fuerza, sobre el pie izquierdo en segunda posición, lo cual constituye un *demi-jeté*, pues sólo es medio salto.

La ejecución de este paso no es difícil una vez que se sabe la forma de llevar a cabo correctamente los movimientos. El vigor del empuje y la inclinación del cuerpo son los que mueven las piernas; las rodillas se doblan como si su fuerza flaqueara, lo que obliga al talón derecho, llevado hacia atrás, a descansar sobre el suelo cuando su rodilla se dobla bajo el peso cargado sobre ella, para levantarse luego como resorte comprimido al sentirse libre. En esta forma la rodilla, al extenderse, echa el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo, lo que termina el paso.

He dado la descripción del *pas tombé* con el único fin de mostrar su peculiaridad y para presentar una explicación clara que permita llevarlo a cabo correctamente, pues este paso está precedido por otro y de su combinación resulta un cambio de nombre, al formarse uno nuevo.

Por ejemplo, puede estar precedido por un *coupé* o por un *temps grave* y muchas veces por un *pas assemblé* o paso compuesto, convirtiéndose entonces en un *pas de gaillarde*. De este modo el *pas de gaillarde* se compone de un *assemblé*, un *pas marché* y un *pas tombé*, que constituyen un todo que se repite muchas veces en la

danza que lleva su nombre; lo que me inclina a creer que esa es la única razón del nombre que se le ha dado: *pas de gaillarde*.

Sea como fuere, este paso tiene mucha gracia; con justicia se lo ha mantenido en uso e interviene en muchas danzas de salón. Puede ejecutarse en forma similar hacia adelante o al costado.

Empezaré por el que se hace de frente. Con el pie izquierdo en la cuarta posición, hacia adelante, soportando el peso del cuerpo, y el talón derecho levantado del suelo y pronto para moverse, se dobla la rodilla izquierda y el pie derecho se eleva simultáneamente. Al elevarse para dar un salto, el derecho se cruza a la tercera posición anterior. Se cae al suelo sobre ambos pies, con las rodillas estiradas, cuando el pie derecho que estaba cruzado adelante se abre a la cuarta posición anterior. Al mismo tiempo se carga sobre el pie derecho el peso del cuerpo y se eleva sobre la *demi-pointe*, lo que atrae hacia ella la otra pierna. Pero tan pronto como ésta la toca, se baja el pie al suelo, transfiriéndose el peso del cuerpo, lo que obliga a doblarse a la rodilla izquierda y a levantarse a la pierna derecha. La rodilla izquierda, que en este momento está doblada, al tratar de enderezarse echa sobre el pie derecho el peso del cuerpo, cayendo al suelo con un salto llamado *jeté chassé*; pero al caer sobre el pie derecho, el izquierdo se levanta y al estar el cuerpo en perfecto equilibrio y apoyado sobre el pie derecho, se puede llevar a cabo otro paso similar con el pie izquierdo. Un ejemplo de lo que antecede puede hallarse al principio del tercer movimiento de la *Bacchante*.

Encuentro que este paso tiene mucha gracia cuando se ejecuta bien y merece toda la atención que debe dársele. Puede hacerse de costado, sobre la misma línea, pero en forma distinta que hacia adelante.

Por ejemplo: con el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo, se hace flexión y se endereza con un salto, jun-

tando el pie derecho al izquierdo en la primera posición y cayendo al suelo sobre las *demi-pointes*. Pero el peso del cuerpo se mantiene sobre el pie izquierdo porque el derecho, al mismo tiempo, se abre al costado en segunda posición, haciéndose elevación sobre él para efectuar el *pas tombé*, que es la segunda parte de la composición del *pas de gaillarde*. Como ya he dado una explicación bastante extensa del *pas tombé*, me parece innecesario repetirla por segunda vez. Este paso, que siempre está precedido por un *coupé*, produce muy buen efecto por los movimientos sostenidos que deben ejecutarse cuando se lleva a cabo correctamente.

* * *

CAPÍTULO XXXII

De las piruetas

La pirueta es un paso que se hace en el mismo sitio, es decir, que no se va hacia adelante ni hacia atrás; pero su propiedad es hacer girar el cuerpo sobre un pie o sobre ambos, como un eje, tanto un cuarto como mitad de vuelta; según la forma en que el pie esté cruzado o según lo que requiera el baile que se está aprendiendo.

Supongamos que deba hacerse con el pie derecho y que sólo es necesario un cuarto de vuelta a la derecha: se dobla la rodilla izquierda con el pie derecho levantado del suelo y, al doblarse ésta, el pie derecho describe un semicírculo: luego, al bajar la punta del pie derecho detrás del izquierdo en tercera posición, para elevarse sobre las *demi-pointes*, se ejecuta un cuarto de vuelta. O si se desea dar media vuelta, se cruza más allá la punta del pie, hasta la quinta posición, desde donde se gira media vuelta al elevarse.

Debe observarse también que por la vuelta que da el cuerpo, el pie que efectuó el semicírculo y que se colocó atrás en la tercera o quinta posición, cambia de lugar al elevarse aunque no de posición, al convertirse el pie de atrás en delantero. Porque cuando se levanta el cuerpo para dar un cuarto o mitad de vuelta, este movimiento obliga a las piernas a cambiar de lugar para mantener su equilibrio, con lo cual el pie de atrás cambia de sitio como ya he indicado.

Pero una vez que se ha elevado y realizado el cuarto o la mitad de vuelta, se debe bajar al suelo el talón del pie que sostiene al cuerpo, para prepararse a ejecutar otro. Este paso es de efecto muy agradable cuando se lleva a cabo con cuidado y debe estar acompañado por un movimiento de brazos, llevando con garbo la cabeza, cosas muy importantes para la perfección de su ejecución. Esto se explicará en la segunda parte, porque la presente sólo trata del modo de formar los pasos, en tanto que la otra versará sobre la manera de llevar los brazos de acuerdo con las reglas del arte.

Este paso posee mucha gracia y exige algún detenimiento para poder ejecutarlo bien, lo que me ha inducido a formular las advertencias siguientes para que al tener mejor información se lo pueda llevar a cabo con corrección.

En primer lugar, en la pirueta donde el cuerpo se sostiene sobre un solo pie, la flexión debe hacerse con mucha suavidad, apoyándose sobre la pierna flexionada; pues la que traza el círculo sólo tiene la punta del pie sobre el suelo y sirve como si fuese de guía para que el cuerpo gire siguiendo el mismo arco; el acto de levantarse debe hacerse con la misma suavidad con que se efectuó la flexión, pues tales movimientos son siempre los de mayor elegancia y los que más agradan.

Puede llevarse a cabo en otra forma: con ambas rodillas dobladas, como la pirueta colocada al comienzo de

la segunda parte de la *Bacchante* ¹⁾). Este paso es muy fácil de ejecutar, pues no se trata más que de doblar ambas rodillas en forma pareja y de enderezarlas del mismo modo. Por ejemplo, con el pie derecho en la cuarta posición anterior y el cuerpo asentado sobre ambos pies, se doblan las rodillas y se enderezan, haciendo girar el cuerpo un cuarto de vuelta a la izquierda y en dirección contraria si el pie de adelante es el izquierdo, es decir, a la derecha.

Todavía hay otro modo más de ejecutar piruetas, diferente de los anteriores, que se lleva a cabo en esta forma: desde la segunda o cuarta posición, pues se inicia indistintamente desde una de ellas, con el peso del cuerpo sobre un pie y con la punta del otro tocando el suelo, se doblan ambas rodillas y se enderezan con un salto sobre el pie que sostiene el cuerpo. Pero al efectuar el salto sobre este pie, el otro, cuya punta tocaba el suelo, se extiende siguiendo al cuerpo cuando gira hacia la derecha o la izquierda. Si se debe girar a la derecha, se hará la flexión y el salto con el pie izquierdo, extendiendo el brazo y pierna derechos, lo que es causa de que se vuelva hacia la derecha; y lo mismo se hace con el brazo y pierna izquierdos si se desea girar hacia ese lado.

* * *

CAPÍTULO XXXIII

Del "balancé"

El *balancé* es un paso que se lleva a cabo en el mismo sitio, como la pirueta. Generalmente se hace de frente,

1) V. op. cit., parte II, pág. 51, para una notación estenocoreográfica de esta danza.

aunque puede efectuarse dando vuelta; pero como solamente gira el cuerpo y no se hace ningún cambio en el paso, describiré el modo de llevarlo a cabo de frente.

En primer lugar, diré que se compone de dos *demi-coupés*, uno hacia adelante y el otro hacia atrás, es decir que uno flexiona en primera posición, se abre el pie a la cuarta posición y se eleva sobre él. Luego, se baja el talón al suelo y el pie que está levantado sigue al que está delante y sobre el cual se hizo la elevación; se dobla; entonces, la rodilla del pie que hizo el primer paso y el otro, estando en flexión, se lleva atrás hasta la cuarta posición, elevándose sobre él, lo que da fin al paso. Pero como al hacer el primer *demi-coupé* se desvía el hombro y la cabeza efectúa un ligero movimiento, se agrega gracia al paso, como explicaré, junto con la forma de mover los brazos, en la segunda parte.

He visto a muchas personas hacer de costado este paso, en segunda posición; pero a mi juicio, este método no tiene tanta gracia, porque el cuerpo parece tambalearse; además, los movimientos de la cabeza y de los brazos no son tan favorecedores. Los *balancés* que se hacen dando vuelta dependen de la flexión y de la elevación, teniendo en cuenta la proporción del paso y la posición de los pies para que el cuerpo no pierda su equilibrio, pues que todos los pasos que se llevan a cabo dando vuelta son de ejecución más difícil que los que se efectúan hacia adelante.

El *balancé* es de mucha elegancia y se emplea con toda clase de música, aunque los dos pasos de que se compone se midan en forma igual; ésta es la razón por la cual puede adaptarse a toda clase de ritmos, pues el oído es el que indica cuándo un movimiento debe ser acelerado y cuándo retardado.

Se emplea tanto en minués comunes como en minués ornamentados con figuras, así como en los paspiés. Se hace en lugar de un *pas de menuet* y ocupa el mismo tiem-

po; por lo tanto debe efectuarse lentamente para que sus dos pasos tomen el mismo tiempo que los cuatro que componen el *pas de menuet*.

* * *

CAPÍTULO XXXIV

Del "pas de sissonne"

Una vez explicados los diferentes pasos que se componen de flexión y elevación, pasaré ahora a tratar de aquellos cuyos movimientos exigen más vigor, a saber: los *pas sautés* o pasos saltados. Siendo el *pas de sissonne* uno de los más fáciles, empezaré por dar la explicación de su ejecución.

Este paso incluye dos maneras distintas de saltar: una consiste en hacer flexión para efectuar el salto y en caer al suelo con las rodillas dobladas; en la otra, estando las rodillas dobladas, se enderezan con un salto. Por tanto, si se desea llevar a cabo este paso con el pie derecho, teniendo el cuerpo apoyado sobre el pie izquierdo, se dobla la rodilla izquierda y el pie derecho, que está levantado, se abre al costado simultáneamente. Pero al enderezarse con un salto, se cruza a la tercera posición delante del izquierdo, de modo que se cae al suelo sobre ambos pies. Con las rodillas dobladas, se eleva con un salto y se cae al suelo con el pie derecho, lo que completa el paso.

Éste se efectúa en forma similar hacia atrás, con la excepción de que en vez de hacer el movimiento de atrás hacia adelante, se lleva a cabo con el pie de adelante, el que pasa atrás al caer al suelo con ambos pies, haciendo luego la elevación sobre el pie que se llevó atrás.

Otros se ejecutan en el mismo sitio, pero al segundo salto se hace la elevación sobre el pie de atrás, esto es, se dobla la rodilla izquierda al saltar y se cae sobre ambos pies y en el segundo salto se eleva sobre el pie izquierdo mientras que el derecho permanece en el aire, pronto para la ejecución de otro paso.

También puede hacerse este paso al dar vuelta: el modo de caer al suelo con ambos pies y de elevarse sobre uno solo es igual, lo único que cambia es el perfil del cuerpo, pues las piernas, al tener que sostenerlo, lo siguen en todos sus movimientos. Además, el maestro, llevando de la mano al alumno para guiarlo, completará lo que este tratado ha comenzado.

Hay otros aún, que se llevan a cabo en forma similar, excepto que al primer salto se cae al suelo con ambos pies, sin doblar las rodillas, pero se flexionan después en preparación del segundo salto; lo que podría titularse *pas de sissonne* cortado, pues se hace una pausa antes de flexionar para el segundo salto. Éste se encuentra en distintas partes de *L'Amable Vainqueur*. Y como es en tiempo triple, lento, debe hacerse en esa misma forma, porque así se completa el compás y se expresa mejor la cadencia.

* * *

CAPÍTULO XXXV

Del "pas de rigaudon"

Este paso es de construcción muy poco usual. Se ejecuta en el mismo sitio, sin moverse hacia adelante, hacia atrás o al costado y si los pies efectúan varios movimientos diferentes, tiene aspecto animado. Por esta razón

se lo emplea en danzas sencillas de tiempo doble, tales como *bourrées*, rigodones y otras del mismo estilo.

Se empieza desde la primera posición. Dóblense ambas rodillas en forma pareja y enderécense con un salto, abriendo al mismo tiempo el pie derecho al costado con la rodilla rígida; luego se lo vuelve a la primera posición. Pero tan pronto como éste llega al suelo, el pie izquierdo se abre al costado sin movimiento alguno de la rodilla: está impulsado únicamente por la cadera e inmediatamente desciende al suelo. Una vez que ambos pies están apoyados, se flexionan las rodillas y se enderezan con un salto, cayendo sobre ambos pies, lo que da fin al paso. Se ejecuta después un paso hacia adelante o al costado, como se quiera; pero esto es independiente del paso de rigodón: sólo se hace para conectar un paso con otro y para facilitar la ejecución del siguiente.

Todos estos movimientos diferentes se llevan a cabo en rápida sucesión, para que no formen más que un solo paso, que se ejecuta en un compás de tiempo doble, como ya he indicado. Por lo tanto, todas las precauciones que hay que tener con relación a este paso se reducen a vigilar que las rodillas estén extendidas al elevarse y que manteniéndolas extendidas, se caiga al suelo sobre las *demi-pointes*, lo que producirá una impresión de ligereza.

Aunque este paso se usa mucho en Provenza, lo he visto hacer en esa región de manera algo distinta: los bailarines, en vez de abrir las piernas a los costados, las pasan hacia adelante, cruzándolas un poco; pero este modo de hacerlo no tiene tanta elegancia. Además, cuando se efectúa con una pierna al frente, parece como si se fuera a dar puntapiés a la pareja.

CAPÍTULO XXXVI

De los "jetés" o "demi-cabrioles"

Como se ha hecho mención del *jeté* en relación con varios pasos sin que se dieran instrucciones definidas para su ejecución, lo explicaré en este capítulo, prosiguiendo con el orden establecido, esto es, yendo de los más fáciles a los más difíciles.

Este tipo de paso es sólo parte de otro, como ya he indicado, así que un *jeté* no puede ocupar un compás completo, teniendo que hacerse dos seguidos para equivaler a otro *pas*. Se combina con facilidad para formar pasos nuevos, como vemos al final del minué en el *coupé* de movimiento, en el *pas tombé*, en el *pas de bourrée* rápido y en otros, agregándoles alegría.

Así como la facultad para elevarse se encuentra condicionada a la fuerza del empeine, de la misma manera el paso depende de la circunstancia de que esta facultad se manifieste con eficacia.

Para efectuar un *jeté* hacia adelante, supongamos que se tiene el pie izquierdo al frente soportando el peso del cuerpo y el pie derecho junto a él, pronto para moverse en cuanto se doble la rodilla izquierda; cuando se levanta el cuerpo al enderezar esta rodilla, la fuerza de la extensión lo arroja sobre la *demi-pointe* derecha, que había pasado adelante durante la flexión. Luego se baja el talón al suelo, lo que da fin al paso.

De la misma manera se pueden ejecutar varios seguidos sobre un pie, repitiéndolos con el otro en forma similar, lo que contribuye a dar soltura y ligereza.

Los *jetés* pueden hacerse igualmente hacia atrás o al costado, es decir, flexionando una pierna y cayendo sobre la *demi-pointe* de la otra.

Estos pasos pueden efectuarse todavía de otro modo,

que exige más energía en el salto. Se hacen elevándose con rapidez mucho mayor, extendiendo bruscamente las piernas, golpeando una contra la otra y cayendo sobre la *demi-pointe* opuesta al pie sobre el cual se hizo la flexión. En tal caso llevan otro nombre y se titulan *demi-cabrioles* ¹⁾. Pero como este paso pertenece al baile de teatro y desde que en este tratado no me he comprometido más que a exponer el modo de ejecutar danzas de salón, no molestaré al lector para que aprenda este último, que interesa solamente a las personas dotadas de aptitudes especiales para la danza y que hacen de ella su profesión.

En cuanto a las damas, diré que no deben saltar tan alto; es suficiente para ellas que guarden el tiempo haciendo flexión y que, al enderezarse, caigan sobre el pie opuesto a la pierna que se doblara. Por lo tanto, si se baila con una dama y ocurren *jetés* o pasos saltados, deben moderarse los saltos para conservar esa armonía entre los dos sexos que es tan esencial para la danza.

* *

CAPÍTULO XXXVII

Del "contretemps" de la gavota o "contretemps" hacia adelante

Los *contretemps* son aquellos *pas sautés* o pasos saltados que animan el baile por la variedad de maneras en que pueden llevarse a cabo. Por tanto, empezaré por los que se hacen hacia adelante, que son los más fáciles.

Para hacerlo con el pie derecho, el cuerpo debe estar apoyado sobre el izquierdo colocado en cuarta po-

1) Esto es similar a un *petit jeté battu* hacia adelante.

sición, y se debe tener el pie derecho atrás con el talón levantado del suelo. Se dobla entonces la rodilla izquierda; se la endereza, elevándose con un salto y se pasa al mismo tiempo el pie derecho a la cuarta posición anterior, levantándose sobre la *demi-pointe* con las piernas bien extendidas. Luego se hace otro paso adelante, en



Fig. 38. Primer movimiento de un *contretemps*.

cuarta posición con el pie izquierdo, lo que concluye el *contretemps*.

Se ejecuta hacia atrás en forma similar. Por ejemplo: si el pie izquierdo está atrás en cuarta posición, sopor-tando el peso del cuerpo, se dobla la rodilla izquierda levantando al mismo tiempo la pierna derecha extendida



Fig. 39. Segunda postura después del salto.

y dejándola caer en la cuarta posición posterior. Luego se hace otro paso atrás con el pie izquierdo y sobre la *demi-pointe*; pero con este último se baja el talón al suelo, lo que devuelve el equilibrio al cuerpo y completa el paso. Éste se lleva a cabo en un compás de tiempo doble, ligero, o en uno de tiempo triple. Toma el mismo tiempo que un *pas de bourrée* común.



CAPÍTULO XXXVIII

De las distintas clases de "contretemps" de costado

El *contretemps* hecho al costado se ejecuta en forma diferente del que se hace hacia adelante, especialmente el que tiene las piernas cruzadas; la diferencia está en que en el primero se hace flexión sobre un pie, mientras que en el último se hace flexión sobre ambos. Por ejemplo, si se quiere efectuar un *contretemps* yendo hacia la izquierda, éste se hará con el pie derecho. Con ambos pies en segunda posición y con el cuerpo erguido, se hace flexión como se muestra en la Fig. 38, y se endereza con un salto.

Pero como el movimiento de preparación del salto es más enérgico en este paso que el empleado para levantarse en un *demi-coupé*, al enderezarse nuevamente, la pierna derecha arroja el peso del cuerpo sobre la izquierda, permaneciendo la derecha extendida de lado y en el aire, como se ve en la Fig. 39; luego se ejecuta otro paso con el mismo pie, cruzándolo a la quinta posición (atrás) y cargándole el peso del cuerpo. Después se hace otro paso al costado en segunda posición con el pie izquierdo, lo que da fin al *pas*.

Muchas personas llevan a cabo el *contretemps* de costado en la misma forma que el hecho hacia adelante, es

decir, que con el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo, hacen flexión sobre éste manteniendo el pie derecho levantado del suelo. Pero así, a mi juicio, el cuerpo no está tan firme; además el pie derecho se mueve con demasiada rapidez y el efecto no es tan elegante, como lo he observado muchas veces.

Por esta razón incluyo la Fig. 38 con el fin de facilitar la comprensión.



Fig. 40. Primera postura del *chassé* en la *Babette*.

Estos mismos *contretemps* también se hacen dando vuelta y en la misma forma; por lo tanto, al ejecutar este paso puede girarse mitad o tres cuartos de vuelta, según lo requerido por el baile.

Se pueden llevar a cabo todavía de otro modo diferente, llamado *contretemps* de chacona o *contretemps* abierto. Su ejecución es casi igual a la del efectuado hacia adelante, esto es, con el pie izquierdo al frente y soportando el peso del cuerpo, se le acerca desde atrás, la pierna izquierda; se dobla la rodilla de la misma y se hace elevación sobre su pie, con un salto. El pie derecho, que está en el aire, se mueve a la segunda posición y el izquierdo a la quinta, al frente o hacia atrás, lo que termina el paso. Éste se emplea, en general, para moverse de costado y se compone de un *mouvement sauté* o sea movimiento saltado, y de dos *pas marchés* sobre la *demi-pointe*; pero en el último se debe bajar el talón al suelo para que el cuerpo quede firme, pronto para ejecutar cualquier paso siguiente. Éste es el modo de hacer el paso para ir a la derecha; mientras que para ir hacia la izquierda se debe dar el salto sobre el pie derecho.

Al saltar y al flexionar, téngase cuidado de caer al suelo en el mismo sitio, especialmente en las danzas de salón, en las cuales los pasos deben hacerse con todo respeto por la uniformidad y la proporción.

Existe además otra clase de *contretemps* llamado *contretemps* de dos movimientos o también *contretemps ballonné*. Es muy elegante y animado, en especial para aquellos que, por naturaleza, son ligeros de pies, confiando esta cualidad aún a los que no la poseen, siempre que lo practiquen asiduamente. Para que su modo de ejecución resulte claro, explicaré todas sus variantes.

Puede hacerse hacia adelante, hacia atrás o de costado, siempre en la misma forma; pero comenzaré por el que se hace al frente. Para efectuarlo con el pie derecho, teniendo el izquierdo en cuarta posición anterior y sopor-

tando el peso del cuerpo, se dobla la rodilla de esta última pierna, se endereza y se levanta con un salto; el pie derecho que está atrás pasa adelante al tiempo que se hace la flexión y se mantiene en el aire durante el primer movimiento. Luego se lleva a cabo un segundo movimiento al flexionar sobre el pie izquierdo, lo que arroja el cuerpo sobre el derecho con un *jeté*. En esta forma, el paso se



Fig. 41. Segunda postura del *chassé* en la *Babette*.

compone de dos movimientos, a saber: una flexión y un salto sobre un pie, luego otra flexión sobre el mismo pie, arrojando el cuerpo sobre el pie contrario ¹⁾).

Ya he indicado con anterioridad que todos estos pasos distintos son iguales tanto para los caballeros como para las damas, fuera de que las segundas no deben saltar tan alto. Pero las flexiones deben ser siempre bien marcadas, especialmente al aprenderlas, porque hacen más agradable la danza; en tanto que si no se marcan, los pasos no pueden distinguirse casi y el baile parece desanimado y aburrido.

He dicho que el *contretemps* es igual cuando se hace hacia atrás, pues deben observarse las mismas reglas. Es decir, se flexiona y se salta sobre el pie trasero, al mismo tiempo el de adelante se eleva y se mantiene levantado del suelo durante el primer movimiento, para ser llevado hacia atrás cuando se efectúa el segundo —un *demi-jeté*— con lo cual se da fin al paso.

Los que se hacen al costado se efectúan en general después de un *pas de bourrée dessus et dessous*; por lo tanto se hace flexión y se salta sobre el pie que termina el *pas de bourrée*, levantando el que queda al frente; al segundo movimiento se baja al suelo ese pie, colocándolo en segunda posición.

* * *

CAPÍTULO XXXIX

De los "chassés" de diferentes clases

Como existen varias clases distintas de *chassés*, empezaré por las más fáciles o sea por las que, en mi

1) Esto casi corresponde a un *temps levé*, seguido por un *jeté*.

opinión, se emplean más en danzas de salón, como *La Mariée* ¹⁾, la *Alemanda* ²⁾, *La Babette* y muchas otras.

Este paso está precedido en general por un *coupé* o por

1) Ver L. Pécourt, *Recueil de danses*, 1700, pág. 12, para una notación estenocoreográfica.

2) Rameau, *op. cit.*, parte II, pág. 58, para una notación estenocoreográfica de esta danza.



Fig. 42. Primera postura de la *saillie* o *échappé*.

algún otro paso que lleve a la segunda posición, porque se inicia desde ésta y se hace de costado, hacia la derecha o izquierda; pero para explicarlo mejor, me referiré a un lado solamente. Por ejemplo, si se desea ir hacia la izquierda, se doblan ambas rodillas y se enderezan dando un salto que apenas despegue del suelo. Y al ejecutar este movimiento con ambos pies, el derecho se acerca al



Fig. 43. Segunda postura de la saillie o échappé.

izquierdo para caer en su sitio, de modo que obligue a este último a moverse a la segunda posición, cosa que se lleva a cabo con mucha rapidez. Porque se cae al suelo con el pie derecho primero y se lleva rápidamente el izquierdo a la segunda posición, lo cual hace parecer que se ha caído sobre ambos pies, pues la costumbre es ejecutar dos de estos pasos seguidos. Por esta causa, al caer al suelo con el primer salto, hágase flexión y sáltese de nuevo, transfiriendo el peso del cuerpo sobre el pie derecho o izquierdo, según lo requiera el paso siguiente.

Pero cuando se han hecho varios en sucesión, como en la alemanda, los saltos se dan consecutivamente, sin elevarse sobre un pie y sin elevarse como al practicar, donde sólo se hacen dos, cosa que acabo de decir.

Este paso es flúido, pues al saltar se gana terreno para ir representando la figura requerida por el baile. Es de alegre efecto cuando se hacen varios seguidos, porque el bailarín parece estar siempre en el aire y esto con sólo medio salto.

En forma similar puede efectuarse hacia atrás, cambiando únicamente las posiciones. Es decir, que estando en cuarta posición con el pie derecho al frente, se hace flexión y se endereza con un salto hacia atrás; al caer al suelo el pie derecho se encuentra con el izquierdo que está en su lugar, y lo obliga a pasar a la cuarta posición posterior. Pero al caer al suelo con una rodilla doblada después del segundo salto, el bailarín se levanta sobre el pie derecho o izquierdo, de acuerdo con el paso siguiente; observando siempre que en el primer salto la pierna de adelante es la que empuja a la otra y la que primero toca el suelo, como lo he apuntado al referirme a los *chassés* que se hacen de costado.

Hay otra clase más de *chassés* efectuados al costado, tales como los que figuran en la quinta frase de *L'Aimable Vainqueur*, donde tres seguidos llenan un compás de tiempo triple, medida en que está dividida la música. Pero este

tipo de paso es con más propiedad un *jeté chassé*, como se verá por su modo de ejecución.

Con el cuerpo apoyado sobre el pie izquierdo, se hace flexión sobre este pie, y el derecho, que está levantado, pasa adelante y se extiende; cuando se levanta de la flexión, éste se cruza con un *jeté* en tercera posición, lo que forma el *jeté chassé* de que tratamos. El pie derecho, al caer frente al izquierdo, toma su lugar y en consecuencia le obliga a levantarse hacia atrás y la rodilla derecha se dobla después. Pero al enderezarse ésta, arroja el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo, el que cae atrás en tercera posición, empujando al derecho y haciéndolo levantar. Se hace flexión, entonces, sobre el pie izquierdo y se arroja el peso del cuerpo sobre el derecho, como en el primer paso. Estos tres movimientos deben efectuarse seguidos y sin pausa, como el balanceo de un péndulo. Porque en el momento de hacer flexión sobre un pie, su movimiento eleva al otro pie; al levantarse éste echa el peso del cuerpo sobre el derecho, al frente; y al segundo movimiento se cae nuevamente sobre el izquierdo; de donde puede apreciarse el equilibrio que debe conseguirse en este paso para poder hacerlo con perfección.

Existe aún otro modo de ejecución, que se parece mucho al precedente, pero que difiere de él porque contiene dos pasos. El primero es un *jeté* y el segundo un *pas marché*. Se hace como sigue: si se quiere ir hacia la izquierda, por ejemplo, con el cuerpo apoyado sobre el pie izquierdo y con el pie derecho levantado del suelo como se muestra en la Fig. 40, se hace desde esta posición una ligera flexión y al enderezarse se junta el pie derecho con el izquierdo, efectuando un *jeté chassé* y permitiendo que el derecho caiga atrás, en tercera o quinta posición. Este movimiento, debido al peso del cuerpo que se carga sobre un pie, levanta al izquierdo, el que luego se mueve de costado, haciendo un *pas marché* sobre la *demi-pointe*. Pero tan pronto como toca el suelo, se le transfiere el

peso del cuerpo, lo que levanta al pie derecho, mientras que el talón izquierdo baja al suelo, quedando así firme y preparado para hacer otro paso, pues éstos deben ejecutarse con mucha ligereza al constituir sólo medios movimientos de empuje, rodilla y cadera. El paso tiene dos tiempos distintos: el pie derecho se levanta al empezar, como se muestra en la Fig. 40; al caer sobre el pie derecho, el izquierdo se levanta extendido, como se ve en la Figura 41, y de ahí se mueve a la segunda posición, lo que da fin al paso.

Estos *chassés* deben efectuarse seguidos y con mucha ligereza, porque caben dos de ellos en un compás de tiempo doble, animado. Este tipo de paso da mucha alegría a un baile.

Aun existen otras clases, pero al no haberlas encontrado en danzas de salón, no necesito hacer mención de ellas.

* * *

CAPÍTULO XL

De las "saillies" o "pas échappés"

Este paso me ha parecido singular dentro de los de su estilo y como se emplea en una danza de salón titulada *La Babette*, me veo obligado a describir su modo de ejecución de acuerdo con las reglas.

En mi opinión, se parece a un *pas tombé*, porque la persona debe estar elevada sobre las *demi-pointes* antes de iniciarlo.

Una vez sobre las *demi-pointes*, como acabo de decir, con los pies en cuarta posición, el peso del cuerpo repartido en forma igual sobre ambos y suponiendo que el derecho esté al frente, se dejan resbalar los pies desde

allí, como si las fuerzas flaquearan, permitiendo que el derecho vaya hacia atrás y el izquierdo hacia adelante, separándolos simultáneamente. Al caer, las rodillas se doblan y se enderezan inmediatamente, colocando el pie derecho adelante y el izquierdo detrás, lo que nos vuelve a la posición original. Pero como las rodillas aún están



Fig. 44. Tercera postura de la *saillie* o *échappé*.

dobladas, se enderezan, echando al mismo tiempo el peso del cuerpo sobre el pie izquierdo; con este movimiento saltado se trae el derecho junto al izquierdo en primera posición. Luego se ejecuta un paso con el pie izquierdo, que se llama *dégager le pied*; así se estará preparado para el paso siguiente, sea cual fuere.

Este encadenamiento se lleva a cabo en dos compases de tiempo doble, rápido; he tratado de describirlo en detalle para facilitar su ejecución.

También se hace dando vuelta. Puede efectuarse además en esta forma con los pies en primera posición y sobre las *demi-pointes*, se hace flexión, permitiendo que resbalen a la segunda posición con las rodillas dobladas al descender; al elevarse, se juntan de nuevo los pies en primera posición y luego se efectúa un *dégagé* con cualquier pie, con lo cual se estará pronto para efectuar el paso que se desee.

Para facilitar la comprensión de esta explicación, he insertado tres ilustraciones (véanse las Figs. 42, 43 y 44), que muestran los distintos tiempos. En la primera el bailarín está sobre las *demi-pointes* con el pie derecho al frente (véase la Fig. 42). Luego se deja que los pies resbalen y el pie derecho, que estaba adelante, queda atrás con la rodilla doblada. La segunda figura muestra el cambio en el segundo movimiento (véase la Fig. 43). Después el pie derecho vuelve al frente con la rodilla doblada, como antes (véase la Fig. 42). Y la tercera figura representa el último movimiento, que termina con un *assemblé* y completa todo el paso (véase la Fig. 44).

CAPÍTULO XLI

De la "ouverture de jambe"

La *ouverture de jambe* es un movimiento que realiza la pierna mostrando la agilidad necesaria para mantener el cuerpo en equilibrio cuando el bailarín está sobre la otra y también para probar que sabe moverse con soltura y gracia, cualidades sin las cuales el cuerpo pierde su equilibrio. Una de las perfecciones de la danza consiste en saber mover las piernas en los diferentes pasos y mantener la parte superior del cuerpo en posición atrayente. Además, este *temps* se realiza con mucha lentitud, después de un paso que se ha llevado a cabo con rapidez. Esto produce variedad, pues infunde gravedad a los pasos lentos y vivacidad a los rápidos, denotando así buen gusto para la danza.

Por lo tanto, si se quiere efectuar una abertura de pierna con el pie izquierdo, el cuerpo debe apoyarse sobre el derecho en la cuarta posición anterior, para que el pie de atrás pueda levantarse de su posición y moverse lentamente al costado de la pierna derecha; luego el pie cruza frente a ella trazando un semicírculo que termina al costado, y se mantiene levantado en preparación de cualquier paso que pudiera ser requerido por el baile. Pero para hacer una demostración más clara, diré que cuando el pie izquierdo se mueve hacia adelante para cruzarse al frente, se debe extender al aproximarse al derecho; cuando cruza, la rodilla se dobla, extendiéndose nuevamente al completar el semicírculo, como se muestra en la Fig. 45, donde están escritas las palabras: *El semicírculo efectuado por la pierna.*

He dicho ya repetidas veces que cuando el paso se efectúa con un pie, debería practicarse con ambos alter-

nativamente, cosa que contribuye a la perfección del bailarín y le concede facilidad para aprender más ligero. Además y debido a esta práctica regular, el cuerpo se lleva con una soltura que se conserva en todos los diversos movimientos exigidos por la danza y con aquella gracia y precisión que solamente este arte puede procurar.



Fig. 45. Demostración de la *ouverture de jambe*.

CAPÍTULO XLII

De los "battements" de distintas clases

Los *battements* son también movimientos en el aire; se realizan con un pie, mientras que el cuerpo se apoya sobre el otro y dan mucho brillo al baile, especialmente cuando se hacen con soltura. Como se realizan de varias maneras y se incluyen en muchas danzas de salón, daré el modo de ejecutarlos.

En primer lugar, debe saberse que la cadera y la rodilla son las que efectúan y gobiernan este movimiento: la cadera dirigiendo al muslo al separarse o al juntarse, mientras que la rodilla, por su flexión, hace el *battement* al cruzarse al frente o detrás de la pierna en que se apoya el cuerpo.

Supongamos que se está de pie sobre la pierna izquierda, con el pie derecho levantado del suelo y bien extendido. Se lo cruza frente al izquierdo acercando el muslo a la pierna que sostiene el cuerpo y doblando la rodilla; se extiende ésta abriéndola al costado y se la dobla nuevamente para cruzarla hacia atrás. Luego se la extiende otra vez al costado y se llevan a cabo varios movimientos seguidos, con cada pie. Esto da flexibilidad a las piernas y permite que estos *battements* se ejecuten con rapidez; pero téngase cuidado de enderezar la rodilla después de haberla doblado.

Estos *pas* son muy útiles en la danza y se combinan con otros para darles variedad y aumentar el placer del baile.

A veces se hacen al saltar, como en el ejemplo de la tercera tonalidad de la alemanda. Este paso comienza con una especie de *contretemps*, saltando sobre un pie; luego el pie que está en el aire hace dos *battements*, uno adelante y otro atrás; se abre a la cuarta posición posterior y se le transfiere el peso del cuerpo para que pueda repetirse lo mismo con el otro pie. Al hacer este paso, se

debe desviar el cuerpo hacia el lado del pie que se mueve; es decir que, si el *battement* se hace con el pie derecho, se debe echar hacia atrás el hombro derecho.

Otras veces se combinan *battements* simples con otros pasos. Por ejemplo, se hace un *coupé* hacia adelante con el pie izquierdo, y el derecho, que está atrás, hace un *battement* al golpear la pierna izquierda y luego se abre a la cuarta posición posterior. Pero el *battement* se ejecuta con las rodillas estiradas, porque en los *demi-coupés* hacia adelante se debe hacer la elevación sobre las *demi-pointes* con las rodillas extendidas y es entonces cuando se realiza este *battement*, llevando hacia atrás el pie derecho al bajar el talón izquierdo al suelo, lo que facilita el paso del derecho a la cuarta posición, como ya lo he explicado en el capítulo que se refiere a los *coupés*.

Hay otros *battements* que se efectúan en forma distinta de los precedentes, en los cuales solamente toman parte las caderas, como acontece en los *entrechats*, cabriolas y otros pasos de ballet que exigirían demasiado espacio para su descripción. Por esto voy a poner fin a esta primera parte, para poder comenzar con la segunda, que enseña el modo correcto de llevar los brazos en cada paso.

* * *



SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

Consideraciones sobre los brazos y sobre la importancia que tiene el saber moverlos con gracia

A los que tienen aptitudes para la danza y disposiciones para bailar bien, nada les es más ventajoso que el dedicarse al estudio del modo correcto de llevar los brazos. Por esta razón deberían leer con la mayor atención las reglas que en seguida voy a exponer, para poder entender más fácilmente las lecciones y progresar.

En realidad, un buen maestro sabe cómo colocar los brazos de su discípulo, de acuerdo con su conformación física. Los hará mantener más arriba, si es de baja estatura, bajándolos al nivel de las caderas si es alto. Pero si el alumno es de altura mediana, los deberá llevar en línea con la boca del estómago; observación que he oído formular a uno de los maestros más hábiles de nuestro tiempo.

Además, todo el mundo sabe que el señor Beauchamps fué uno de los primeros en introducir y establecer reglas fijas y que desde entonces se ha despertado el deseo, común a tanta gente de ambos sexos, de ponerlas en práctica para alcanzar las cualidades que hoy poseen y que no tendrían a no ser por el cuidado y atención prestados.

Por mi parte, diré solamente que considero a los brazos,

con relación al cuerpo, como un marco hecho para un cuadro. Pero por bello que sea el cuadro, si el marco no armoniza con él, su valor será menor.

En consecuencia, por bien que ejecute sus pasos un bailarín, si no tiene gestos suaves y graciosos, su danza parecerá inanimada y hará el mismo efecto de un cuadro sin su marco.

Algunas personas afirman que se trata de un don especial. Estoy de acuerdo. Sin embargo, espero dar en esta parte los preceptos para su adquisición, por medio de una demostración detallada y completa, lo que debería servir de ayuda tanto a los jóvenes como a sus maestros: cosa que constituye el único fin de mi libro.

* * *

CAPÍTULO II

De la posición de los brazos y de su correcta elevación

Desde que la belleza del cuerpo al bailar, como ya lo he dicho, depende del saber disponer los brazos con gracia, nunca será excesivo el cuidado que se dedique a su posición para que éstos puedan moverse con la soltura necesaria.

Por tanto, voy a imaginar una persona bien proporcionada y de altura mediana, caso en el cual a mi juicio y de acuerdo con las reglas, los brazos deberán elevarse hasta estar en línea con la boca del estómago, como se muestra en la Fig. 46. El bailarín está representado de frente para que todas las partes se vean en su verdadera proporción. La cabeza está erguida, el peso del cuerpo se apoya en forma igual sobre ambas piernas, con los pies en segunda posición lo que se relaciona con los brazos, pues al estar las piernas abiertas y los pies colocados

sobre una misma línea, los brazos deben estar abiertos y elevados en forma pareja. Si se colocaran más alto parecerían una cruz; además, tenderían a endurecerse y no poseerían la misma gracia.

Sin embargo, como no hay regla sin excepción uno está obligado a disimular o esconder los defectos naturales, es deber del maestro adaptar las normas a las



Fig. 46. Elevación de los brazos para bailar.

necesidades de sus alumnos. Por ejemplo, si éste es de talla baja, debe levantar algo más los brazos, para aumentar su estatura, lo que, en consecuencia, le concede más elegancia. En forma similar, si el discípulo es alto, no debe elevar los brazos más allá de la altura de las caderas, lo que remedia en cierto grado esta desproporción y da una gracia que sin este cuidado, estaría ausente.

He mostrado que las manos no estarán abiertas ni cerradas, para que los movimientos de la muñeca y del codo puedan efectuarse con toda la elegancia y libertad que debe observarse en ellos. Por otra parte, si el pulgar estuviera apretado contra uno de los otros dedos endurecería las demás articulaciones y disminuiría su soltura.

No estoy muy satisfecho de la postura en que he colocado a las figuras que representan la elevación de los brazos. Las he sometido, sin embargo, a la crítica de las personas más capaces tanto en la danza como en el dibujo, y su opinión es que están trazadas correctamente y según las reglas, tanto en lo que se refiere al cuerpo como a la soltura de movimientos necesaria para los diferentes pasos, en los cuales debe observarse esa oposición que es el ornamento de la danza.

* * *

CAPÍTULO III

De los diferentes movimientos de los brazos

Hay tres movimientos diferentes de brazos, como de piernas, que guardan relación entre sí: el de la muñeca, el del codo y el del hombro. Pero éstos deben armonizar con los de las piernas, de modo que si se llevan a cabo *demi-coupés* en *temps* y aberturas de pierna u otros pasos que se hacen con el empeine más que con la rodilla,

deberá moverse la muñeca. En cambio, en los pasos donde la flexión es mayor, como en los *pas de bourrée*, *temps de courante*, *pas de sissonne*, *contretemps* y otros que requieren contraste u oposición, el codo es el que se mueve o el que está más en evidencia, pues no debe

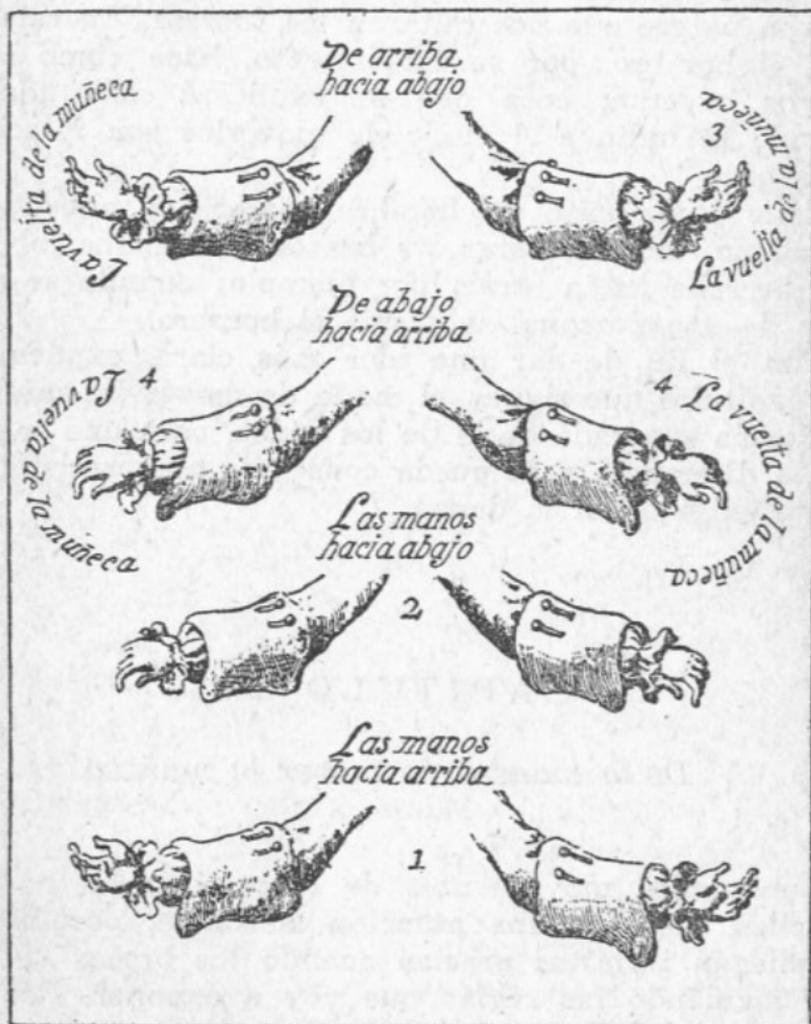


Fig. 47. Primera representación de los brazos mostrando el movimiento de las muñecas.

doblarse a menos que el movimiento esté acompañado por la muñeca. Lo mismo sucede con el empeine y la rodilla, que no pueden completar el movimiento sin la elevación sobre la *demi-pointe* que se lleva a cabo con el empeine.

En cuanto al movimiento del hombro, no aparece más que en el *pas tombé*, donde a causa de la inclinación del cuerpo parece que nos faltaran las fuerzas. En esta forma, el hombro, por su movimiento, hace como si los brazos cayeran, cosa que se explicará más adelante cuando se indique el modo de moverlos con relación a cada paso.

Este movimiento del hombro aparece de nuevo en la oposición, pues al estar los brazos extendidos, el hombro se echa hacia atrás; por ejemplo: cuando se va al lado de una persona, se desvía el hombro.

Con el fin de dar una idea más clara, explicaré en los capítulos que siguen el modo de mover las muñecas, en forma separada de la de los codos, para que se aprecie la diferencia y se pueda conseguir esa precisión elegante exigida por la danza.

CAPÍTULO IV

De la manera de mover la muñeca

Aunque los movimientos de la muñeca no parezcan difíciles, merecen una atención adecuada, porque ellas despliegan infinitas gracias cuando los brazos se mueven siguiendo las reglas que voy a exponer. Por esta causa incluiré ilustraciones donde quiera que sea necesario, para que mis instrucciones sean fáciles de interpretar.

Podrá observarse esto en la Fig. 47, donde (1) representa la mano vuelta hacia arriba y (2) la mano vuelta hacia abajo; esto es, que una es lo contrario de la otra.

El movimiento de la muñeca se lleva a cabo de dos maneras, a saber: de arriba hacia abajo y de abajo



Fig. 48. Representación de los movimientos de las muñecas, codos y hombros.

hacia arriba. Por esto, cuando se hace el movimiento en la primera forma, la muñeca debe estar flexionada hacia adentro dando una vuelta con la mano, la cual, por este mismo movimiento, vuelve a la primera posición como se muestra en (3) por la expresión *La vuelta de la muñeca*, que indica el modo de hacerlo de acuerdo

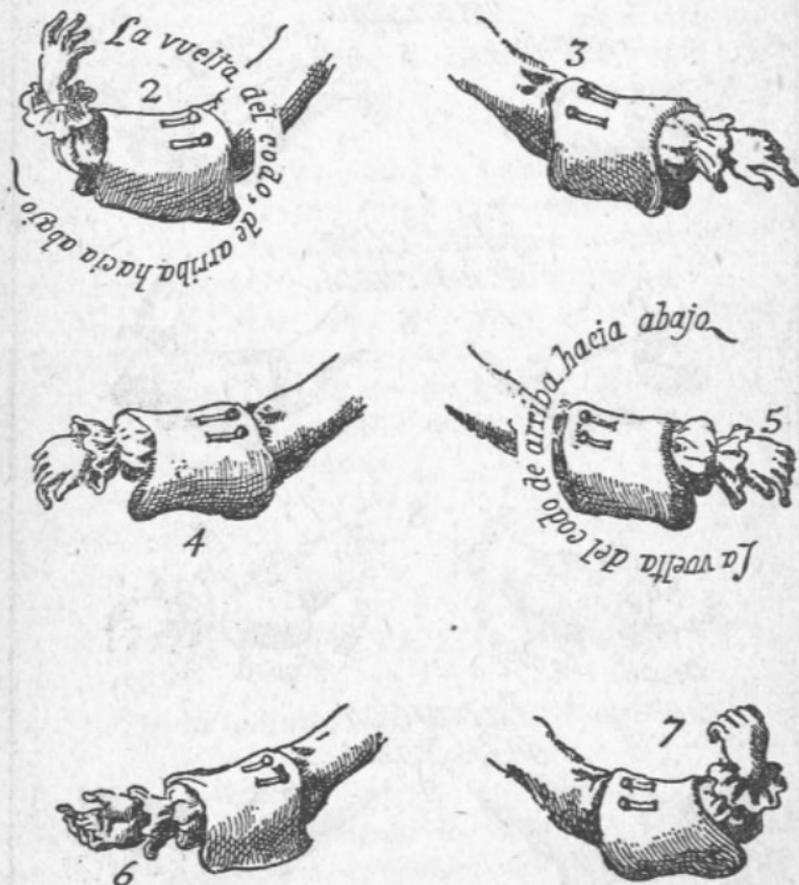


Fig. 49. Demostración del cambio de oposición.

NOTA: Las palabras en el N° 5 deberían ser: *La vuelta del codo de abajo hacia arriba.*

a la primera representación de los brazos (2). Pero debe tenerse cuidado de no doblar demasiado la muñeca, lo que sería causa de que pareciera rota.

Para el segundo movimiento, que se hace de abajo hacia arriba, con las manos hacia abajo como se ve en (2), dóblese la muñeca como en (4); luego permítase que la mano vuelva hacia arriba trazando un semi-círculo de acuerdo a las palabras *La vuelta de la muñeca* y con este movimiento las manos estarán en posición igual a (1).

* * *

CAPÍTULO V

Del movimiento del codo y del hombro

El codo, lo mismo que la muñeca, tiene su movimiento de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba; con la diferencia de que cuando se doblan los codos, las muñecas también se mueven, lo que impide la rigidez de los brazos y les infunde una elegancia considerable. Sin embargo, la flexión de la muñeca no debe ser exagerada pues parecería extravagante. Las mismas advertencias se aplican con relación a los pies, pues cuando se doblan las rodillas, el empeine, al elevarse, completa el movimiento lo mismo que la muñeca completa el movimiento del codo.

Pero como esto exige una comprensión perfecta y desde que las figuras explicativas que he empleado en el curso del libro me parecen tan necesarias como el texto, me veo obligado a repetir la ilustración anterior para no omitir nada de lo que pueda asegurar una correcta ejecución de estos movimientos.

Por lo tanto, para mover los brazos de arriba hacia abajo, si están colocados como se muestra en la Fig. 48

(5), se debe doblar el codo y la muñeca de acuerdo con las palabras *La vuelta del codo*, *La vuelta de la muñeca*. Y una vez que las muñecas estén dobladas (6), se extienden (8) y los brazos vuelven a su posición original (5). Así, cuando se efectúa un movimiento con las muñecas, éstas se deberán flexionar y extender como si se doblaran juntamente con los codos.

En el segundo movimiento, que se realiza de abajo



Fig. 50. Posición preparatoria a la ejecución del *temps de courante*.

hacia arriba, se vuelven las manos hacia abajo como se indica (8) con las muñecas y los codos doblados solamente para efectuar un círculo, de acuerdo con las palabras *De abajo hacia arriba*; para mostrar que ambos brazos deben hacerlo juntos, en forma pareja y volver a su posición original (5).



Fig. 51. Segunda postura en el *temps de courante*.



Fig. 52. El movimiento del empeine en el *temps de courante*.

Este último movimiento de abajo hacia arriba, es tan necesario como el primero, porque hay pasos en que los brazos deben levantarse en oposición; pues, en general, el brazo extendido se vuelve hacia abajo y se dobla oponiéndose al pie contrario, cosa que se explica en detalle en el próximo capítulo.

Con respecto al movimiento de los hombros éste es poco perceptible, excepto en los *pas tombés*, donde los brazos están extendidos (9), debiendo caer poco más abajo de las caderas sin doblar ni los codos ni las muñecas, como se indica por las expresiones *La caída*, *La elevación*, en cada brazo; pues cuando caen, se levantan al nivel anterior y esto se lleva a cabo únicamente por un movimiento de hombros.

* * *

CAPÍTULO VI

De la oposición de los brazos a los pies

De todos los movimientos que se ejecutan en el baile, la oposición o contraste del brazo a la pierna es el más natural y el que requiere menos atención. Por ejemplo, si se observan varias personas al caminar, se verá que cuando adelantan el pie derecho, el brazo izquierdo se opone con naturalidad, lo que parece ser una ley definitiva.

Bailarines de gran experiencia han movido sus brazos siguiendo esta ley y llevándolos en oposición a los pies; es decir, que estando el pie derecho al frente, el brazo izquierdo deberá estar en oposición durante el paso completo. Digo durante el paso completo, porque si el *temps de courante*, que es un solo paso, se hace con el pie derecho, el brazo izquierdo estará en oposición. En forma

similar, el *pas de bourrée* o el *fleuret* hacia adelante, aunque compuestos de tres pasos, no requieren tres cambios en los brazos: es bastante que estén opuestos en el primero.

Como la oposición necesita una explicación más detallada, he trazado esta figura (véase la Fig. 49), que muestra las posiciones convenientes. El cuerpo está er-



Fig. 53. Iniciación de la oposición.

guido, la cabeza vuelta hacia el brazo en oposición, que es el derecho y está doblado al frente. La mano está en línea con el hombro y algo adelantada. El brazo izquierdo, extendido al costado y algo atrás, pero en línea con la boca del estómago. El cuerpo se apoya sobre el pie izquierdo, con el talón derecho levantado del suelo y preparado para efectuar otro paso.

Pero cuando se desea cambiar la oposición, téngase cuidado de mover juntos los brazos para que cada uno haga el movimiento contrario, de modo que el brazo extendido se vuelva hacia abajo (3) y el opuesto (2) describa un semicírculo según la expresión *La vuelta del codo, de arriba hacia abajo*; lo que debería realizarse al mismo tiempo, uno con otro, para que ambos se muevan simultáneamente hacia abajo como se indica (4).

Si los brazos están bajos con el izquierdo vuelto de abajo hacia arriba (5), de acuerdo con las palabras: *La vuelta del codo, de abajo hacia arriba*, el derecho girará solamente la mano hacia arriba; esto se realiza por un pequeño movimiento circular de la muñeca de *abajo hacia arriba*, que completa el cambio de oposición, como se indica en (6) y (7).

Aunque he apuntado que estos movimientos deben hacerse al mismo tiempo, repito nuevamente que deben efectuarse con suavidad y sucesivamente. Y para que su ejecución sea más fácil, yo aconsejaría su práctica frente al espejo, moviendo los brazos en la forma que he expuesto; de este modo, poseyendo un mínimo de discernimiento y de buen gusto, se pondrán en evidencia las faltas, haciéndose posible así su corrección.

Estos son los métodos más breves y rápidos que yo pueda indicar para aprender a mover los brazos con aquella gracia y precisión que el arte requiere.

CAPÍTULO VII

De la manera de mover los brazos en el "temps de courante" y en los "demi-coupés" hacia atrás

Cuando una persona ha adquirido soltura para mover los brazos con la gracia requerida y desea combinar tales ademanes con los movimientos de los pies, no puede elegir para ello paso más fácil que el *temps de courante* o *pas grave*, que es muy lento. En esta forma aprenderá a mover con armonía los brazos y piernas; por esta razón he colocado estas cuatro ilustraciones seguidas, para explicar las distintas posiciones que adoptan los brazos y las piernas.

En primer lugar, debe recordarse el modo de ejecución del *temps de courante*, que consiste en hacer flexión y enderezarse, antes de pasar el pie hacia adelante.

En la primer figura (véase la Fig. 50) el cuerpo está apoyado sobre el pie derecho, en la primera posición anterior (1); el talón izquierdo está levantado y la punta del mismo pie toca el suelo en la preparación de otro paso; el brazo izquierdo, en oposición al pie derecho, (4) y el brazo derecho extendido (5), con la mano hacia afuera (6). El semicírculo escrito (7) indica el recorrido que debe seguir el brazo (izquierdo).

Para empezar el paso, se debe traer el pie izquierdo junto al derecho, mientras que el codo izquierdo gira de acuerdo con las palabras *La vuelta del codo, de arriba hacia abajo*, que forman el semicírculo; se efectúa la vuelta del brazo de *arriba hacia abajo*, del mismo modo que la otra frase *La vuelta de la muñeca* muestra el movimiento de la muñeca derecha.

La Fig. 51 indica hasta dónde debe hacerse la flexión. El cuerpo se apoya en el pie derecho (2); el izquierdo está

levantado del suelo (3), ambos talones están juntos y los brazos, con la palma de la mano hacia abajo, a la misma altura (4). Para poder llevar a cabo con soltura estos movimientos, se deben estudiar las ilustraciones en todos sus detalles, adquiriendo así un conocimiento adecuado de los movimientos de los brazos y las piernas.

La Fig. 52 muestra cómo se debe enderezar después de la flexión (lo que podría llamarse posición de equilibrio). El cuerpo está apoyado sobre la *demi-pointe* derecha (3); la pierna izquierda, extendida como la derecha, pero con el pie elevado sobre el suelo (4); las palmas de las manos vueltas hacia afuera (5).

La Fig. 53 tiene por finalidad indicar la oposición que se hace al pie izquierdo cuando éste efectúa un paso hacia adelante, de modo que al deslizarlo a la cuarta posición anterior, el brazo derecho forme contraste. Así, el paso y el movimiento de los brazos terminan al mismo tiempo.

Pero como nunca se le dedicará demasiado esmero a la manera correcta de llevar los brazos al bailar y desde que todo depende de una buena iniciación, ruego que se observe la Fig. 53, donde el brazo derecho (6) está en oposición al pie izquierdo (7), al frente; el brazo izquierdo (8) está extendido y llevado hacia atrás, así como el hombro, lo que hace que la oposición sea correcta, de acuerdo con las reglas del arte.

Aunque he dado una descripción completa de estas cuatro diferentes ilustraciones, lo he hecho solamente para que se comprendan bien y para que sus diversos movimientos puedan entenderse, pero cuando se llevan a la práctica, queda entendido que sólo se ha explicado un paso, siguiéndose los distintos movimientos uno al otro, sin interrupción.

Para aprender a realizarlos igualmente bien con cualquier pie, recomiendo que se comience desde el fondo del salón.

He explicado con tanta claridad los movimientos para

que éstos puedan ejecutarse uno tras otro con ambos pies, repitiéndolos varias veces hasta llegar al otro extremo de la habitación. Se efectuarán, entonces, *demi-coupés* hacia atrás, teniendo la precaución de bajar el pie de atrás al suelo y de apoyar el peso del cuerpo sobre él, después de terminar el último paso, para poder efectuarlos de la siguiente manera.

Supongamos que el último paso se haya dado con el pie derecho; el brazo izquierdo estará al frente, en oposición. Por lo tanto, se dobla la pierna izquierda (de acuerdo con la forma de efectuar los *demi-coupés*) y, al flexionar, el brazo opuesto traza su semicírculo *de arriba hacia abajo*, y el brazo que estaba extendido se vuelve *de abajo hacia arriba*, lo que constituye la oposición.

Obsérvese también que al ir hacia atrás se mueve el mismo brazo y el mismo pie, porque la oposición siempre se hace así. Por ejemplo, si el *demi-coupé* se realiza con el pie derecho, el brazo del mismo lado se mueve hacia adelante *de abajo hacia arriba*.

En el *temps de courante* se incluyen muchos *temps* diferentes. Hasta se tienen *pas graves* efectuados al costado; pero estos *temps* son abiertos, pues generalmente se hacen de la tercera posición a la segunda, que es abierta y por consiguiente no requiere oposición; en estos *temps*, como los brazos están abiertos, debe hacerse un ligero movimiento con los dos y también con las muñecas, *de abajo hacia arriba*.

Por ejemplo, si los brazos están abiertos y las manos puestas como se indica en la Fig. 52, al flexionar deben volverse hacia abajo, y al enderezarse y completar el *temps*, debe efectuarse un pequeño movimiento con el codo y con la muñeca, *de abajo hacia arriba*, que los lleva a su posición original.

CAPÍTULO VIII

De la manera de mover los brazos en el "pas de bourrée" o en los "fleurets"

He tratado ya por todos los medios, de dar una explicación clara de los diversos movimientos de brazos, junto con las leyes que gobiernan la acción de las muñecas, codos y hombros; y habiendo dado a conocer la oposición o contraste de la pierna y el brazo, sólo me resta ahora, mostrar cómo se lleva a cabo en forma que convenga a cada paso, indicando simplemente las oposiciones o contrastes que deben observarse; pero sin repetir la manera de hacerlos, cosa que en mi opinión ya he explicado bastante.

Diré, entonces, que si se ejecuta un *pas de bourrée* hacia adelante, con el pie derecho, el cambio en los brazos debe realizarse como sigue: el derecho, que está en oposición al pie izquierdo, debe extenderse cuando se flexiona la rodilla, mientras que al mismo tiempo, se vuelve hacia abajo el brazo izquierdo para doblarlo al frente; el pie derecho se mueve hacia adelante para que el cuerpo se eleve sobre él, constituyendo esto la oposición del brazo izquierdo a la pierna derecha. Durante los dos pasos que siguen y completan el *pas de bourrée*, no se deben cambiar los brazos, desde que en este paso no existe más que una oposición.

En el *pas de bourrée* hacia atrás se aplica la misma regla que en el caso de los *demi-coupés*. Esto es, que si el *pas de bourrée* se ejecuta con el pie derecho, al hacer el *demi-coupé* hacia atrás con el mismo pie, se debe doblar el brazo derecho, ya que la oposición sólo se ve desde el frente. Por lo tanto, y como regla general, cuando se realiza un paso hacia atrás con un pie, el brazo del mismo lado hace oposición.

Con referencia al *pas de bourrée dessus et dessous*, si este se efectúa yendo hacia la izquierda con el pie derecho, al cruzar éste se hace oposición con el brazo izquierdo, mientras que el derecho está extendido. Pero en el segundo paso del *pas de bourrée*, que se lleva a cabo con el pie izquierdo, llevándolo al costado a la segunda posición, se abre el brazo izquierdo; y al llevar el pie derecho a la tercera posición posterior, cosa que constituye el tercer movimiento del *pas de bourrée*, se dobla el brazo derecho en oposición al pie izquierdo, que está al frente. Esto produce dos oposiciones en el paso, pero a veces ellas no se realizan, porque el encadenamiento del paso siguiente altera la regla: podría suceder que se tuviera que doblar ambos brazos en su ejecución; pero el maestro dará las indicaciones convenientes.

Cuando estos pasos se hacen al girar, obsérvense las reglas expuesta precedentemente.

En el *pas de bourrée emboîté*, son necesarias dos oposiciones: una, cuando se inicia el *demi-coupé* y la otra, cuando se hace el último paso. Por ejemplo: se empieza el paso con el pie derecho y se lo lleva a la cuarta posición posterior, lo que obliga a doblar el brazo derecho en oposición al pie izquierdo, que está al frente.

Pero tan pronto como se haya hecho elevación sobre el pie derecho, el izquierdo pasa a la tercera posición posterior y se hace una pequeña pausa sobre las *demi-pointes* con las piernas extendidas, sin cambiar los brazos; cuando se desliza al frente el pie derecho, lo que constituye el último paso del *pas de bourrée*, el brazo derecho se extiende hacia atrás desviando el hombro, y el izquierdo se dobla al frente, formando contraste con el pie derecho.

Existe otra clase de *pas de bourrée* que se efectúa sin cambiar de lugar, y de frente; pero como al comenzar, el paso es abierto, los brazos lo siguen en esto. Por ejemplo, se hace el *demi-coupé* con el pie derecho, de costado en

segunda posición y como ambos brazos están abiertos, se doblan las muñecas dando una vuelta completa *de arriba hacia abajo*. Le llamo vuelta completa porque las manos retornan a su posición original; pero en el segundo paso, que se realiza de lado (como se describió al explicar su ejecución), al llevar atrás el otro pie, lo que constituye el tercer paso, se dobla el brazo del mismo lado del pie que se llevó atrás, creando así contraste con el pie delantero.

En este paso, la manera de mover los brazos es diferente de la de los otros, pues el brazo y el pie se oponen al principio, mientras que, en este caso, la oposición sólo se lleva a cabo en el último paso.

Se puede hacer en otra forma aún: de costado y desviando el hombro; se encuentran dos pasos de esta clase en la primera frase de *L'Aimable Vainqueur*, en *La Bretagne* ¹⁾, en *La Nouvelle Forlanne* ¹⁾ y en muchas otras danzas donde la oposición se realiza solamente en el último paso. Por ejemplo, suponiendo que se tiene el pie izquierdo al frente y el brazo derecho en oposición, se hace un *demi-coupé* flexionando sobre el pie izquierdo, elevándose sobre el derecho y extendiendo al mismo tiempo el brazo, lo que permite desviar el cuerpo o girar un poco de costado; al llevar atrás el pie izquierdo, se sigue sobre las *demi-pointes*. Luego se desliza el pie derecho a la cuarta posición anterior, doblando al mismo tiempo el brazo izquierdo y llevándolo hacia adelante en oposición al pie derecho.

Hay otros pasos llamados *pas de bourrée vites* o *pas de bourrée à deux mouvements* que se ejecutan hacia adelante y al costado. En cuanto a los brazos, no hay más que una oposición: si el paso se hace con el pie derecho, el brazo izquierdo se dobla al frente y al hacer el último paso de este *pas de bourrée*, que es un *demi-jeté*, se ex-

1) V. Rameau, op. cit., parte segunda, págs. 65 y 72, para una notación estenocoreográfica de estas danzas.

tiende el brazo izquierdo; en esta forma ambos estarán abiertos.

Pero cuando este paso se hace al costado, hay una pequeña diferencia, pues al efectuar el *demi-coupé* con el pie derecho cruzándolo frente al izquierdo, el brazo izquierdo entra en oposición, para extenderse durante el segundo y tercer paso; y al llevar atrás el pie derecho, cayendo sobre el izquierdo para un cuarto paso (que es una especie de *pas tombé*), ambos brazos extendidos, se bajan ligeramente y vuelven a subir; lo que completa su movimiento en este paso.

* * *

CAPÍTULO IX

De la manera de mover los brazos en las distintas clases de "coupés"

Como los movimientos de brazo que se emplean en las distintas clases de *coupés* varían de acuerdo al encadenamiento que compone la danza, describiré algunas de sus variedades para que sirvan de guía, dando comienzo por las que se ejecutan hacia adelante.

Supongamos que se desea efectuar un *coupé* hacia adelante con el pie derecho: se debe tener el pie izquierdo al frente y el brazo derecho en oposición; luego, al flexionar en el *demi-coupé*, se extiende ese brazo, volviéndolo *de abajo hacia arriba*, sin doblar el izquierdo; pero al deslizar hacia adelante el pie izquierdo, cosa que constituye la segunda parte del *coupé*, se dobla el brazo derecho al frente, formando el debido contraste entre el brazo y el pie.

Hay otros *coupés* en que el pie se abre al costado sobre la *demi-pointe*, sin transferirle el peso del cuerpo y como

se ha extendido un brazo en el *demi-coupé*, se dejan ambos abiertos como se muestra en la Fig. 46, que enseña la elevación correcta de los brazos; pues al estar en segunda posición, no hay contraste, a menos que el paso esté seguido de un *pas en tournant* lo que es muy raro, desde que las vueltas deben iniciarse de la primera o de la cuarta posición.

Otros terminan con una *ouverture de jambe* debiéndose observar en este caso la misma regla que para los *demi-coupés*, la cual dice que debe extenderse el brazo del mismo lado del pie que hace el paso; sin embargo, los brazos no deben moverse durante la *ouverture de jambe*.

Hay aún otra clase de *coupés*, que se efectúan hacia adelante, es decir, que habiendo extendido el brazo durante la ejecución del *demi-coupé*, se lo mueve junto con el mismo pie si se desea girar, porque este brazo debe actuar como guía o contrapeso de la vuelta; por lo tanto y como regla general, si se gira hacia la derecha, se dobla el brazo derecho; éste luego se extiende y con su movimiento da soltura al cuerpo en la vuelta. La misma regla se aplica al girar hacia la izquierda.

El *coupé* hacia atrás es diferente porque requiere dos oposiciones. Una, al flexionar para el *demi-coupé*: suponiendo que se lo haga con el pie derecho; el brazo del mismo lado efectúa la oposición y vuelve al mismo tiempo. La otra oposición ocurre cuando el pie izquierdo va hacia atrás y el brazo del mismo lado vuelve al frente, en oposición al otro pie.

En los que se llevan a cabo de costado, si se comienzan con el pie derecho, se hace oposición con el brazo izquierdo al efectuar el *demi-coupé*, extendiéndolo durante el segundo paso, que es abierto y que por lo tanto no tiene oposición.

Mi opinión es que en este *coupé* puede realizarse un movimiento con ambas muñecas, lo que parece más sencillo.

Hay algunos *coupés* que, empezados hacia adelante, terminan hacia atrás; su modo de ejecución está fuera de lo común en que si se efectúa un *demi-coupé* hacia adelante con el pie derecho, al enderezarse se trae el izquierdo contra el derecho, dando un golpe atrás, y volviéndolo a su lugar de antes: la cuarta posición posterior. Se completa el *coupé* en este paso, al ejecutar el *demi-coupé* hacia adelante con el pie derecho, poniendo el brazo iz-



Fig. 54. Posición preparatoria para la ejecución de una pirueta.

quierdo en oposición a éste y, para diferenciarlo más, se desvía el hombro derecho y su brazo se lleva bien hacia atrás, lo que da soltura y gracia al cuerpo. En los que se llevan a cabo hacia adelante y con un golpe en el segundo paso, no debe realizarse ningún movimiento de brazo durante el golpe; pues este paso intenta mostrar toda la libertad permitida a las piernas, sin que por ello se sacuda la parte superior del cuerpo, lo cual disminuiría la gracia que siempre debe conservar.

* * *

CAPÍTULO X

Del modo de mover los brazos en los "coupés" de movimiento

He separado los *coupés* de movimiento de los demás para evitar confusiones y para hacer notar toda la gracia que deben poseer. Este paso puede hacerse hacia adelante y de costado, pero como deseo mantener el mismo plan en todo el libro, es decir, el de comenzar por lo más fácil, empezaré por los que se hacen hacia adelante.

Así, al ejecutar el primer paso, que es un *demi-coupé* bien sostenido, se vuelven simultáneamente algo hacia abajo los brazos, efectuando un medio movimiento de las muñecas y codos *de abajo hacia arriba* que debe ser acompañado por una leve inclinación de la cabeza y cuerpo, imperceptible y sin afectación. Pero cuando se lleva a cabo el segundo movimiento, que es un *jeté échappé*, se extienden los brazos al empezar la flexión, realizando al mismo tiempo un leve movimiento con los hombros al descender; mientras que al levantarse, el cuerpo vuelve a su posición anterior, así como la cabeza, que debe mante-

nerse algo echada hacia atrás. Esto concede un porte majestuoso y causa una perfecta unión en los movimientos de las piernas y brazos, así como en los de la cabeza y cuerpo.

Con respecto a los que se efectúan de costado, aunque sus movimientos de brazos son más o menos similares, se deben seguir, sin embargo, ciertas indicaciones. Por ejemplo, cuando se hace el *demi-coupé* (suponiendo que se lo realiza con el pie derecho), al cruzar a la quinta posición anterior se está obligado a emplear la regla de oposición: desviar algo el hombro derecho y permitir que el izquierdo avance un poco; esto produce, en consecuencia, la oposición al pie derecho, sin que ello impida realizar estos movimientos de brazo *de abajo hacia arriba*. Bájense levemente los brazos al efectuar el segundo movimiento y luego eléveselos al terminar, haciendo también una pequeña inclinación con el cuerpo y la cabeza y téngase en cuenta que si se va hacia la derecha, la cabeza debe estar vuelta a medias en esa dirección. Cuando todas estas indicaciones se ponen en práctica, tienen maravilloso efecto sobre la danza y le otorgan la vivacidad y el buen gusto que de otro modo ésta carecería.

* *

CAPÍTULO XI

*De la manera de mover los brazos en el "pas tombé"
y en el "pas de gaillarde"*

Desde que ya he explicado en la primera parte, el *pas tombé* y el *pas de gaillarde*, que están compuestos de muchos otros pasos y movimientos, permítaseme explicar el modo de mover los brazos de acuerdo con esos diferentes

pasos. Por ejemplo, si se trata simplemente de un *pas tombé*, se debe empezar, como ya se ha descrito, por hacer elevación sobre las *demi-pointes*, con los brazos colocados como se indica en la Fig. 46; por lo tanto, cuando se lleva atrás el pie al descender, los brazos, aunque extendidos, bajan; lo cual se lleva a cabo por la acción de los hombros, que se extienden dejando caer los brazos y levantándolos inmediatamente. En esto se puede observar la armonía que existe entre las piernas y los brazos, visto que cuando se lleva el pie hacia atrás y se doblan las rodillas como si su energía flaqueara (a la manera del *pas tombé*), los brazos también caen, para elevarse nuevamente al ejecutar el segundo paso, que completa el *pas tombé* y es un *demi-jeté*. De ahí que en éste los brazos caigan y se levanten en relación con el movimiento de los hombros.

En el *pas de gaillarde* los brazos se deben mover en forma diferente, pues empieza con un *assemblé*; por lo tanto están vueltos hacia abajo antes de hacer la flexión; luego se juntan y las muñecas se doblan a medias moviéndolas *de abajo hacia arriba*. Pero al efectuar el segundo paso, que se hace de costado hacia la segunda posición, los brazos se extienden como en la primera, al volverlos *de abajo hacia arriba*. De manera que al elevarse sobre el pie que se movió al costado, para llevar el otro atrás, los brazos se mueven como ya se ha explicado para el *pas tombé*; esto es, caen y se elevan nuevamente.

Hay también otro paso que se lleva a cabo hacia adelante, parecido al *pas de gaillarde*, que he oído llamar *sissonne de chaconne*. En este paso y porque se hace hacia adelante, el brazo se opone al pie contrario. Pero empieza por un *assemblé*, como ya he explicado, y por lo tanto, si se efectúa con el pie derecho al frente, se debe mover hacia adelante el brazo izquierdo, *de abajo hacia arriba*, para realizar el contraste.

Por ejemplo, al ejecutar el *assemblé*, el brazo derecho, que estaba al frente, se extiende girando hacia abajo y el

izquierdo hace lo propio al mismo tiempo, quedando en oposición a la pierna derecha, cerrada al frente de la izquierda; pero tan pronto como se forma este *assemblé*, el pie derecho se desliza a la cuarta posición y al hacerlo, el cuerpo y la cabeza efectúan un pequeño movimiento, volviendo a su posición anterior cuando se hace la elevación sobre el pie derecho y se extiende el brazo izquierdo. Luego, ambos brazos permanecen en esa posición sin moverse durante los dos *jetés chassés* que completan el paso.

* *

CAPÍTULO XII

De la manera de mover los brazos en las piruetas

Aunque la pirueta sea uno de aquellos pasos que se ejecutan sobre el mismo sitio y parecen requerir poca atención, en realidad exigen tanto cuidado como otro cualquiera. Esto es lo que hace tan vasto el arte de la danza, pues en los mismo pasos que parecen más fáciles existen encantos infinitos que deben adquirirse para bailar bien. Por esta causa, exhorto a todos los que buscan mejorar, que pongan atención en tales cosas.

Este paso, en general, está precedido por otro, tal como el *coupé*, que es una preparación de lo que va a seguir. Por ejemplo, el apuntar los pies y la *ouverture de jambe*, que termina con un pie levantado del suelo, constituyen la preparación para la ejecución de una pirueta; por lo tanto, voy a enseñar el modo de colocar los brazos; y para que se comprenda mejor, he trazado esta figura (véase la Fig. 54), que muestra los detalles esenciales, por medio de los cuales se pueden entender con facilidad los movimientos de brazo que deben hacerse.

En esta figura, el bailarín está representado como apoyándose sobre el pie derecho (1), con el izquierdo en el aire (2), el brazo derecho extendido (3), el brazo izquierdo doblado (4) y la cabeza vuelta hacia la izquierda (5).

Pero cuando se hace flexión sobre el pie derecho y el izquierdo se cruza al mismo tiempo (como ya se ha expli-



Fig. 55. Primera postura en un *contrepas*, hecho de costado hacia la izquierda.

cado al describir su ejecución), al levantarse sobre la *demi-pointe* se extiende el brazo con una vuelta del codo y de la muñeca, como se indica por las palabras *La vuelta completa del brazo*, lo que acompaña al cuerpo cuando gira, haciendo con soltura, una vuelta completa de brazo, *de abajo hacia arriba* y volviendo a la posición que se muestra en la Fig. 54.



Fig. 56. Segunda postura en un *contretemps* de costado.

Téngase cuidado de conservar la cabeza bien erguida para mantener el equilibrio del cuerpo, pues éste debería girar sobre un pie como sobre un eje; así lo he tratado de expresar en mi dibujo mostrando al bailarín apoyado perpendicularmente sobre un pie y mirando hacia la izquierda, para que pueda moverse con esa precisión y soltura que requiere el movimiento.

Algunas piruetas se llevan a cabo con un salto, durante el cual los brazos se mueven en forma muy similar, excepto que imitan un poco a las piernas en su movimiento, elevándose más rápidamente en el salto y extendiéndose con mayor vivacidad, lo que hace más fácil al cuerpo el girar del mismo lado del brazo que se ha extendido.

Sin embargo, aunque estos movimientos se realicen con un salto, se los debe refrenar, pues como este paso se ejecuta girando, por así decirlo, sobre el mismo sitio, al saltar demasiado alto el cuerpo sería arrojado de su centro de gravedad por los esfuerzos que se hacen para elevarse. Además, como los bailes de sociedad de por sí son demostraciones de gracia, en ellos sólo se requieren movimientos fáciles y corteses.

* * *

CAPÍTULO XIII

De la manera de mover los brazos en los "balancés"

El *balancé* es uno de los pasos de baile más fáciles y uno de los que permiten más gracia en su ejecución. Armoniza con cualquier ritmo y produce siempre buen efecto; pero desde que hay varias formas de llevarlo a cabo, como lo he indicado anteriormente, daré dos modos de mover los brazos en él.

Por lo tanto, al efectuar el primer paso en la segunda posición (este paso se realiza después de otro que obliga a tener un brazo en oposición), el brazo que está opuesto al frente se extiende *de abajo hacia arriba*, y el otro brazo, que está extendido, hace un pequeño movimiento de



Fig. 57. Tercera postura después del salto.

muñeca, *de arriba hacia abajo*; pues siempre que se lleve a cabo un movimiento con un brazo, se debe hacer otro pequeño movimiento con el brazo contrario extendido, para conservar la armonía: estos detalles son los que crean esa gracia y esa delicadeza que he mencionado.

En cuanto a los otros *balancés* que se ejecutan en la cuarta posición anterior, si se empiezan con el pie derecho, se extiende el brazo derecho, que está al frente, moviéndolo *de arriba hacia abajo*; y el brazo izquierdo, girando hacia abajo, se dobla en oposición al pie derecho, volviéndose *de abajo hacia arriba*, lo que constituye el movimiento contrario. Pero en el segundo *demi-coupé*, la cabeza gira un poco hacia la derecha, se inclina levemente y se endereza de nuevo con este paso, pues al levantarse el cuerpo sobre el pie izquierdo, también se levanta la cabeza, lo que es causa de que el uno esté en perfecta armonía con la otra.

* * *

CAPÍTULO XIV

Del modo de mover los brazos en el "pas de sissonne"

Una vez explicada la forma más sencilla de llevar a cabo este paso, sólo falta aprender la manera de mover los brazos con la gracia requerida, pues así como este paso sigue a otro, así cada uno de ellos tiene su contraste.

Si suponemos que el pie izquierdo está al frente, el brazo derecho estará entonces en oposición. Por lo tanto, al hacer el primer movimiento, se mueve el brazo derecho *de arriba hacia abajo*, al mismo tiempo. En ese instante, el brazo izquierdo se vuelve hacia abajo y se dobla en oposición al pie derecho, que cruza frente al izquierdo

y se da un segundo salto sobre él, sin cambiar la oposición del brazo izquierdo; pues este segundo salto se hace con el pie derecho, que está al frente y el brazo está en contraste con él.

También he dicho que se puede efectuar sobre el mismo sitio, en la siguiente forma: cayendo sobre ambos pies en el primer salto y elevándose sobre el pie posterior, en el segundo; lo que no exige alteración en los brazos desde que el pie derecho está al frente y la oposición es correcta.

En el caso de realizar el *pas de sissonne* dando vuelta, al girar debe emplearse el brazo opuesto; existen muchos ejemplos de esto en las danzas de salón. Por ejemplo, al final del primer movimiento de *La Mariée*, donde hay dos *contretemps* de costado con el pie derecho: al extenderse el brazo izquierdo, que está en oposición, el movimiento hace girar el cuerpo media vuelta a la izquierda. Pero al cruzar atrás el pie derecho, el brazo del mismo lado se dobla también, en contraste con el pie izquierdo, que se encuentra al frente.

Por regla general, en los pasos que se hacen dando vuelta, el brazo del lado hacia el cual se gira es el que da el ímpetu, porque su movimiento es lo que obliga al cuerpo a girar hacia ese lado.

En el *pas de sissonne* hacia atrás se aplica la misma regla que en los otros pasos hacia atrás, o sea: mover el mismo brazo y la misma pierna.

Aconsejo a los que desean tener soltura en los brazos, que empiecen por practicar estos pasos con sus movimientos de brazos correspondientes, porque del mismo modo que éstos dan ligereza al cuerpo, así también dan a los brazos una sensación de libertad.

CAPÍTULO XV

*Del modo de mover los brazos en el "pas de rigaudon"
y en los "jetés"*

En el *pas de rigaudon* los brazos constituyen la menor preocupación, y es fácil de comprender la causa, que explicaré en pocas palabras.

Este paso se lleva a cabo en el mismo sitio y no contiene movimientos que requieran gran vigor, pues, hablando con propiedad, es únicamente el juego del empeine el que fuerza a las otras articulaciones a realizar algún movimiento; por lo tanto, en los brazos sólo se mueven las muñecas, a saber: una vez, *de abajo hacia arriba* y luego, *de arriba hacia abajo*.

En primer lugar, al hacer flexión sobre ambos pies para levantar el derecho, se doblan con este movimiento, ambas muñecas *de arriba hacia abajo* y se las extiende al enderezarse. Pero cuando se flexionan ambos pies para efectuar el último salto, también se flexionan ambas muñecas, elevándolas *de abajo hacia arriba*, lo que tiende a la armonía entre las piernas y los brazos.

Debe observarse que en este paso existe una estrecha relación entre las muñecas y los empeines, desde que son las únicas articulaciones que se mueven.

Los *jetés* también son pasos realizados por el movimiento del empeine y por lo tanto en ellos sólo las muñecas se mueven. Por ejemplo: supongamos que se efectúe un *jeté* con el pie derecho y otro con el izquierdo, de modo que se hagan dos seguidos, lo que equivale a otro paso y, en esta forma, a un compás de tiempo doble. Al comenzar con el pie derecho, se hace un ligero movimiento con las muñecas solamente, *de arriba hacia abajo*, y los brazos permanecen extendidos durante el

segundo paso; pero como ambos se llevan a cabo seguidos y se trata de movimientos pequeños, los brazos, por esta razón, no deben moverse.

La misma observación se aplica durante la ejecución de *jetés* hacia atrás; téngase cuidado, sobre todo, de realizar los movimientos con suavidad, para no sacudir la parte superior del cuerpo, manteniendo así el porte gracioso que debe llevar.

* * *

CAPÍTULO XVI

Del modo de mover los brazos en el "contretemps" de gavota

Éste es uno de los principales pasos empleados en la danza, tanto por su antigüedad como por sus diferentes formas de ejecución, pues a veces se efectúa hacia adelante, a veces hacia atrás y también de costado y dando vuelta. En resumen, cualquiera que sea el tiempo utilizado, se puede introducir este paso en el baile, animándolo por su acción saltarina y por su variedad.

Comencemos por el que se lleva a cabo hacia adelante, por ser el más fácil: suponiendo que se realice con el pie derecho, el izquierdo deberá estar en la cuarta posición anterior y el brazo derecho, por lo tanto, en oposición. Entonces, al flexionar sobre el pie izquierdo para saltar sobre él, se extiende simultáneamente el brazo derecho, volviendo *de arriba hacia abajo* y la muñeca izquierda también se dobla *de arriba hacia abajo*. Pero estos tres movimientos deben realizarse al mismo tiempo, es decir, que cuando se hace flexión sobre el pie izquierdo, en ese instante los brazos hacen su movimiento.

Si este paso se ejecuta hacia atrás, se mueven los brazos y las piernas en la misma forma.

Pero los que se hacen de costado se hacen de modo distinto, tanto en lo que respecta a las piernas como a los brazos, y desde que he indicado los pasos en la primera parte por medio del texto y de las ilustraciones explicativas, me siento obligado a colocar aquí tres figuras que muestran las diversas partes de este paso y los movimientos de brazos correspondientes. Así, suponiendo que se tengan los pies en la segunda posición y que el cuerpo se apoye sobre ambos, como se muestra en la Fig. 55, en la que los dos brazos están extendidos, con las palabras *El recorrido de los brazos* en cada uno de ellos, esto será para indicar la posición desde la cual los mismos harán la flexión.

Cuando se realiza el movimiento del *contretemps*, la cabeza está erguida; el cuerpo se apoya sobre ambos pies; las rodillas están dobladas y la cintura firme (véase la Fig. 56). Pero al elevarse con el salto, se cae sobre el pie izquierdo, y los brazos se extienden de acuerdo con la vuelta representada por las palabras: *La vuelta de los brazos, de arriba hacia abajo*, escritas frente a ambos, para indicar que los brazos se mueven juntos.

La Fig. 57 muestra cómo deben extenderse los brazos después del salto y recuerda que cuando se salta sobre el pie izquierdo, el derecho se abre al costado, como se explicó en la primera parte; luego se lo cierra en quinta posición anterior y se abre el pie izquierdo a la segunda posición. Durante la ejecución de estos pasos los brazos permanecen extendidos sin hacer oposición alguna.

Al enderezarse, la cabeza debe volverse ligeramente en dirección del avance, aunque esto no constituye una regla general, pues al bailar con otra persona, se debe mirar a la pareja si se ejecutan estos *contretemps* al

cruzarse de frente. De manera que cuando dije que la cabeza debía mantenerse erguida, no quise significar que no podía moverse, sino que no se la debía forzar ni llevar en forma dura o afectada.

* * *

CAPÍTULO XVII

De la manera de mover los brazos en los "contretemps" abiertos o "contretemps" de chacona

El *contretemps* de chacona se empieza desde la tercera o cuarta posición, como se explicó en la primera parte, y por ello requiere oposición; en esta forma, si el pie izquierdo está al frente, el brazo derecho cae en oposición y teniendo el cuerpo colocado así y apoyado sobre el pie izquierdo, se debe hacer flexión sobre éste y saltar, extendiendo el brazo derecho. Ábrase luego el pie derecho al costado, en segunda posición hacia la derecha; si se cierra el izquierdo en tercera posición posterior, lo que constituye el segundo paso, se dobla simultáneamente el brazo izquierdo *de abajo hacia arriba*, haciendo oposición al pie derecho que está al frente; pero al cerrar el pie izquierdo en quinta posición anterior, la oposición, entonces, se hace con el brazo derecho. De ahí que en esto existan dos oposiciones distintas, derivadas de un paso que se ejecuta tanto hacia adelante como hacia atrás. Por esta razón, al comenzar, los brazos deben permanecer extendidos y sin realizar contraste, salvo en el último movimiento; mientras que en los otros pasos están en oposición desde el principio.

* * *

CAPÍTULO XVIII

*De la manera de mover los brazos en el
"contretemps ballonné"*

Este *contretemps* es un paso animado que se emplea mucho en danzas de sociedad. La manera de mover los brazos no es difícil desde que sólo se requiere una oposición. En realidad, no se compone más que de un paso, pero ese paso tiene dos movimientos, como ya lo he dicho antes, lo que le concede brillo y vivacidad.

Si se lo ejecuta hacia adelante, con el cuerpo apoyado sobre el pie izquierdo, se hace flexión sobre éste al elevar el derecho; en ese momento el brazo derecho se vuelve *de arriba hacia abajo* y el izquierdo se mueve *de abajo hacia arriba*, lo que hace oposición a la pierna que pasa al frente; pero al caer sobre el pie derecho en el segundo movimiento, no deben moverse los brazos. Debe tenerse cuidado, en este paso, de mantener bien atrás el cuerpo y de girar un poco la cabeza hacia el brazo en oposición.

Pero al efectuar este paso hacia atrás, se deben seguir las mismas reglas que en los otros, esto es, al dar un paso atrás con el pie derecho, el brazo izquierdo está en oposición, como que está al frente. En esta forma, al pasar atrás el pie derecho, se gira el brazo izquierdo *de arriba hacia abajo* y se vuelve el derecho *de abajo hacia arriba*, lo que produce el cambio de brazos que debe observarse en este paso.

En cuanto al que se ejecuta de costado, sólo es diferente en que no requiere oposición. Porque como su primer movimiento se inicia desde la tercera o quinta posición, y ya que al siguiente se cae en la segunda, que no requiere

oposición, es suficiente que se realice un pequeño movimiento con las muñecas.

Estas son las maneras más convenientes de mover los brazos durante estos pasos.

* * *

CAPÍTULO XIX

De los distintos modos de mover los brazos en toda clase de "chassés"

He dado ya todos los métodos más simples para ejecutar cualquier clase de *chassés* en danzas de sociedad; es necesario, también, explicar las diversas maneras de mover los brazos.

Empezaré por los que se emplean en *La Mariée* que, al ser conocida en el mundo entero, se puede calificar, con justicia, como una de las mejores danzas que se hayan visto.

Estos *chassés* tienen lugar al principio del tercer movimiento, precedidos por un *coupé*; por lo tanto, en este *coupé* se doblan ambos brazos y se extienden con el primer movimiento del *chassé*. Pero al segundo, donde se hace elevación sobre el pie contrario al que impulsó al primero, se dobla el brazo del lado del pie que se levanta; pues al final de este paso, generalmente hay un *pas en tournant* y, como lo he dicho ya en el capítulo sobre las piruetas, el brazo facilita al cuerpo el girar del lado que está extendido, haciéndose la oposición por esta causa. Si fuera como en la alemanda, donde se efectúan varios seguidos, no habría oposición alguna. Es verdad que no se realizan movimientos de brazo en ese baile, porque es completamente característico.

Existe otra clase de *chassé* en *L'Amable Vainqueur*, que es sencillamente un *jeté chassé*, del cual se llevan a cabo tres en sucesión, ocupando el tiempo de un solo paso. Pero en éste es suficiente un contraste, que comienza en el primer movimiento y se mantiene durante los otros dos pasos.

También pueden ejecutarse de costado, como lo he apuntado en la primera parte, que contiene dos ilustraciones que explican los movimientos. En este paso basta tener los brazos extendidos. Por ejemplo, si se lo ejecuta yendo hacia la izquierda, el pie derecho debe levantarse para impulsar al izquierdo; por lo tanto el brazo y el hombro derechos deben elevarse más que el brazo y el hombro izquierdos, aunque ambos estén extendidos, pues los brazos en este paso deben contribuir al equilibrio. Sin embargo, debe realizarse un pequeño movimiento con las muñecas en el primer movimiento, para impedir esa dureza que de otro modo se haría evidente.

También he indicado que hay otros *chassés*, pero como ninguno de los de este tipo se emplea en las danzas de sociedad, no expondré sus movimientos de brazos.

* * *

CAPÍTULO XX

De la manera de mover los brazos en las "saillies" o "pas échappés"

Esta clase de paso es peculiar en su forma y participa, por así decirlo, del *pas tombé*, pues se hace elevación sobre las *demi-pointes* al iniciarlo. Pero como en la primera parte he mostrado el modo de llevarlo a cabo, y desde que ahora sólo me resta enseñar el movimiento de

los brazos, diré sencillamente que al empezar, teniendo los pies en la cuarta posición y por consiguiente, un brazo en oposición, se debe extender tal brazo *de arriba hacia abajo* ¹⁾, mientras que el otro se mueve simultáneamente *de abajo hacia arriba*; pero no debe hacerse cambio alguno al segundo salto. Luego, al efectuar el tercero, que es un *assemblé*, déjense caer ambos brazos a los lados, hágase una pequeña inclinación con la cabeza y levántesela al mismo tiempo que los brazos cuando se ejecuta otro paso, por ejemplo, un *pas de bourrée* o cualquier otro que requiera el baile. Este pequeño movimiento, bien hecho tiene mucha gracia; pero téngase cuidado con la afectación.

No he tratado de los movimientos de brazo durante los *tours de jambe* y las *ouvertures de jambe*, pues en éstos ni los brazos ni el cuerpo deben moverse.

Existen aún otros pasos empleados en la danza de los cuales no he hecho mención, pues me he comprometido en este libro, a tratar solamente de la ejecución de todos los pasos principales empleados en los bailes de sociedad y a exponer los métodos más sencillos para realizarlos, con sus movimientos de brazos correspondientes, a fin de que cualquiera pueda aprender a bailar con todo el buen gusto y delicadeza que esta práctica requiere, tarea en la que me precio de haber logrado éxito,

1) Durante el primer movimiento.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE

	PÁG.
I. De la manera de mantener el cuerpo	1
II. De la manera de caminar bien	2
III. De las posiciones y su origen	5
IV. De la primera posición	6
V. De la segunda posición	9
VI. De la tercera posición	12
VII. De la cuarta posición	12
VIII. De la quinta posición	15
IX. De los saludos en general	15
X. De la manera de quitarse el sombrero y volvérselo a poner	16
XI. De las distintas clases de saludos	25
XII. De las reverencias que se ejecutan hacia atrás ..	30
XIII. De cómo deben caminar y conducirse las damas	31
XIV. De las distintas clases de saludos	33
XV. De las reverencias que deben hacerse al entrar a una habitación o reunión	38

	PÁG.
XVI. Del ceremonial que se observa en el Gran Baile del Rey	39
XVII. Del modo de conducirse con cortesía en los bailes de etiqueta	42
XVIII. De la manera de hacer las reverencias antes de bailar	45
XIX. Consideraciones sobre los movimientos en general	53
XX. De la manera de ejecutar <i>demi-coupés</i>	55
XXI. Del <i>pas de menuet</i> y de la manera más fácil de ejecutarlo en distintas direcciones	56
XXII. Del minué y del modo de bailarlo correctamente	65
XXIII. De las variantes que pueden agregarse al minué y del cuidado que debe tenerse de bailarlo uniformemente	69
XXIV. De la manera de llevar los brazos en el minué	75
XXV. Del <i>contretemps</i> del minué y el modo de ejecutarlo	77
XXVI. De la <i>courante</i> en general	80
XXVII. Del <i>temps de courante</i> o <i>pas grave</i>	82
XXVIII. Del <i>pas de bourrée</i> y del <i>fleuret</i>	85
XXIX. De los <i>coupés</i> de diferentes clases	89
XXX. De los <i>coupés</i> de movimiento	92
XXXI. Del <i>pas tombé</i> y del <i>pas de gaillarde</i>	93
XXXII. De las piruetas	96
XXXIII. Del <i>balancé</i>	98
XXXIV. Del <i>pas de sissonne</i>	100
XXXV. Del <i>pas de rigaudon</i>	101
XXXVI. De los <i>jetés</i> o <i>demi-cabrioles</i>	103

	PÁG.
XXXVII. Del <i>contretemps</i> de la gavota o <i>contretemps</i> hacia adelante	104
XXXVIII. De las distintas clases de <i>contretemps</i> de costado	107
XXXIX. De los <i>chassés</i> de diferentes clases	111
XL. De las <i>saillies</i> o <i>pas échappés</i>	116
XLI. De la <i>ouverture de jambe</i>	119
XLII. De los <i>battements</i> de distintas clases	121

SEGUNDA PARTE

I. Consideraciones sobre los brazos y sobre la importancia que tiene el saber moverlos con gracia	123
II. De la posición de los brazos y de su correcta elevación	124
III. De los diferentes movimientos de los brazos ..	126
IV. De la manera de mover la muñeca	128
V. Del movimiento del codo y del hombro	131
VI. De la oposición de los brazos a los pies	135
VII. De la manera de mover los brazos en el <i>temps de courante</i> y en los <i>demi-coupés</i> hacia atrás	138
VIII. De la manera de mover los brazos en el <i>pas de bourrée</i> o en los <i>fleurets</i>	141
IX. De la manera de mover los brazos en las distintas clases de <i>coupés</i>	144
X. Del modo de mover los brazos en los <i>coupés</i> de movimiento	147
XI. De la manera de mover los brazos en el <i>pas tombé</i> y en el <i>pas de gaillarde</i>	148

	<u>Pág.</u>
XII. De la manera de mover los brazos en las piruetas	150
XIII. De la manera de mover los brazos en los <i>balancés</i>	153
XIV. Del modo de mover los brazos en el <i>pas de sissonne</i>	155
XV. Del modo de mover los brazos en el <i>pas de rigaudon</i> y en los <i>jetés</i>	157
XVI. Del modo de mover los brazos en el <i>contretemps</i> de gavota	158
XVII. De la manera de mover los brazos en los <i>contretemps</i> abiertos o <i>contretemps</i> de chacona ..	160
XVIII. De la manera de mover los brazos en el <i>contretemps ballonné</i>	161
XIX. De los distintos modos de mover los brazos en toda clase de <i>chassés</i>	162
XX. De la manera de mover los brazos en las <i>saillies</i> o <i>pas échappés</i>	163



TRES OBRAS NECESARIAS SOBRE DANZA

EL MAESTRO DE DANZA

por P. RAMEAU

Obra clásica sobre la técnica del baile. Se publicó por primera vez en París, en 1725 con la aprobación del célebre bailarín y maestro de ballet Louis Pécourt. En este libro se encuentran todos los detalles y preceptos de la danza expuestos con precisión y claridad. Texto de gran valor histórico. (Colección "Ulises").

Contiene: 1 citocromía y 57 ilustraciones grandes.

●

ORQUESOGRAFIA

por THOINOT ARBEAU

Tratado en forma de diálogo por medio del cual todos pueden fácilmente adquirir y practicar el ejercicio de la danza. Traducido por primera vez de la edición publicada en Langres, en 1588. (Colección "Ulises").

Contiene: 1 citocromía y 180 ilustraciones.

●

CARTAS SOBRE LA DANZA Y SOBRE LOS BALLETS

por J. J. NOVERRE

PRECEDIDAS POR UNA BIOGRAFIA DEL AUTOR

por Andrés Levinson

Libro de gran importancia con respecto al ballet moderno. Su autor fué uno de los artistas más importantes de la danza. Andrés Levinson, en esta obra, realiza un amplio estudio de la vida y acción de Noverre. (Colección "Ulises").

Contiene: 1 citocromía y 25 ilustraciones grandes.

TRES LIBROS EN EDICION ECONOMICA

EDICIONES "CENTURION"

ARENALES 1175

BUENOS AIRES

