

Baile & Jazz

Alfredo Papo

En un artículo de Xavier Coma sobre Parker (*Charlie Parker: La esclavitud del libertador*), interesante trabajo publicado en la desaparecida *Quartica Jazz*, había una observación de Coma que me sentó como un puñetazo en el estómago. Decía textualmente: "Liberó al jazz de su servidumbre al baile y lo convirtió en objeto de atenta audición".

Esta frase de Coma es muy significativa porque refleja la actitud de todos los que han querido encorsetar al jazz y vestirle de esmoquin desde Paul Whiteman con sus interpretaciones de la "Rhapsody in Blue" o del "Concierto In Fa" de Gershwin, hasta André Hodeir, pasando por las elegantes y anémicas actuaciones del Modern Jazz Quartet.



Me gustaría contraponer esta actitud a la de Hugues Panassié, tan desnotado y tan clarividente, quién, ya en la edición americana de su libro *La Véritable Musique De jazz*, escribía en 1942: "la danse et la musique ont toujours été deux arts qui se complétaient, se compénétraient. On pourrait même dire que ce sont les deux facettes d'un même art".

Desde la segunda edición de su *Dictionnaire Du Jazz*, escrito en colaboración con Madeleine Gautier y publicada en 1980, Panassié, al lado de los grandes músicos de jazz, daba entrada también a los mejores *tap dancers* como: Bunny Briggs, Baby Laurence, Jimmy Slyde, Bill Robinson, *Bubbles* y *Taps* Miller.

También el crítico norteamericano Roger Pryor Dodge escribía en varias revistas unos artículos muy documentados y muy interesantes sobre la importancia del baile en el jazz.

No es muy elegante citarse a uno mismo, pero me permito recordar que en el libro colectivo *Treinta Años De Jazz*, publicado en Barcelona, con reproducciones de cuadros de Aguilar Moré, figura un texto mío titulado *Una Mirada Al Jazz* en el cual hago hincapié sobre la compenetración entre la música en general y la danza (hasta el siglo XVIII en Europa) y la total fusión entre el baile y el jazz hasta la aparición del bop.

Pero el libro definitivo sobre la cuestión y, que yo sepa, el único publicado hasta la fecha, es *Jazz Dance* de Marshall & Jean Stearns (1964).

Profesor de Universidad, Marshall Stearns enseñó durante años literatura inglesa en varias universidades de Estados Unidos. Pero también dedicó buena parte de su vida a propagar su enorme afición por el jazz. Escribió una historia del jazz —*The Story of Jazz*— y como la de Panassié su lección era: "Descubran la compleja belleza de esta música tan rica, entonces, si quieren, juzguenla, pero juzguenla en sus propios términos, no como si fuera música clásica. Disfrútenla, sin perjuicios".

Stearns, en colaboración con su mujer Jean, escribió luego su libro sobre el baile en el jazz. Es una obra que les costó siete años de trabajo, siete años de pacientes entrevistas, de viajes a través de todos los Estados Unidos y hasta Inglaterra recopilando datos, hablando con viejos pioneros del baile negro.

He leído este libro con mucha fruición y quisiera transmitir a mis lectores algo de las observaciones de Stearns que logran acercarse a la profunda belleza del baile-jazz.

Todos los pasos fundamentales del ballet derivan de los bailes populares, escribía Dame Ninette de Valois, directora del Royal Ballet of England. Y por otra parte, la gran coreógrafa Agnès de Mille ha dicho: "Desde 1850, han habido pocas innovaciones en Europa. Las que vinieron provienen de Estados Unidos, Cuba o Sudamérica". Y añade Stearns: "La fuente de estas innovaciones ha sido África".

El baile-jazz ha evolucionado paralelamente a la música de jazz. En general, la influencia europea ha dado la elegancia y la influencia africana la propulsión rítmica.

Aquí, me permito hacer una observación personal, derivada de los comentarios de Stearns. La música de jazz, desde sus comienzos se aleja fundamentalmente de la música africana. Conserve de ella únicamente la gloriosa fuerza del ritmo, mientras que el baile queda muy ligado a sus orígenes directamente africanos como en el caso de varios bailes: *Shimmy*, *Charleston*, *Cake-Walk*, *Shuffle*, *Strut*, etc. todos ellos de pura ascendencia nigeriana o indirectamente africanos —vía las Antillas— como el *Shake* o el *Snake Hips*.

Como lo recuerda muy bien el etnógrafo Melville Herskovitz, "El baile en África es un elemento fundamental de la expresión estética".

Y sigue diciendo Herskovitz: "El baile ha penetrado en el Nuevo Mundo en un grado mucho más importante que cualquier otra manifestación de la cultura africana".

El crítico John Martin se ha referido a dos puntos muy significativos: "La deliberada rigidez de la espina dorsal del bailarín europeo se contrasta con la fluidez del bailarín africano". Y añade: "El baile africano se realiza sobre un ritmo propulsivo que da una calidad *swingueante*".

Y para terminar con las citas: "El baile africano de la impresión de ser un arte completamente civilizado" (Edwin Denby).

Hemos de anotar que durante el largo viaje desde las costas del Golfo de Guinea hasta las Antillas o hasta los Estados Unidos, los esclavos estaban obligados a bailar para mantenerse en buenas condiciones físicas.

Muchas veces los esclavos eran desembarcados en las Antillas antes de proseguir el viaje hasta los Estados Unidos, para descansar durante unos días o unas semanas, y allí, en muchos casos, tuvieron contacto con los bailes europeos de moda en aquellas islas.

Así desde 1800, aproximadamente, en las Antillas existía ya una mezcla de bailes africanos y europeos.

NUEVA ORLEANS

Como se sabe, la ciudad de Nueva Orleans ha sido un *melting pot* que le ha dado un carácter absolutamente único. Allí se han mezclado las culturas francesa, española, inglesa y hasta piel roja. Allí han convivido católicos, protestantes, judíos y adeptos del Vaudou.

Desde hacía mucho tiempo existía en Nueva Orleans lo que se ha dado en llamar los "criollos de color", es decir negros o mulatos –sobre todo mulatos– de familias que siempre habían sido libres (la mayoría originaria de Haití y demás islas antillanas) o de familias que habían sido liberadas por sus dueños.

Estos criollos de color formaban una casta superior entre los negros y hasta algunos de ellos tenían sus propios esclavos. Algunos criollos eran de clase rica o acomodada, tenían su propio teatro de ópera y enviaban a sus hijos a estudiar a París.

Los criollos de color bailaban las mismas danzas que sus compatriotas blancos, los últimos pasos de moda que llegaban de París o de Madrid, los domésticos negros que trabajaban en las casas de los blancos imitaban a sus dueños pero, sin embargo, recibían la influencia del baile puramente africano que los esclavos, en sus días de asueto, ejecutaban en el Congo Square.

Es curioso anotar que entre 1800 y 1850, no era difícil encontrar salas de bailes donde negros, mulatos y blancos se mezclaban sin problema.

Una vez acabada la Guerra Civil, la discriminación se hizo mucho más visible y la separación de razas más rígida.

Otra faceta interesante es el hecho de que varios de los bailes interpretados por los negros –sobre todo por los sirvientes de las casas blancas– eran parodias de los bailes blancos. Al mismo tiempo que imitaban a sus amos, se mofaban de ellos. El *Cake-Walk* es ejemplo patente.

A medida que iban pasando los años, hubo una evolución paralela y en sentido contrario: los bailes negros perdían algo de su fuerza primitiva y se volvían más formales, mientras que los bailes de origen europeo adquirían más fluidez y más sentido rítmico, perdiendo algo de su rigidez.

La mayoría de las iglesias protestantes negras permitían el baile durante los servicios religiosos hasta algunos años después de la Guerra Civil. El dar palmas era un sustituto a los tambores africanos que se habían prohibido.

Tenemos ya en substancia hacia 1860 lo que iba a constituir el jazz en su plenitud: El canto, el ritmo y el baile. Más tarde, al canto humano iban a añadirse los instrumentos musicales.

En los años que siguieron a la Guerra Civil, algunas de las iglesias negras y particularmente la iglesia Baptista –quizás la más importante– iban a prohibir los bailes. El único baile que siguió permitido en las iglesias fué el *Bing Shout*, ya que en él no se cruzaban las piernas.

EL MINSTRELSY

Es enorme la importancia del *Minstrelsy* en la evolución de la música y del baile en los Estados Unidos. En su magnífica obra *Jazz: Grabaciones Maestras*, nos dice José Bauzá: "El pintoresquismo de los cantos, de las danzas y de la jerga de los negros llamó tanto la atención de los blancos que estos muy pronto los parodiaron hasta hacerlos objeto de explotación artística".

Por lo tanto, desde 1828, año en que aparecieron los primeros Minstrels, hasta 1860, año en que surgieron los primeros grupos profesionales de *minstrels* negros, la casi totalidad de estos grupos eran blancos con *black face*.

La primera *vedette* de los *minstrels* fue Tom Daddy Rice, que lanzó el baile llamado *Jim Crow*, que, según parece, le fue inspirado por los pasos que daba un viejo negro desaharrapado. El primer grupo célebre fue el de los Virginia Minstrels, que se presentó en Nueva York en 1843. Los cantantes-bailarines tocaban también el violín, el tamborín, las castañuelas y el banjo. El banjoista de los Virginia Minstrels, Dan Emmett, fue el autor de la canción "Dixie", que tanto auge iba a adquirir en el Sur durante la contienda civil.

Otro grupo famoso fue el de los *Cristy's Minstrels*. La mayoría de las canciones interpretadas por este grupo fueron compuestas por Stephen Foster, autor, entre otras melodías, de "The Old Folks At Home", "Old Black Joe", "My Old Kentucky Home" y "Oh Suzanna".

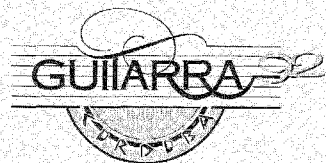


Ralph Brown.

PROGRAMA DE CURSOS	COURSE PROGRAMME			
1	Jose Luis Romanillos	Curso de construcción de guitarras, según el método de Antonio Torres Guitar making according to Antonio de Torres	22 3	JUNIO JULIO
40 horas				
2	Philippe Donnier	Formas musicales en el flamenco: guitarra, baile y canto Flamenco musical forms: guitar, dancing and singing	29 10	JUNIO JULIO
40 horas	Profesores Asistentes: Tutors: Manuel de Palma Guitarra / Guitarist Angel López Baile / Dancer Lucas de Ecija Cante / Singer			
3	Javier Latorre	El baile flamenco y su acompañamiento a la guitarra Flamenco dancing and its guitar accompaniment	29 3	JUNIO JULIO
20 horas	Profesor de guitarra / Guitar Tutor: Paco Serrano			
4	Jose Antonio Rodriguez	Curso de guitarra flamenca para guitarristas clásicos: mecanismos Flamenco guitar course for classical guitarists: mechanisms	29 3	JUNIO JULIO
20 horas				
5	Costas Cotsiolis	Curso básico de guitarra clásica de concierto Basic course on the classical concert guitar	29 10	JUNIO JULIO
40 horas	Profesores invitados / Invited tutors: Manuel Abella Pablo de la Cruz			
6	Leo Brouwer	Análisis musical e interpretación de piezas para guitarra: repertorio Leo Brouwer Musical analysis and performance of guitar works: the Leo Brouwer repertoire	29 3	JUNIO JULIO
20 horas				
7	Sergio & Odair Assad	Curso de guitarra para dúo Course on the duet guitar	30 4	JUNIO JULIO
20 horas				
8	Alvaro Pierri	Guitarra clásica: repertorio latinoamericano The classical guitar: Latin-American repertoire	29 3	JUNIO JULIO
20 horas				
9	Pepe Romero	Guitarra clásica: repertorio español (F.Sor) The classical guitar: Spanish repertoire (F.Sor)	29 3	JUNIO JULIO
20 horas				
10	Enrique De Melchor	Curso de guitarra flamenca solista y de acompañamiento al canto Course on soloist and singing accompaniment flamenco guitar	6 10	JULIO JULIO
20 horas	Artista invitado / Invited artist: Vicente Soto "El Sordera"			
11	Inmaculada Aguilar	El baile flamenco y su acompañamiento a la guitarra Flamenco dancing and its guitar accompaniment	6 10	JULIO JULIO
20 horas				
12	Joe Pass	Curso de guitarra jazz The jazz guitar	6 10	JULIO JULIO
20 horas				

JORNADA DE ESTUDIO	STUDY SESSIONS			
IV JORNADAS DE ESTUDIO SOBRE HISTORIA DE LA GUITARRA IV STUDY SESSIONS ON THE HISTORY OF THE GUITAR	Coordinador: Chairman: Eusebio Rioja	30 2	JUNIO JULIO	
1 Angelo Gilardino	El repertorio musical para guitarra, según las formas musicales y su idioma: Los estudios para conciertos desde Fernando Sor hasta nuestros días The guitar musical repertoire according to musical forms and their language: concert studies since Fernando Sor			
2 Angel Alvarez Caballero	La guitarra flamenca: Un esquema histórico The flamenco guitar: a historical scheme			
3 Bernard E. Richardson	El desarrollo acústico de la guitarra The development of the guitar's acoustics			
4 Leo Brouwer	Brouwer por Brouwer: mi música Brouwer by Brouwer: my music			
5 PRESENTACION DEL LIBRO PRESENTATION OF THE BOOK	La Guitarra en la Historia. III The Guitar in History. III			
GUITARRAS MAGISTRALES MASTER GUITARISTS	Programa de clases magistrales complementario de los Cursos, a cargo de guitarristas participantes en los grandes conciertos del Festival. This section shall encompass several complementary lectures off the courses by some of the guitarists that are to take part in the Festival great concerts.			
CONCIERTOS Y ESPECTACULOS CONCERTS AND SHOWS	22 11 JUNIO JULIO			
PROGRAMA DE CONCIERTOS CONCERT PROGRAMME	Quince conciertos y espectáculos de artistas internacionales de la guitarra flamenca, clásica, jazz-blues, moderna: Manolo Sanlúcar, Vicente Amigo, Pepe Romero, Los Angeles Guitar Quartet, Egberto Gismonti, Gilberto Gil, Joe Pass... There shall be fifteen concerts and shows by internationally renowned flamenco, classical, jazz-blues, and modern guitarist such as Manolo Sanlúcar, Vicente Amigo, Pepe Romero, Los Angeles Guitar Quartet, Egberto Gismonti, Gilberto Gil and Joe Pass, among others. ESPECTACULO INVITADO / INVITED SHOW: Ballet de Cristina Hoyos LUGARES / VENUES: Gran Teatro, Mezquita, Palacio de Viana...			
NOCHES A LA LUZ NIGHTS IN THE LIGHT OF THE GUITAR	Quince sesiones de encuentro y conciertos en los Jardines del Alcázar de los Reyes Cristianos. Desde las 23 horas. These will be held as meeting and concert sessions in the gardens of the Alcázar of los Reyes Cristianos every night from 11 p.m.			
FESTIVAL PARALELO PARALLEL FESTIVAL	Programa abierto a la presentación de músicos y formaciones de todo tipo, con la guitarra como protagonista destacado. El Festival ofrece a los músicos interesados un circuito de recintos y la asistencia técnica necesaria. Debe hacerse solicitud de participación. The programme shall welcome contributions from musicians and groups of all types where the guitar plays a leading role. The Festival shall provide interested musicians with the required venues and technical assistance. Confirmation of participations is to be requested from the organizers.			
ENCUENTRO DE AGRUPACIONES DE GUITARRA, PULSO Y PUA GUITAR FINGER AND PLUCTION PLUCKING GROUP MEETING	Del 22 al 24 de junio, tendrá lugar una concentración de agrupaciones de guitarra, pulso y púa. Actuarán en distintos espacios al aire libre, para concluir en una concentración final, en la que actuarán todas las formaciones participantes. Between 22 and 24 July the Festival shall be the setting for a meeting of guitar finger and plucking groups that will perform outdoors and deliver a final act including all participants.			
FIESTA DE LA GUITARRA GUITAR PARTY	Tendrá lugar el 4 de julio, con un maratón musical desde las 12 a las 20 horas. Finalizará con la interpretación de una pieza guitarrística por unos cien intérpretes. A macro music sessions shall be held on 4 July from noon to 8 p.m. that will be closed with a guitar performance by about one hundred musicians.			
ACTIVIDADES PARALELAS PARALLEL ACTIVITIES	Exposiciones de Fotografías / Photography exhibitions Publicaciones / Presentation of publications Feria de la Guitarra / The Guitar Fair Concurso de Composición / Composition Contest			

FESTIVAL CORDOBA



22 11
JUNIO JULIO
1992

F.P.M. Gran Teatro
AYUNTAMIENTO DE CORDOBA

JUNTA DE ANDALUCIA
ANDALUCIA VIVA

500
QUINTO CENTENARIO

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

EXPO'92

SPAE

UNIVERSIDAD DE CORDOBA

Es muy curioso el hecho que, sobre todo en los principios, los bailes de los *Minstrels* eran en su gran mayoría de origen irlandés, como el *jig* y el *clog*. Desde luego, estos bailes no daban lugar al *swing* y fue poco a poco como la influencia negroide en los bailes fue adquiriendo más importancia.

En 1860, los negros aparecieron como profesionales en los *Minstrels Shows* y los grupos negros más importantes fueron los *Gospels White's Minstrels*, los *Florida Blossoms* y los *Silas Green's Minstrels*.

Lo más grotesco de todos ellos es que, muy a menudo, los negros se pintaban de negro para acentuar su "negritud".

Desde luego, los *minstrels* negros estaban siempre sometidos a los dictados de *managers* blancos casi siempre poco escrupulosos.

LOS SHOWS

El auge del *Minstrelsy* duró aproximadamente hasta el año 1900. Desde 1900 en adelante le substituyeron varios tipos de atracciones itinerantes que recorrieron sin descanso toda la extensión de la Unión. Podían ser *medicine shows*, *carnivals tent shows* o circos. Actuaban bajo tiendas montadas al aire libre o en teatros. La organización más célebre fue el T.O.B.A. (Theatrical Organization Booking Agency) que los negros llamaban irónicamente "Tough On Black Artist" (Duros con los Artistas Negros). Todos los grupos del T.O.B.A. eran esencialmente negros e incluían cantantes, bailarines, acróbatas, humoristas que, muchas veces, eran al mismo tiempo cantantes y bailarines, pianistas y orquestas de jazz.

Los más célebres de estos grupos eran los *Black Patti's Troubadours*, *The Smart Set*, *The Whitman Sisters*. Este último grupo, compuesto por los hermanos Whitman: Mabel, Elsie, Alice y Albert, llevaba en sus filas hasta 30 artistas.

Alice, llamada *The Queen of Tap* por su habilidad en el *tap dancing*, se casó con otro artista, Aaro Palmer, y el hijo nacido de esta unión, Albert, fue conocido más tarde bajo el nombre de *Pops*. Le vimos en Barcelona en los años cincuenta actuando en dúo con Lovie Williams. Este dúo, "Pops and Louie", fue uno de los más célebres dúos acrobáticos y *tap dancers* a la vez.

Todos estos *shows* actuaban unas cinco veces diarias, empezando el día con un desfile por la ciudad. Pueden ustedes imaginarse que la vida de estos cómicos itinerantes no era muy fácil. Mal pagados, poco alimentados, tenían que alojarse en las casas de familias negras en las ciudades donde paraban, ya que ningún hotel les admitía.

Entre 1908 y 1910 aparecieron unos bailes que hicieron furor, como el *Ballin' the Jack*, el *Shimmy* y el *Walkin' The Dog*. Entre 1910 y 1920, se puede decir que América se volvió loca por el baile, y en este período surgieron más de cien nuevos bailes. No los podemos citar todos, pero daremos como ejemplos: el *Turkey Trot*, el *Grisby Bear*, el *Monkey Glide*, el *Chicken Scratch* y el *Bunny Hog*.

Hemos de remarcar que la mayoría de estos bailes, a imagen de los bailes africanos, eran imitaciones estilizadas de movimientos de animales, como la mayoría de sus nombres lo indica.

Fue una pareja de bailarines blancos, reyes del baile de salón durante años, Irene y Vernon Castle, quienes "inventaron" el *fox-trot* —el paseo del zorro—, que fue el más duradero de todos los bailes.

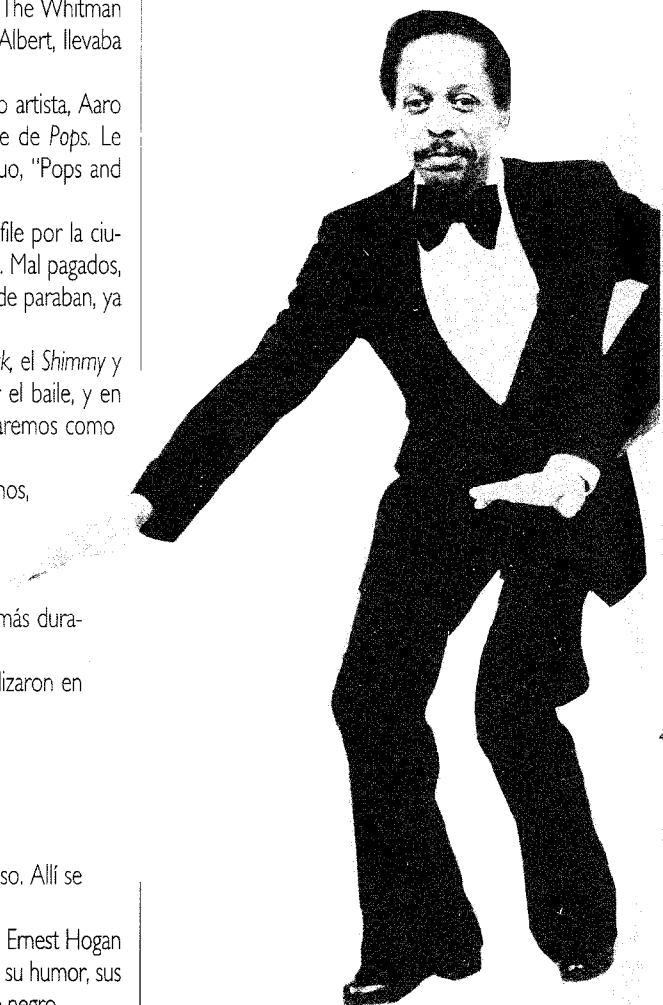
Irene y Vernon Castle gustaban que les acompañaran orquestas de jazz negras y utilizaron en varias ocasiones a la célebre orquesta de James Reese Europe.

BROADWAY

Durante muchos años, en los teatros de Broadway los artistas negros no tenían acceso. Allí se daban comedietas musicales al estilo europeo, desprovistas de toda savia rítmica.

En 1898, empezaron a aparecer artistas de color en estos escenarios: el actor y bailarín Ernest Hogan y la gran pareja Bert Williams y George Walker. Williams y Walker se hicieron célebres por su humor, sus bailes entremezclados con canciones semi-habladas y semi-cantadas, en un estilo puramente negro.

En 1921, *Shuffle Along*, cuyos autores eran Noble Sissle y Eubie Blake, fue el primer gran *show* negro que, desde Broadway, recorrió toda América *from coast to coast*: en él actuaban dos jóvenes negras que iban a conquistar el mundo, Florence Mills y Josephine Baker.



Buster Brown.

JOSEPHINE

En esta época el baile se volvía más rítmico y los baterías de jazz daban ideas a los bailarines de *tap* con sus florituras rítmicas.

Entre 1921 y 1924, se dieron en Broadway ocho musicales negros, entre otros *Runnin' Wild* y *Chocolate Dandies*. En este último *show*, también triunfaba Josephine Baker.

En 1928 y 1930, surgieron *Blackbirds of 1928*, que se representó 518 veces seguidas; *Brown Buddies*, que aguantó 113 noches, y *Blackbirds of 1930*. En los dos primeros *shows* triunfaba Bill Bojangles Robinson que fue seguramente el más grande de los *tap dancers* y también un excelente cantante y humorista. El éxito de Robinson en Broadway le llegó cuando tenía ya cincuenta años pero su carrera había empezado ya años atrás en los *shows* negros itinerantes. En la cima de su carrera en Broadway, Robinson llegó a ganar 6.500 dólares semanales, en aquella época una suma enorme.

En *Blackbirds of 1930* se presentaron dos atracciones negras de primera fila, Buck And Bubbles y los Berry Bros. Buck Washington y John Bubbles. Buck era un gran pianista y también bailaba y cantaba. Bubbles era un admirable bailarín y excelente cantante. El dúo de Buck And Bubbles durante años tuvo un éxito más que merecido en los escenarios de Broadway y en el cine.

Recordemos que Bill Robinson, partir de 1932, tuvo frecuentes apariciones en películas como *Stormy Weather*, *The Little Colonel*, etc. Intervino en papeles más o menos destacados en catorce películas.

LOS BAILARINES BLANCOS

Han existido unas cuantas bailarinas de *tap* blancas de calidad, como Ruby Keeler, Eleanore Whitney, Dixie Duambar, Ann Miller y, sobre todo, Eleanor Powell. Varias de estas artistas triunfaron también en el cine.

Entre los hombres destacaron James Barton, que se inspiró con eficacia en los ritmos y movimientos de los *tap dancers* negros, Harland Dixon y, sobre todo, el gran Fred Astaire.

Fred Astaire debutó a los siete años en 1906 con su hermana Adele, que tenía nueve. Hasta 1932 Fred fue el segundón, el que hacía valer a su hermana. Pero en 1932 Adele Astaire se casó con un noble inglés y se retiró de la escena.

Entonces le llegó la hora a Fred. En 1933 se fue a Hollywood y entonces comenzó una ininterrumpida sucesión de películas, a cada cual más triunfal. Fred bailó con muchas *partenaires* femeninas: las dos más importantes fueron Ginger Rogers y Eleanor Powell.

Astaire fue un artista de gran clase. Combinaba la acrobacia con el *tap*, todos sus movimientos estaban envueltos de elegancia. También fue un cantante muy agradable.

El baile de Astaire no tuvo el fulgor rítmico de sus contemporáneos negros, pero hemos de reconocer que en el firmamento del baile ocupa un lugar destacadísimo.

Aquí hemos de anotar que algunos coreógrafos negros actuaban en la sombra, dando ideas a los bailarines blancos, como por ejemplo Buddy Bradley que, durante años, suministraba *tricks* a los Astaire.

THE HOOVER'S CLUB-HARLEM

Durante veinte años el Hooper's Club en Harlem fue el lugar de reunión de los bailarines negros, donde ensayaban sus pasos, donde hacían una especie de *jam sessions* o de *contets* entre ellos. En la película *Cotton Club* se evoca la atmósfera de este club.

Los bailarines negros eran muy leales y nunca se copiaban los pasos entre ellos. El Club empezó a funcionar hacia 1920. Allí se destacó un gran artista como King Rastus Brown a quien llamaban *Mr. Tap Himself*.



Ralph Brown.

Los comensales del Hooper's Club demostraron que el *tap* era verdaderamente el "baile maestro". En el *tap* todo el cuerpo se emplea como medio de expresión.

En el Cotton Club o en el Apollo atemaban los más grandes bailarines negros, como *Rubberlegs Williams* –también un excelente cantante–, *Snake Hips Tacker*, *Stringbeans and Sweetie May* o *Chuck and Chuckles*.

Otro arte muy diferente era el de los bailarines acrobáticos; hubo gran cantidad de grupos y parejas como los *Four Covan*, los *Three Little Words*, los *Four Step Bros*, *Pops and Louie*, de los que ya hemos hablado antes, y, sobre todo, los *Berry Bros* y los *Nicholas Brothers*.

Los Nicholas son la pareja de acrobáticos quizás más célebre, porque han aparecido en muchas películas y han viajado a Europa con bastante asiduidad. Los Nicholas no solamente hacían baile acrobático sino que también cantaban y hacían *tap* con mucha habilidad.

Sus pasos vertiginosos les han dado una enorme celebridad, que han conservado hasta una edad bastante avanzada.

LOS JITTERBUGS EN HARLEM

El *dancing* del Savoy abrió sus puertas en 1926. Desde entonces, hasta su reciente cierre, han pasado por sus tarimas 250 grandes orquestas. Las que con más asiduidad han actuado en el Savoy fueron los de *Chick Webb* y los *Savoy Sultans* de *Al Cooper*.

Lo del Savoy fue un verdadero mundo del baile, cerrado, reservado a las diversas bandas que competían entre ellas. Cada banda tenía su rincón apropiado y nadie se atrevía a traspasar las fronteras de las demás bandas.

En 1927, a raíz del vuelo transatlántico de *Charles Lindbergh*, se inventó el *Lindy Hop*, mezcla de baile acrobático y de *tap dancing*. El *Lindy Hop*, según un testigo de la época, era "música de jazz coreografiada". Decía *Lester Young*: "El ritmo de los bailes volvía hacia tí cuando estabas tocando".

Es bastante divertido saber la rutina semanal del Savoy. El sábado era el peor día porque había demasiada gente y el *dancing* estaba invadido por la gente que no sabía mucho de baile. Los miércoles y los viernes estaban reservados a sociedades privadas y por lo tanto los mejores bailarines no podían actuar. Los lunes y los jueves pertenecían a los empleados de casa, es decir, los mayordomos y las sirvientas, y eran buenos días para bailar. Pero los martes eran los mejores días cuando los ases del *Lindy Hop* podían despacharse a sus anchas.

En 1938, con el éxito de *Benny Goodman*, proclamado "Rey Del Swing", los *jitterbugs* se expandieron por todos los Estados Unidos y los jóvenes blancos empezaron a imitar a los jóvenes negros. La fama de los *Lindy Hoppers* llegó hasta Hollywood, y algunos grupos participaron en varias películas, siendo la más célebre *Helzapoppin* –*Loquilandia*– en la cual intervino un excelente grupo de *Lindy Hoppers* y excelentes músicos de jazz como *Rex Stewart*, *Slam Stewart* y *Slim Gaillard*.

LA DECADENCIA DEL BAILE

La decadencia del baile-jazz, y sobre todo del *tap dancing*, fue provocada por varias razones. Hemos de contar entre ellas el aumento de los impuestos que grababan las salas de baile, lo que hizo que los *dancings* dejaran de contratar a las grandes orquestas *swing* que más favorecían al baile, la prohibición de grabación del Sindicato de Músicos, que suprimió la aparición de discos de grandes orquestas durante varios años, y por fin, y quizás lo más importante, el surgimiento del *bop*, hacia 1945.

Los bailarines de *tap* se apoyaban sobre la batería, que les suministraba un ritmo regular. Con el *bop*, la batería, en lugar de limitarse a su papel de "corazón de la orquesta", dejaba de suministrar un ritmo regular y hacía figuras que rompían el ritmo. La mayoría de los *tap dancers* se descorazonaron. El único que pudo con el *bop* fue *Baby Laurence*, cuyos ídolos musicales fueron *Art Tatum* y *Charlie Parker*.

Desde 1945 hasta 1954, se puede decir que se produjo un vacío en el mundo del baile. Se bailó poco y mal. El resurgir del baile fue debido a la moda del *rock and roll*, mayormente blanco. Pero entonces las parejas empezaron a bailar de un modo desordenado y poco atractivo. La moda de las discotecas con una música comercial, machacona y repetitiva acabó por destruirlo todo.



Raymond Kaalund.

LA ULTIMA RESISTENCIA

A pesar de todo, aún se pueden ver algunos buenos bailarines, pero la mayoría de ellos son veteranos que subsisten en *shows* que surgen de vez en cuando en Estados Unidos o en Europa, como *Ain't Misbehavin*, *Black And Blue* o *1.000 Years Of Jazz*. Por lo tanto, aún se pueden ver excelentes figuras como Chuck Green, Bunny Briggs, Buster Brown, Lon Chaney, Jimmy Slyde, Ivery Wheeler, George Hillman y Ralph Brown.

Aún surgen nuevas glorias como los hermanos McFadden, que pudimos aplaudir en un festival de Niza, o Michael Clory, así como el niño de doce años Savion Glover, que triunfó en el show *Black and Blue*.

¿Qué pasará con el baile-jazz, volverá a surgir de sus cenizas o seguirá agonizando? Esto depende de muchas cosas. Un acontecimiento positivo es el resurgir de los *dancings* con orquestas, en Estados Unidos y en Europa. Poco a poco la gente se da cuenta que es más agradable y estimulante bailar frente a una buena orquesta que hacerlo con discos de mala calidad. Esto va ligado también al tipo de jazz que se vaya tocando. No se puede bailar *swing* con orquestas *free* o de estilo modernista –además la mayoría de estos grupos prefieren que no se baile cuando tocan– pero quizás si otra vez vuelven a surgir orquestas con *swing*; el *swing* hecho baile volverá a resurgir.



Los Castle se van a la cama

Dibujo de la escritora y periodista Djuna Barnes para ilustrar la entrevista realizada a Vernon Castle e Irene Foote, publicada con el título de *Cierta, los Castle tienen casa y a veces la recorren bailando el tango*