



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

*DEL CHUCHUMBÉ AL DANZÓN.
IMPORTANCIA DE LOS ANTIGUOS SALONES DE BAILE
EN LA VIDA CULTURAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO.*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA:

CARLA VERÓNICA CARPIO PACHECO

ASESOR: DR. ALFREDO ANDRADE CARREÑO



MÉXICO, D.F. DICIEMBRE DE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A MI ASESOR, POR COMPARTIR LA PASIÓN POR EL BAILE.

A MARGARITA Y ROSAMARÍA POR SUS ATINADOS COMENTARIOS.

A VICKY, POR CREER EN MÍ

A TOÑO, POR SU CONSTANTE APOYO

A AURA, POR AYUDARME A REIR DE MI MISMA

A SULIM, POR SU PACIENCIA Y CARÍÑO INAGOTABLES

A MI ABUELO, MI PACHUCO PREFERIDO

A MI ABUE, MI ESTRELLA...

ÍNDICE

| | |
|---|---------|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| CAPÍTULO I. DEL CHUCHUMBÉ AL DANZÓN. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL BAILE CON RAÍCES AFROCARIBEÑAS. | |
| | PÁGINAS |
| 1.1 LA COLONIA Y EL MÉXICO INDEPENDIENTE..... | 6 |
| 1.2 ALBORES Y “ÉPOCA DE ORO” DE LOS BAILES DE SALÓN..... | 12 |
| 1.3 DE DANZÓN, PERSONAJES Y LUGARES..... | 15 |
| 1.3.1 DANZÓN A LA MEXICANA: YUCATÁN..... | 16 |
| 1.3.2 VERACRUZ..... | 17 |
| 1.3.3 LA CIUDAD DE MÉXICO..... | 20 |
| 1.4 A SACARLE BRILLO A LA PISTA..... | 22 |
| 1.5 EL “OCASO” DE LOS SALONES DE BAILE..... | 25 |
| CAPÍTULO II. BAILANDO SE ENTIENDE LAGENTE. MARCO CONCEPTUAL | |
| 2.1 ¿QUÉ SIGNIFICA BAILAR?..... | 30 |
| 2.2 EL SALÓN COMO ESPACIO SIMBÓLICO: LAS PISTAS DE BOURDIEU PARA UN ESBOZO CONCEPTUAL..... | 36 |
| CAPÍTULO III. VIAJE AL CENTRO DE LA PISTA. ACERCAMIENTO EMPÍRICO- CONCEPTUAL | |
| 3.1 LOS SALONES DE BAILE HOY..... | 39 |
| 3.1.1 SALÓN <i>LOS ÁNGELES</i> , “QUIÉN NO CONOCE LOS ÁNGELES NO CONOCE MÉXICO” | 42 |

| | |
|---|-----------|
| - EL LUGAR..... | 43 |
| - PROTAGONISTAS DEL BAILE..... | 45 |
| - OTROS AGENTES DENTRO DEL BAILE..... | 49 |
| - DE <i>PACHUCOS, RUMBERAS Y TARZANES</i> | 52 |
| 3.1.2 EL SALÓN FUERA DEL SALÓN. LA PLAZA DE LA CIUDADELA..... | 57 |
| -CATEGORIZACIÓN DE LOS BAILADORES..... | 59 |
| - OTROS ACTORES DEL BAILE..... | 64 |
| CAPÍTULO IV. PENÚLTIMAS PALABRAS..... | 71 |
| TRAS BAMBALINAS. APÉNDICE METODOLÓGICO..... | 79 |
| REFERENCIAS..... | 84 |

INTRODUCCIÓN

El baile es una práctica social que ha acompañado a la humanidad a lo largo de su historia, incluso se dice que la danza es más antigua que el lenguaje discursivo¹. Si tomamos en cuenta que el cuerpo es el primer material sonoro y plástico que tienen a la mano hombres y mujeres para hacer música y danza, podemos apoyar esta idea de que mucho antes que la palabra existió el baile.

La danza es una actividad cultural llena de significados simbólicos que al ser desentrañados nos ayudan a entender de manera más completa a los grupos sociales. Incluso es posible afirmar “dime como te mueves y te diré quién eres” puesto que a partir de una tradición dancística podemos entender prácticas y procesos culturales ahí donde la palabra escrita y oral no son suficientes.

A pesar de lo anterior, el baile ha sido poco estudiado por la Sociología e incluso ha sido abiertamente menospreciado como si de un fenómeno secundario se tratara, como si su estudio correspondiera a otras disciplinas, como si el bailar no fuera un fenómeno lleno de expresión simbólica y social, como si el baile no estuviera también cargado de sociedad, y la sociedad cargada de baile.

En efecto, el baile es una práctica que se genera, recrea y actualiza socialmente, es una forma de ser y estar en el espacio, es la expresión del cuerpo socializado. A pesar de ello, hasta ahora la investigación sociológica en México no ha incluido el baile como un tema de análisis relevante. Por el contrario se le considera una actividad meramente lúdica y un tanto frívola. Las razones de esta marginación son tema de otra investigación, por ahora en este trabajo me limito a mostrar que el baile como práctica cultural es sumamente rico y su estudio contribuye a la comprensión de procesos sociales como la sociabilidad y la exclusión.

Analizar el baile en abstracto resulta tan imposible como inexacto, por ello decidí trazar los límites de este estudio y concentrarme en la comunidad que se generó alrededor de los antiguos salones de baile en la Ciudad de México. Y es que a pesar de la persistencia de este tipo de bailes en la ciudad, actualmente algunos actores del baile y observadores

¹ Dallal, Alberto, *La danza en México. El dancing mexicano*, cuarta parte, UNAM, IIE, México, 2000, p. 25.

externos creen estar en presencia del “ocaso” o “decadencia” de los salones de baile, debido a que la mayor parte de esos recintos han desaparecido, a pesar de lo cual es innegable que la práctica del baile de salón se mantiene viva.

El objetivo del estudio que presento es analizar cómo y por qué la práctica del baile de salón se mantiene a pesar de la desaparición de los antiguos salones de baile. Sostengo la hipótesis de que esta práctica no está en desuso ni se acerca a su total extinción puesto que se recrea y actualiza gracias a una sólida comunidad que se formó a su alrededor.

Los salones de baile son espacios que se distinguen y poseen una identidad que contrasta con otros lugares dedicados al baile en la ciudad, y es precisamente en la actualización de sus características originales que se encuentra una de las claves de su persistencia. Esto también quiere decir que, a pesar de que el sentido común podría considerar al espacio de baile de salón como una realidad que funciona de manera distinta al resto de la sociedad, para la Sociología es un espacio donde se recrean los procesos de exclusión, identidad, apropiación y solidaridad que constituyen a la sociedad misma.

Contrario a lo que se podría pensar, el salón de baile constituye la realidad más auténtica que estructura y da sentido a la vida fuera de él para los que asisten de manera casi religiosa. La asistencia al salón de baile es un ritual secular extraordinario y festivo que da sustento al mundo gris y profano de la cotidianeidad abrumadora, y sin embargo reproduce en sus entrañas los procesos de exclusión y estratificación de la sociedad misma.

El objeto de estudio se divide en cuatro elementos principales y la interacción que de ellos resulta: el salón de baile, los bailadores², la comunidad de baile y la práctica del baile como tal. Es importante señalar que los bailadores a los que nos referimos son actores que “viven” para el baile y poseen un saber especializado del mismo, por lo tanto no se agotó toda la variedad de actores del baile que existen, dejé fuera a todos aquellos que gustan de esta práctica pero que la realizan de manera esporádica e

² Término adoptado a partir del testimonio de Jesús Uvalle alias “El gato”, leyenda del baile en el salón *Los Ángeles* y en la Plaza de la Ciudadela, el cual empleo en adelante para referirme a los actores que practican constantemente el baile de salón y que asisten a los salones de baile de manera recurrente.

irregular, así como a los que ven al baile como complemento de otras actividades recreativas.

Como mencioné antes, en Sociología no se cuenta con información suficiente sobre el baile, así que mi referente fue un estudio de Amparo Sevilla³ que sirvió como antecedente inmediato por ser uno de los pocos estudios que se han realizado desde las Ciencias Sociales sobre los salones de baile. Dicho estudio arrojó datos interesantes e importantes sobre la historia y las características de la población que visita el salón (edad, ocupación, antigüedad y motivos en el baile) aunque es poco lo que nos dice acerca de su significación actual, apostando más bien a una gradual pérdida de los salones, de tal suerte que se convierte más bien en una especie de homenaje a los salones de baile.

Dado que mi interés no era hacer un homenaje ni una apología de los salones de baile, sino un estudio sociológico sobre su significación contemporánea y sus formas de actualización, desarrollé una estrategia metodológica propia⁴.

En primer lugar me remonté a la revisión bibliográfica y hemerográfica a partir de la cuál reconstruí brevemente los antecedentes históricos del baile de salón. Después abordé el baile como práctica social desde las propuestas de autores como Alberto Dallal, Adolfo Salazar y Amparo Sevilla. Posteriormente me acerqué a la teoría de Pierre Bourdieu y retomé algunos conceptos que fueran útiles en la construcción del objeto de estudio desde una mirada sociológica. Entonces conceptos como *habitus*, *campo social*, *espacio social*, *capital cultural* y *capital simbólico* se incorporaron a mi investigación.

Una vez que contaba con elementos históricos y conceptuales iniciales, realicé un primer guión de entrevista y de observación, que sirvió para el acercamiento empírico. En primer lugar elegí la Plaza del Danzón (Ciudadela) por ser un espacio público representativo donde se practica el baile de salón. Por otro lado elegí el salón *Los Ángeles*, por ser el más antiguo de los dos salones de la “época de oro” que aún se conserva en la capital. En ambos lugares tuve la oportunidad de asistir tanto en días

³ Investigadora de la Dirección de Etnología y Antropología Social del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La investigación se desarrolló de 1994 a 1996 dentro del Programa de Cultura Urbana de la UAM-I coordinado por Néstor García Canelini y contó con el apoyo del Seminario de Estudios de la Cultura perteneciente al Centro Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

comunes como en eventos especiales, lo cuál enriqueció la investigación y facilitó la identificación de informantes clave.

Por último, regresé al análisis teórico y evalué la utilidad de los conceptos de Bourdieu para mi investigación a partir de los datos y la información recabada en el acercamiento empírico. También en ese retorno a la dimensión conceptual desde la sociología fue posible replantear los objetivos y las aportaciones de mi acercamiento al baile de salón.

La parte empírica del estudio se focaliza en un antiguo salón de baile y en una plaza pública de la Ciudad de México, temporalmente ubicados en el año 2008 en curso, aunque constantemente viajamos al pasado, especialmente a las décadas comprendidas entre 1930 y 1950, como puntos de referencia.

El trabajo se divide en cuatro capítulos, el primero titulado *Del chuchumbé al danzón* y como su nombre lo indica es un breve recuento de la historia del baile con raíces afrocaribeñas a partir de la Colonia y hasta mediados del siglo XX. Posteriormente se pone énfasis en las décadas de 1920 a 1950 por ser las de mayor auge de los salones de baile en la Ciudad de México. Este breve recuento finaliza con una breve mención al “ocaso” de los salones en la Ciudad de México.

En el capítulo dos, *Bailando se entiende la gente*, se aborda el baile desde su significado como práctica histórica y social, en un esfuerzo por desentrañar su sentido para aplicarlo al caso específico del baile de salón. En ese apartado recupero los conceptos fundamentales de Pierre Bourdieu, relacionándolos con los elementos de nuestro objeto de estudio.

En el tercer capítulo, *Viaje al centro de la pista*, desarrollo el acercamiento empírico y sociológico, comenzando por describir la situación actual de los salones de baile a partir de una observación detallada y algunas entrevistas focalizadas. Posteriormente se enriqueció el análisis sociológico del salón *Los Ángeles* y de la *Plaza del Danzón* con el apoyo de las herramientas conceptuales de Bourdieu para abordar los procesos de exclusión, identidad, apropiación del espacio y sociabilidad, entre otros. El capítulo concluye con una reflexión comparativa entre ambos espacios que, a pesar de lo que se pudiera pensar a simple vista, no compiten entre sí sino que se complementan y

⁴ Para una descripción más amplia recurrir al “Apéndice metodológico” p. 79.

retroalimentan.

En el cuarto capítulo se presenta una serie de postulados finales que describen los objetivos cumplidos y los aportes del trabajo de investigación. Titulé ese apartado *Penúltimas palabras* por que creo que no es posible establecer conclusiones definitivas, sino, en todo caso, abrir camino a nuevas interrogantes. Las últimas palabras tal vez sean del lector, del bailarador o del futuro investigador que se formule nuevas problemáticas alrededor del baile.

Contrario a lo que otros trabajos señalan, sostengo en este escrito que el salón de baile ha traspasado por mucho las fronteras del espacio físico, y que gracias a que se logró consolidar una comunidad compleja y bien estructurada alrededor de dicha práctica, ésta se mantiene incorporando, desechando y redefiniendo elementos, pero siempre abriendo camino a la actualización. Por ello, los salones de baile siguen vigentes desde hace más de medio siglo y así seguirán a pesar de que los espacios físicos desaparezcan pues el espacio simbólico se abre camino en el campo del baile.



Pareja de bailaradores del salón *Los Ángeles* en el XXVII aniversario de “Pachuchos, rumberas y tarzanes”.

CAPÍTULO I

DEL CHUCHUMBÉ AL DANZÓN. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL BAILE CON RAÍCES AFROCARIBEÑAS.

Los bailes de salón surgen en Europa, aproximadamente en el Renacimiento, y se practican en los salones que los grandes palacios de la aristocracia dedican a este fin. En nuestro país ésta, junto con otras prácticas, fueron adoptadas por las clases altas desde la sociedad virreinal. Se realizaban lujosos bailes en el interior de las mansiones, haciendas o casas de campo de peninsulares, criollos y algunos mestizos, quienes asimilaron las danzas venidas de España, pero las recrearon según sus costumbres y prácticas, dando un resultado que combina las danzas originarias y las impuestas por los invasores europeos⁵. Por otro lado, las clases bajas tenían otros espacios en los que se practicaba el baile de pareja, como las pulquerías y las calles que servían como escenarios de festejos populares. El tipo de bailes que ahí se practicaban no tenía las características propias del baile de salón, será la paulatina mezcla de los bailes populares, los bailes de la aristocracia y el proceso de urbanización de la Ciudad de México, lo que da origen a los salones de baile que nos interesa estudiar.

1.1 La colonia y el México independiente.

Desde finales de la Época Colonial, las calles de la Ciudad de México eran escenario de diversas expresiones culturales, especialmente de las clases bajas. Incluso las tiendas y los talleres extendían su espacio hacia la calle, con la puerta abierta todo el tiempo y mostradores que dejaban ver la mercancía a los transeúntes al tiempo que anunciaban todo tipo de servicios. El comercio ambulante era muy común desde entonces y las calles se llenaban de puestos de todo tipo, en especial en la Plaza Mayor⁶.

⁵ Sevilla Amparo, "Los salones de baile: espacios de ritualización urbana". *Cultura y comunicación en la ciudad de México. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*. UAM-I, Grijalbo, 1998, p. 223

⁶ Juan Pedro Viqueira Albán, *Relajados o reprimidos. Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, FCE, México, 2005, pp. 134-135

Las pulquerías también estaban presentes dentro del paisaje urbano y formaban parte fundamental de la vida social de las clases bajas, compuestas por “indios”, “castas” y criollos pobres. Al principio eran simples puestos colocados cerca de una pared donde se apoyaba una lona que servía como techo. Posteriormente se establecieron locales con un “tinacal” donde se guardaba el pulque en la parte trasera, mientras que en la parte delantera existía una barra que servía de mostrador para tomarse un pulque de paso al trabajo o de regreso del mismo, ya que estos expendios abrían desde temprana hora y cerraban hasta muy tarde. Después existieron locales cerrados que ya no cumplían solo la función de expendios, sino que también servían para saborear el pulque y disfrutar la convivencia acompañados de música, baile y juegos de azar⁷.

Estos locales fueron rápidamente sancionados por las autoridades bajo el argumento de que “eran propicios para cometer todo tipo de ilícitos, debido a la convivencia de hombres y mujeres. Violaciones, amistades ilícitas y prostitución eran favorecidas por la presencia de hombres y mujeres dentro de las pulquerías”⁸. Sin embargo, a pesar de que algunas de las relaciones y prácticas anteriores pudieron darse en estos lugares, no eran las únicas actividades que ahí se realizaban. También se practicaban todo tipo de juegos, cantos y bailes que constituían las formas recreativas de un sector muy importante de la población, razón por la cual nunca se logró que las pulquerías se extinguieran por completo, ni mucho menos que los bailes dejaran de amenizar el ambiente pulquero.

En el fondo, dicha práctica tocaba intereses económicos y políticos de las autoridades, ya que, por un lado, los asiduos a las pulquerías, en su mayoría trabajadores, los días de misa preferían ir a la pulquería que a la iglesia, lo cual disminuía las limosnas considerablemente y favorecía la “desobediencia”. También se creía peligroso dejar que se congregaran las clases bajas en privado, fuera de la vista de las autoridades, pues podían favorecerse conspiraciones u otro tipo de actos subversivos⁹.

Por otro lado, el *carnaval* fue una de las expresiones culturales callejeras más relevantes, y guarda íntima relación con una festividad religiosa cristiana muy importante, la *cuaresma*. Según la religión cristiana, los días de *cuaresma* se debía guardar compostura y no obedecer a los deseos carnales, ni a ningún otro tipo de

⁷ Miguel Ángel Vásquez Meléndez, “Las pulquerías en la vida diaria de los habitantes de la Ciudad de México”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, Vol. III, FCE, COLMEX, 2005, pp. 72- 80.

⁸ Vásquez Meléndez, *Op cit*, p. 81

exceso. De acuerdo con Juan Pedro Viqueira, para mitigar un poco la austeridad de la *cuaresma*, se destinaban los días previos a ésta para “dar rienda suelta” a las emociones y deseos, eran los días de *carnestolendas*, es decir de “carnes por retirar”, los días donde lo carnal reinaba, los días de carnaval.

Durante estos días, las calles de la ciudad se coloreaban de alegría, había música y baile, la gente podía beber en las calles, se disfrazaba y utilizaba máscaras de autoridades y demás personajes públicos parodiando los sucesos del momento. De cierta manera el carnaval transgredía las normas establecidas, pues en los días que duraba se invertían las jerarquías sociales, los hombres se vestían de mujeres, los pobres de ricos y los jóvenes de ancianos, etc.

De acuerdo con Le Breton, el carnaval es el ejemplo más claro de convivencia, desenfado y comunión entre la gente, dado que la alegría y el regocijo se vuelven comunes, confundiéndose el individuo con la colectividad, o mejor dicho siendo uno mismo con ella.

El carnaval también significaba una válvula de escape dentro del mismo sistema, pues eran necesarios momentos de esparcimiento frente a las pésimas condiciones en las que vivía la población. A pesar de todo, el carnaval era la fiesta de la “inversión”, y no deja de ser uno de los momentos más importantes para el desarrollo creativo y recreativo de las clases populares durante el cual la música y el baile jugaron un papel fundamental.

A mediados del siglo XVIII y principios del XIX, los carnavales son perseguidos de manera más incisiva por las autoridades, en especial las eclesiásticas. De tal suerte que después de la Independencia, el carnaval había decaído y se redujo a lujosas fiestas de disfraces en casas de familias acomodadas o en teatros.

Como mencionamos arriba, para la segunda mitad del siglo XVIII las fiestas callejeras fueron severamente perseguidas pero no desaparecieron por completo, se replegaron al interior de casas y vecindades adoptando nuevas formas. Por ejemplo los *coloquios*, que eran reuniones en las que se llevaban a cabo pequeñas representaciones religiosas, antecedente de las posadas actuales, las cuales se acompañaban de comida, bebida, música y baile. También se organizaban *jamaicas* que eran fiestas espontáneas sin

⁹ Viqueira Albán, *Op cit*, p. 191

motivos religiosos, a las que se iba a beber, comer y, sobre todo, a bailar al ritmo de los sones calificados como “deshonestos” y “sacrílegos” por las autoridades eclesiásticas. Algunos de estos sones y jarabes son *La llorona*, *El rubí*, *El pan de manteca o el de jarabe*, *Las lanchas*, *El zape*, *La tirana*, *La poblanita*, *Los temascales*, *La “bals”*, *El toro viejo* y *El toro nuevo*, *El jarabe gatuno*, *El sacamandú*, *La cosecha*, *El animal*, *El chuchumbé*, *La maturranga*, *La bolera del misserere*, *El pan de jarabe ilustrado*, *Los panaderos*, *Las bendiciones*, *Los mandamientos*, *Las confesiones* y *El pan pirulo*.¹⁰

Tomaremos como ejemplo de estos sones “deshonestos” al *Chuchumbè*, derivado del vocablo de origen africano *cumbé* que significa ombligo y que dio nombre a ritmos como *paracumbé* en España, a la *cumbia* en Colombia y al *merecumbé* en Las Antillas¹¹. El *Chuchumbé*, que al parecer entró a nuestro país por Veracruz en 1766 proveniente de Cuba¹² se ejecuta pegando ombligo con ombligo, aunque en algunas canciones *Chuchumbè* también hace referencia al falo y por lo tanto se baila con movimientos que exaltan las caderas y la pelvis

Las letras y movimientos de dicho baile reflejan una concepción del cuerpo y la sexualidad contraria a la moral cristiana, en parte como denuncia de la represión y en parte como forma de resistencia. Por tal motivo, la Iglesia dio el nombre de “deshonestos” al *Chuchumbé* y otros bailes, como el son llamado *Saranguandinga*, que se cantaba y bailaba en las tepacherías de la Ciudad de México alrededor de 1771¹³.

A continuación, un fragmento del *chuchumbé*, que describe y critica la corrupción de clérigos y autoridades.

*En la esquina esta parado
un fraile de La Merced,
con los hábitos alzados
enseñando el Chuchumbè.*

¹⁰ Viqueira Albán, *Op cit*, pp. 160-163

¹¹ Humberto Aguirre Tinoco, citado en José Roberto Sánchez Fernández, *Bailes y sones deshonestos en la Nueva España*, Cuadernos de cultura popular, Instituto veracruzano de cultura, 1998, p 24

¹² Viqueira Albán, *Op cit*, p. 165

¹³ Gonzalo Aguirre Beltrán, “Bailes de negros”, en revista *Desacatos*, otoño, 2001, p. 5

*Que te pongas bien,
que te pongas mal,
el Chuchumbè te he de soplar*

*Esta vieja santularia
que va y viene a San Francisco:
toma el padre, daca el padre
y es el padre de sus hijos*

*De mi Chuchumbé de mi cundabal,
Que te pongas bien que te voy (a) aviar*

*El demonio de la China
del barrio de La Merced,
y cómo se sarandeaba
metiéndole el Chuchumbé¹⁴*

La mayoría de estos sones y jarabes fueron denunciados e incluso perseguidos por el Santo Oficio debido a sus letras “blasfemas” y sus movimientos “indecentes” “contrarios a toda honestidad”. Así surgen también los primeros intentos de reglamentación de los bailes populares, por influencia directa del Estado clerical. Sin embargo, nunca lograron suprimirlos por completo, se mantuvieron en formas mestizas o bien se practicaban de manera reglamentada.

Por otro lado, como medida paliativa del carnaval se incentivaron otras actividades en la ciudad, como presentaciones callejeras de maromeros, acróbatas, equilibristas y demás artistas de la calle, así como la asistencia a paseos en las orillas de la ciudad a lo largo

¹⁴ Sánchez Fernández, *Op cit*, pp.33-34

del canal que la comunicaba con Chalco, en un recorrido que empezaba en Jamaica, continuaba por la Viga y Santa Anita para terminar en Ixtacalco. Estos paseos se hacían a bordo de trajineras y se podía consumir una gran variedad de alimentos en los puestos que se colocaban a la orilla de los canales, también había pulquerías y canoas con músicos a bordo para amenizar el paseo e inspirar el baile.¹⁵

Por su lado, las clases altas realizaban festejos denominados *saraos* en casas particulares. Éstos incluían en su repertorio bailes de salón, pues eran momentos importantes para la negociación política y la socialización de las clases dirigentes. Uno de los lugares de recreo famosos estaba situado a las orillas de la ciudad, era el pueblo de San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan, donde la fiesta patronal daba lugar a una serie de festejos con duración de 8 días que incluían peleas de gallos, variedad de platillos típicos, bailes, juegos de azar, cantinas, pulquerías, etc. Las apuestas eran la actividad más famosa del lugar. Se cuenta que Antonio López de Santa Anna asistía de manera regular al igual que muchos otros personajes que dejaban ahí gran parte de sus fortunas.¹⁶

En esta misma época aparecen nuevos sitios de reunión en la ciudad imitando los que existían en París, se llamaban *tívolis* y eran lugares dedicados al entretenimiento, pero ya no estaban ubicados en al afueras sino en las zonas céntricas y residenciales de la ciudad, contaban con albercas, jardines, billares, boliches, restaurantes y también salones de baile. Algunos de los más conocidos fueron el Tivoli de *Fulcheri* (1867), en la calle de Bucareli, Tivoli de San José (1870) en Tlalpan, Tivoli Central (1882) en la calle Independencia, Tivoli del Eliseo (1897) en la calle Puente de Alvarado y Tivoli de la Viga (1897) en Canal de la Viga¹⁷.

Por su parte, las clases populares asistían a las *Quintas*, situadas sobre todo en la zona de canales del sur-oriental, donde se encontraban salones de baile, de box y juegos infantiles, además de que se vendía comida y pulque a muy bajo costo, con el derecho a bailar y usar las instalaciones. Las quintas más famosas fueron *Quinta Salón Corona* (1885), en Calzada La Viga y Fray Servando Teresa de Mier, donde por seis centavos se podía bailar y tomar atole y tamales, *Quinta La Viga* (1893) y *Quinta La Granja* (1906)

¹⁵ Viqueira Albán, *Op cit*, pp. 138-151

¹⁶ Sevilla *Op cit* p. 223

¹⁷ Sevilla Amaparo, *Los templos del buen bailar*, CONACULTA, México, 2003, pp. 40 y 119

en la Calzada de Guadalupe¹⁸.

1.2 Albores y “época de oro” del los bailes de salón.

A principios del siglo XX, después de la Revolución Mexicana, cuando se inicia una nueva etapa en el proceso de definición de “lo mexicano” y de reivindicación de “lo nacional”, se gesta un público propio y se transforman los ritmos de tal suerte que se impregnan de un nuevo y original estilo mexicano. Los gustos, los ritmos y las formas dancísticas cobran un nuevo rostro a la luz del nacionalismo y la urbanización del país.

La creciente migración del campo a la ciudad y la industrialización de la misma, trajo entre otras consecuencias la conformación de un proletariado que pronto se convertiría en una gran masa de mano de obra joven y con vigorosa energía, ávida de actividades recreativas para ocupar su tiempo libre al finalizar la jornada fabril. Esta dinámica urbana estableció nuevos horarios que a su vez generaron prácticas sociales específicas de recreación y entretenimiento. La temporalidad del festejo, el “tiempo de fiestas”, ya no respondía únicamente al calendario religioso o al agrícola, ahora todo momento era propicio para “festejar”.

De acuerdo con Amparo Sevilla “la ciudad abrió la posibilidad de celebrar sin conmemorar, dando lugar a fiestas de carácter privado que no necesariamente atienden a fechas establecidas en ningún calendario y, sin embargo, al presentar cierta periodicidad dichas fiestas constituyen también una forma de estructurar el tiempo y el espacio colectivo e individual”¹⁹

En el sentido antes expresado, los salones de baile forman parte del proceso de reconfiguración de las actividades recreativas de la capital durante el siglo pasado, la dinámica festiva se aleja cada vez más de lo eventual y religioso, para convertirse en recurrente y secular. Esto significa que para ir a bailar no era necesario esperar una fecha especial, pues eran espacios constantemente festivos. Cada salón de baile abría

¹⁸ Jiménez Armando, *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México*, Plaza y Valdés, México, 1998, p. 17.

¹⁹ Sevilla Amparo, “Las fiestas en el ámbito urbano”, *La antropología urbana en México*, CONACULTA, UAM, FCE, 2005, p. 345.

ciertos días de la semana, cuidando no encimarse con los otros salones, de tal suerte que la oferta dancística se extendía de lunes a domingo en diversos horarios, aunque generalmente comenzaban a media tarde y concluían antes de media noche para que los trabajadores pudieran desplazarse a sus hogares en el transporte público y prepararse para la jornada del día siguiente.

Por otro lado, el crecimiento de la población citadina propició la construcción de fraccionamientos que rebasaban los límites de la ciudad. Así que los salones de baile proliferaron en distintas zonas de la urbe para dar abasto al público de la “periferia”. Aunque la mayoría de ellos se localizaron en el centro de la ciudad, algunos llegaron hasta las entonces áreas “limítrofes” de la misma, como la Colonia Guerrero y la Calzada de Guadalupe.

En 1920 se funda el *Salón México* (calle Pensador Mexicano N° 16) y en 1923 *El Colonia* (calle Manuel M. Flores N° 33-A, colonia Obrera). Para la siguiente década, aparecieron otros 30 salones de baile, como *La Playa* (1932) en la calle Argentina, el *Centro Social Los Ángeles* (1937) en la Colonia Guerrero, el *Smyrna*, alias “El Esmeril” (1935) en la calle Izazaga y San Jerónimo y el *Unión*, alias “El Overol” (1939) en Calzada de Guadalupe²⁰.

En el contexto mundial, el periodo de “entreguerras” junto con otros factores aceleraron el proceso de “modernización” de la urbe mexicana y como parte de este proceso, la radio fue impulsada como medio de difusión con pretensiones masivas en la sociedad. A través de ella se difundían los salones de baile y los eventos que en ellos se realizaban, como los concursos de baile. Es importante señalar la estrecha relación que existía entre radio y prensa, la primera se apoyaba en la otra para la difusión de su programación.

Sin embargo la radio no tiene una amplia cobertura sino hasta la década de 1930 que se desarrolla el proceso de electrificación y la luz llega a algunos hogares capitalinos de las clases bajas. En ese momento la radio comenzó a formar parte de las fiestas de vecindades y barrios y de hecho “protagoniza el baile en el hogar”²¹.

²⁰ Sevilla Amparo, *Los templos del buen bailar*, México, CONACULTA, 2003, pp. 120-121

²¹ Ornelas Herrería Roberto, “Radio y cotidianidad en México (1900-1930)”, en *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, volumen 1, Siglo XX. Campo y ciudad, coord. Aurelio De los Reyes,

Para la década de 1940 los empresarios mexicanos ya tenían muy claro que los salones de baile eran empresas rentables y la competencia era cada vez mayor, así que la oferta recreativa ciudadana amplió sus horarios y atracciones, la ciudad se mantenía “despierta” en salones de baile, cabartes y cantinas.

Al mismo tiempo que los salones de baile se encontraban en su mejor época, la industria de los medios de comunicación siguió desarrollándose y sufrió un importante y decisivo giro: se lleva acabo la primera transmisión por televisión, estrenada formalmente en 1950 con el cuarto informe de gobierno de Miguel Alemán transmitido por el canal 4.

Posteriormente se dio la concesión del canal 2 a Emilio Azcárraga, dueño también de la exitosa XEW y el canal 5 a Guillermo González Camarena, de aquí en adelante se abre una nueva etapa en los medios de comunicación masiva, la televisión difundirá los salones de baile al mismo tiempo que transformará los hábitos, costumbres y actividades de los ciudadanos²².

En efecto, la televisión retoma algunas de las formas de entretenimiento que ya existían desde hacía tiempo, de tal suerte que algunos televidentes conocen actividades, personajes y lugares nuevos, mientras que otros ven reflejado en la pantalla aquello que pertenecía a su vida cotidiana pero sin tener que salir de sus casas. Por ejemplo la lucha libre ya existía años atrás y era concurrida sobre todo por las clases populares, pero alcanzó mayor cobertura entre la población a partir de que se difundieron por televisión algunas peleas o bien películas donde participaban luchadores. Para 1952 aproximadamente se transmitían las luchas desde la Arena México con El Santo, Gori Guerrero, Cavernario Galindo, Wolf Rubinskis, Blue Demon, Black Shadow, etc²³.

Regresando al baile, la televisión promueve sobre todo concursos de baile de salón, y en ellos participan parejas reconocidas en el ambiente de los salones. Las luchas y el baile, entre otras práctica populares serán utilizadas para dar impulso a la empresa televisiva, que se beneficia de ellas al mismo tiempo que las difunde y promueve.

Por tanto no podemos decir que la televisión sustituya al baile de salón y a otras prácticas que se realizan fuera del hogar, en realidad se conjugan varios elementos,

México, FCE, COLMEX, 2006, p 160.

²² José Agustín, *Tragicomedia mexicana*, Planeta, México, 1993, p. 101

²³ José Agustín, *Op cit*, pp. 103-105

como el crecimiento urbano que “amplía” las distancias y los horarios empleados para desplazarse del hogar al trabajo y que vuelve más difícil asistir a los salones. Paulatinamente se dará preferencia al disfrute “desde la comodidad del hogar”, pues la oferta televisiva permite ver tanto programas locales, como de lugares lejanos que atraen a una población urbana permeada por el “afán modernizador” que tanto se fomenta desde el discurso oficial.

Por otro lado, no debe perderse de vista el panorama internacional, pues el periodo de la segunda posguerra trae consecuencias económicas y sociales importantes para nuestro país. Por un lado se promueve todo aquello que viene de Estados Unidos, y se generaliza el ideal “modernizador” según los términos impuestos por aquel país. Por otro lado, la industria del entretenimiento se desarrolla y se fortalece para, entre otras razones, “olvidar” o “sanar” la profunda herida que la Segunda Guerra Mundial causó.

1.3 De danzón, personajes y lugares

En el siglo XVI, en plena época de la Conquista, México atraviesa por un intercambio cultural sin precedentes entre la población indígena y los peninsulares, producto de la combinación muchas veces violenta de dos culturas que darán paso a una tercera: la mestiza. Como consecuencia de este “intercambio forzado”, en 1528, Hernán Cortés lleva el baile prehispánico denominado “Pavana” hasta el viejo continente, dónde es bien recibido y adaptado en muchas de las danzas cortesanas de esa época, entre ellas se encuentran la contradanza francesa y el country dance inglés. La Pavana es un baile que imita los movimientos de cortejo del pavo o guajolote americano y se practicaba en algunas ceremonias prehispánicas para recibir la primavera y la época de lluvias.²⁴

Posteriormente, en el siglo XVIII, la contradanza francesa llega a Cuba a través de los haitianos que entraron a la isla como consecuencia de las revueltas de 1790. De acuerdo con Flores y Escalante, este baile entró por Santiago y Matanzas, y posteriormente se modificó al estilo cubano para adquirir la forma de “danza cubana” y “habanera”.

Para 1879, en la provincia cubana de Matanzas, el músico Miguel Failde y Pérez da a conocer una partitura donde combina la “contradanza cubana” y la “habanera”, dando como resultado un ritmo más erótico y lascivo, una danza más larga que por lo tanto adquiere el nombre de danzón. Esa primera partitura se llamó “Las Alturas de Simpson”, en honor al apellido de un rico extranjero que cedió algunas de sus tierras para que la gente de escasos recursos construyera sus casas y para la construcción de un estadio de béisbol.

Este es el inicio oficial del danzón, que transforma incluso la manera de relacionarse entre los bailarines, ya que por primera vez las parejas se colocan frente a frente y se “abrazan”, lo cual agrega un carácter mucho más sensual a esta pieza donde las miradas se encuentran tan cerca. Además Failde se hace merecedor del sobrenombre de “Sinsonte matancero”, debido a que incorpora de manera novedosa la voz en algunas de sus piezas, en muchas de las cuales describe la vida de personajes populares y lugares comunes del pueblo matancero²⁵.

1.3.1 Danzón a la mexicana: Yucatán

Flores y Escalante afirma que el danzón llegó a México embarcado en los “vaporcitos” de la línea “Elder Depster”, que provenían de Santiago, La Habana y otros puntos de Cuba, y conectaban con algunos puertos del Golfo de México como Puerto Progreso, Campeche, Villahermosa, Tlacotalpan, Veracruz y Tampico. Esas primeras partituras danzoneras llegaron a Puerto Progreso, en el estado de Yucatán en 1878 aproximadamente y como fueron anteriores a Failde, se asemejaban más a la contradanza, sin embargo no tardaron en llegar las famosas composiciones del “Sinsonte matancero”.

Para 1890 ya se comenzaba a escuchar el danzón en fiestas elegantes y en carnavales, pero de una forma diferente a como había desembarcado originalmente, pues los músicos meridianos no tardaron en hacer sus propios arreglos. En este periodo, el danzón cubano evolucionó mucho musicalmente, pero lamentablemente no fue así

²⁴ Flores y Escalante Jesús, *Imágenes del danzón. Iconografía del danzón en México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México, 2006, pp. 29-33
s Flores y Escalante, *Op cit*, 1-11

coreográficamente, debido entre otras cosas a las desigualdades sociales y al racismo que prevalecía al interior de la población yucateca, situación que desembocó en una Guerra de castas (1847-1937).

Esta situación social trajo como resultado una sociedad de jerarquías raciales profundamente marcadas, y por lo tanto un afán de distinción entre clases y castas, lo cual dificultaba el desarrollo armonioso de la cultura popular. Al respecto, cabe mencionar la escasa presencia de población negra, que nutre la cultura musical con el cinquillo que caracteriza su música. Por estas razones, el baile no sufrió grandes modificaciones y se ejecutaba de manera un tanto solemne y recatada, desdibujando un poco su carácter erótico original.²⁶

1.3.2 Veracruz

*“(...) Fue gresca ya el danzón, ya fue arrebató
y en las cantinas con timbal y piano,
lo que inició en las playas el mulato
tomaba ya un perfil veracruzano (...)”²⁷*

Así como el *chuchumbé* y otros fandangos cubanos se modifican y sientan las bases de futuros sones, jarabes y huapangos mexicanos, el danzón atraviesa por grandes transformaciones cuando llega al puerto de Veracruz, pero al mismo tiempo es asimilado rápidamente por los veracruzanos.

En primer lugar, la población encuentra coincidencias entre dicho género cubano y los sones que se bailaban en aquel puerto. Este fenómeno tiene que ver con el intercambio cultural que históricamente se da entre la isla de Cuba y el puerto de Veracruz. En esta ciudad costera existe una fuerte herencia y presencia de la población negra, de tal suerte

²⁶ Flores y Escalante Jesús, *Salón México. Historia documental y gráfica del danzón en México*, Asociación de Estudios Fonográficos, México, 2006, pp. 8-37.

²⁷ Francisco Rivera Avila “Paco Píldora”, fragmento de “Arremanga. Apología del danzón” citado en Jesús Flores y Escalante, *Salón México: Historia documental y gráfica del danzón en México*, pp. 40-45.

que el danzón es perfectamente asimilado y enriquecido con la forma de ser del veracruzano, alegre e ingenioso, parecido al cubano.

De inmediato surgen personajes que a través de la tradicional décima describen y se apropian del nuevo ritmo cubano, tal es el caso del señor Francisco Rivera Ávila, mejor conocido como “Paco Píldora”²⁸, cronista oriundo del puerto jarocho, que escribe a propósito del danzón:

*“Danzón que entró sin pasaporte falso
en el roto zurrón del emigrado
y entre la arena caminó descalzo
con gritos de habanero y anisado;
que al sucederse el año con el año
se enmarañó como el bejuco de agua,
al azul pantalón de medio paño
y al olán caprichoso de la enagua;
danzón que se volvió jiribilla
y allá en “El Montecarlo” afrancesado,
se hizo estibador en “La Bombilla”
y alegre y popular en el Mercado;
danzón de media calle, cumbanchero
lo mismo en Carnaval, que cuaresmeño,
de compás arrastrado y chancletero
y con timbre exclusivo de porteño”²⁹.*

²⁸ Cronista de la vida popular y columnista del periódico veracruzano “El dictamen”. Su apodo viene de su oficio de boticario en el Puerto de Veracruz.

²⁹ Francisco Rivera Ávila “Paco Píldora” citado en Flores y Escalante, *Op cit*, pp. 40-45.

En Veracruz se conservó la forma original de bailar el danzón, aunque se agregaron algunos movimientos, en especial a partir de 1929, cuando el músico cubano Aniceto Díaz conjuga el son montuno y el danzón, para dar paso al danzonete, mismo que se popularizó rápidamente en nuestro país. Antes de ese año, el danzón se bailaba al estilo cubano cerrado, sin muchas figuras, pero con sus respectivos descansos, por lo cuál se decía que se podía bailar “sobre un ladrillo”³⁰. Esta expresión surgió y se llevó a sus últimas consecuencias en el puerto de Veracruz, donde cada tres meses se realizaba un concurso de baile en un patio frente a un antiguo cine, el premio para la mujer era un corte para un vestido y para el hombre un cajón con cervezas, que en aquellos tiempos se vendía en cajones de madera de 60 x 60 centímetros aproximadamente. En el momento de la premiación, se llevaba el cajón al centro del patio, y el maestro de baile Pepe Castro alias “Changarena”, bailaba sobre él con la mujer ganadora³¹.

Otra aportación del puerto jarocho es la invención del término “danzonera”, ya que antiguamente en Cuba se les llamaba “típicas” o “charangas” a las orquestas que interpretaban danzones. También es herencia veracruzana el tradicional grito con el que se presentan algunos danzones: “Hey familia, danzón dedicado a...”, y esto se debe a que entre jarochos es común saludarse como si fuesen familiares, y por otro lado, a que en algunos bailes el público pedía canciones a cambio de una remuneración económica³².

A Veracruz llegó el danzón casi al mismo tiempo que a Yucatán, sin embargo el recibimiento fue totalmente distinto, pues la población jarocho lo asimiló de manera más rápida gracias a la influencia antillana que de por sí existía en la música del puerto, allí el danzón se asienta por completo en las clases populares que lo llevan a las calles, plazas, carnavales y patios y demás rincones cotidianos. Las transformaciones musicales estuvieron a cargo de un sin número de músicos, como Tiburcio Hernández “El Babuco”, Miguel Lerdo de Tejada y Amador Pérez “Dimas”, autor del clásico “Nereidas”.

³⁰ Flores y Escalante, *Op cit*, pp. 49-52

³¹ Información a partir de la entrevista realizada a “Paco Píldora” en 1978 citada en Jesús Flores y Escalante *Op cit* p 51.

³² Flores y Escalante *Op cit* pp. 54-59.

1.3.3 La Ciudad de México

“En el 1897 tóvilis y “cabarete”

lo vieron crecer ante el brete

de muchos bailadores artistas

al compás de las orquestas

de estas primeras pistas.

Después: durante los veinte

sonó bello, rico, atrayente

volviéndose así ciudadano

en los bailes y el camino

del Salón México y su gente.

Por los 40, en quintopatieros

bailes aplacó a tarzanes fieros

y al pachucón indolente

con Acerina como músico Regente”³³

El danzón llega a la ciudad de México de forma distinta a los otros estados, pues músicos reconocidos lo introducen a través de las partituras de piano, tal es el caso de Juventino Rosas, Miguel Lerdo de Tejada y Luis Alcaráz (abuelo), entre muchos otros. Por tal motivo, llega en primer lugar a las casas de familias de clase alta, puesto que los bailes son pretextos para “presentarse en sociedad”. Posteriormente se populariza a través del Teatro de Revista, en particular por medio de compañías bufo-cubanas que desde la última década del siglo XIX y hasta la tercera del XX se presentaban en el Teatro “El Principal”, con un espectáculo que incluía humor y música de boleros,

rumbas y danzones. También el famoso “Circo-Teatro Orrín” y el Teatro “Lírico” sirvieron de escenario para el danzón a cargo de importantes músicos como Tiburcio Hernández “El Babuco” y Miguel Lerdo de Tejada.³⁴

El danzón adquiere un tono más arrabalero en el piano del “Flaco de oro” Agustín Lara y su músico acompañante Rodolfo Rangel, alias “El Garbanzo”, que tocaban por igual en cabaretes y prostíbulos de tercera categoría que en lugares de primera, como la lujosa “Casa de Francis”, y por supuesto también en lugares de mejor reputación como academias y dancing halls, por ejemplo la “Academia Metropolitana” y el “Palacio de mármol”³⁵.

El danzón con un estilo propio de la Ciudad de México comienza en bailes elegantes acompañando al fox trot y al tango, pero rápidamente se desplaza también hacia la vida nocturna, a lugares lascivos y un tanto clandestinos, con público de todas las clases sociales. También se difunde como acompañamiento de otro tipo de eventos culturales en teatros, circos y cines.

Es importante señalar que el danzón atraviesa por muchas variaciones y adaptaciones, y por lo tanto, aunque mantienen raíces cubanas, adquiere matices totalmente nuevos que le dan una identidad mexicana. Además, a pesar de que llega casi por las mismas fechas a Yucatán, Veracruz y al Distrito Federal, en cada lugar adquiere características propias que modifican la interpretación musical y coreográfica de manera definitiva, de tal suerte que se recrea totalmente en cada una de esas ciudades mexicanas. El danzón veracruzano es el más parecido coreográficamente al original baile cubano, en Yucatán se mantuvo más cerca del vals, y en la Ciudad de México adquiere una forma peculiar de interpretarse y bailarse que se acerca más al son montuno, por las figuras y los paseos que dejan atrás el cuadro tradicional.

³³ Fragmento del poema *Danzonario*, Jesús Flores y Escalante *Op cit* p 68

³⁴ Flores y Escalante *Op cit* pp. 79-83.

³⁵ Flores y Escalante *Op cit* p 96.

1.4 A sacarle brillo a la pista...

Para 1920 el danzón es un ritmo aceptado y bailado por los ciudadanos y el 20 de abril de ese año se inaugura el *Salón México*, que es el primer lugar que obtiene un permiso oficial para establecerse bajo la modalidad de “salón de baile”, y distinguirse de esa manera de los cabaretes que proliferaban en la capital. En realidad, la Compañía Mexicana de Espectáculos que inauguró dicho salón buscó registrarse bajo esa nueva modalidad para evitar problemas con la Liga de la Decencia y las autoridades capitalinas, razón por la cuál justificó su negocio argumentando que era un recinto dedicado “exclusivamente al baile, donde se promovía la decencia y la moralidad”³⁶.

Al Salón México, conocido también como “El Marro”, acudía un público heterogéneo compuesto por choferes, empleados, meseros, obreros, mecánicos, albañiles, amas de casa, costureras y empleadas domésticas, quienes asistían después de sus jornadas laborales a bailar al salón a partir de las 6 de la tarde y generalmente se retiraban antes de la media noche pues debían trabajar al día siguiente. Sin embargo, las orquestas seguían tocando hasta la 1 de la mañana, hora en que el salón se llenaba con otro tipo de público compuesto por prostitutas, “padrotes” y “teporochos” que buscaban seguir la fiesta o simplemente ir a danzear toda la noche, ya que el horario de cierre se extendía hasta las 5 de la mañana. En ese momento las orquestas dejaban de tocar y se encendía la “electrola” o vitrola con música grabada, sensiblemente menor en volumen que las orquestas y que permitía dormir a los trasnochados asistentes hasta que el transporte público volviera a dar servicio. Este horario se mantuvo desde su apertura hasta 1953, cuando llega a la regencia de la ciudad Ernesto Uruchurtu y reduce los horarios de todos los salones de baile³⁷.

“El Marro” contaba con cuatro salas que dividían al público de diferentes estratos sociales: Maya, Tianguiz, Azteca y Renacimiento, que posteriormente el público se encargó de renombrar como salón de *El Sebo*, *La manteca*, y *La mantequilla*, por la diferencia de olores y de gente que asistía a cada una de ellas. Al primero acudían las personas de más bajos recursos, que incluso asistían descalzos a bailar: el segundo era más bien para comerciantes y empleados, mientras que el tercero era el más “exclusivo”, frecuentado por algunos personajes reconocidos de la política o del

³⁶ Flores y Escalante, *Op cit*, pp. 99-106

³⁷ Flores y Escalante, *Op cit*, p 100

espectáculo, o bien por “extranjeros o intelectuales que de vez en cuando se dejaban caer por el Marro para experimentar en carne propia cómo se divertía la chusma, y de paso, saturarse de los efluvios, imágenes y olores, donde la vaselina y el perfume Mirurgia se confundían con los Chaneles y lavandas europeas de los mirones”³⁸. El cuarto salón, El Renacimiento, se quedó con ese nombre por ser el menos concurrido y finalmente se redujo a ser el dormitorio de los trasnochados.

El “Salón México” tuvo gran éxito desde su apertura y fue escenario para grandes orquestas y danzoneras como *Prieto y Dimas*, *Acerina*, *Juan de Dios Concha*, entre otras. Los ritmos que más se bailaron fueron el vals, el fox trot, el paso doble, el blues, el tango y por supuesto el danzón. Finalmente se demolió el lugar en 1962.

En 1923 se inauguró el salón “Colonia”, otra de las leyendas del baile de salón, autodenominado “La catedral del danzón”. Fue fundado por la familia Jara que emigró de Zacatecas hacia el Distrito Federal debido al cierre de la mina donde trabajaban como consecuencia del movimiento revolucionario³⁹. Cuentan que se pensaba abrir el 15 de julio de 1923, pero ese día cayó tal chubasco que tiró una parte del techo de lámina, así que se pospuso su apertura hasta el día 22 de ese mismo mes⁴⁰.

Este salón se ubicaba en la colonia Obrera, que recibe ese nombre porque su población se componía principalmente por jornaleros. Tenía un aspecto desagradable e insalubre al principio, lo cual hizo que se ganara el apodo de “El Piojo”, posteriormente, cuando el negocio rindió frutos, fue remodelado, y sus apodos cambiaron a “El Cocol”, “El Colegio” o “El Columpio”. Su época de auge fue de 1939 a 1957, temporada en la que llegó a albergar hasta dos mil parejas cada día. Los ritmos que más se bailaron fueron el swing, el boggie-boogie, la guaracha, el mambo, el cha-cha-chá y, por supuesto, el danzón. Este último era interpretado por las mejores orquestas de la época, como la de Juan de Dios Concha, la de Alejandro Cardona, la de Gamboa Ceballos y la del propio Consejo Valiente “Acerina”⁴¹.

Por otro lado, también en la parte céntrica de la ciudad se encontraba el salón “Smyrna”, donde actualmente se localiza el Claustro de Sor Juana en la calle de Izazaga. El

³⁸ Flores y Escalante *Op cit* pp. 109-110

³⁹ Sevilla *Op cit* p. 229

⁴⁰ Jiménez *Op cit* p. 25

⁴¹ Jiménez *Op cit* p.27

decorado del lugar tenía un estilo morisco y fue elaborado por el pintor “Audix”, quien también decoró “El Colonia” en el que colocó una gran cara de un hombre negro que tenía dentro de su boca el piano del lugar. Fue fundado por la maestra de baile Josefina Juárez viuda de Romero y su difunto esposo Enrique Romero (prestigiado bailarín conocido como “el apóstol del baile”), gracias a que hipotecó algunas de las propiedades de su padre.

Debido a que cada vez era mayor la oferta y la demanda de salones de baile, la competencia entre los mismos aumentaba y utilizaban todo tipo de medios de difusión para atraer al público. En el caso del “Smyrna” utilizaron una avioneta de la que pendía un gran letrero que anunciaba el nombre del salón, el cual se caracterizó por organizar importantes concursos de baile de salón y por albergar a un público menos popular que los otros ⁴².

Por su parte, el salón “Los Ángeles” se fundó en 1937 bajo el nombre de Centro Social Los Ángeles, en la calle Lerdo N° 206, colonia Guerrero. Su nombre hace alusión a la iglesia de Nuestra Señora de Los Ángeles ubicada a un costado del salón, y a pesar de que se fundó un 31 de julio, su aniversario se festeja cada 2 de agosto, día en que se conmemora a la virgen de Los Ángeles⁴³.

Otro de los salones clásicos, aunque de más reciente fundación y tal vez por ello uno de los dos que aún sobreviven, es el “California Dancing Club” que el señor César González inauguró con gran éxito a mediados de la década de 1950 sobre la calzada de Tlalpan, en los restos del antiguo cine “Bretaña”⁴⁴.

Como mencionamos anteriormente, entre las décadas de 1930 y 1950 los salones de baile proliferaron en la Ciudad de México, de los cuales sólo hemos mencionado aquellos que por diversas razones se convirtieron en leyenda y referencia obligada del baile de salón ciudadano. Faltan algunos nombres como “La Playa” (reconocido por los concursos de baile que ahí se realizaban), “El Unión” (conocido también como “El Félix”, “El Overol”, “El feo”), “El Chamberí” (llamado también “El Chamorro” o “El Chango”), “La Floresta” (considerado salón de categoría donde no se bailaba danzón).

⁴² Sevilla *Op cit* p.230

⁴³ Sevilla Amparo, “Quien no conoce Los Ángeles no conoce México”, en *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, Porrúa, CONACULTA, México, 2001, p. 39

De hecho, la actividad dancística llegó a ser tan importante por estos años que en 1936 se contempló la posibilidad de formar la Escuela Normal para maestros de baile⁴⁵.

Es importante resaltar que la mayor parte de salones fueron proyectos de pequeños empresarios mexicanos que con esfuerzos y algunos ahorros se aventuraron a probar suerte, razón por la cual no fue posible que resistieran la competencia con empresas extranjeras de entretenimiento que llegaron a la capital junto con la ola de modernización a mitad de la década de 1950.

1.5 El “ocaso” de los salones de baile.

Para comienzos de la década de 1950, Estados Unidos consolida y expande su economía, aunque algunos autores señalan que en realidad solo prolongó su expansión económica del periodo de guerra⁴⁶, lo cierto es que desde entonces ese país se convierte en potencia económica. Por esos mismos años, que Eric Hobsbawm denomina “años dorados”, la producción mundial se acelera, lo cual repercute en todos los ámbitos de la industria. En la industria cultural, como en otras áreas de la producción mundial, algunos países imitan a Estados Unidos, y copian algunos de sus modelos, desde la fabricación de aparatos, hasta el propio estilo de vida “americano”.

De esta manera la forma de ser y estar estadounidense se impone en la mayor parte del mundo occidental. En efecto, “Con símbolos masculinos como los rudos vaqueros e iconos femeninos como la sencilla y popular Marilyn Monroe, los Estados Unidos de la posguerra se convirtieron no sólo en la nación militar y económicamente más poderosa del planeta, sino también en la potencia cultural hegemónica en un mundo donde las tradicionales jerarquías sociales se encontraban trastocadas”⁴⁷

Una de esas jerarquías “trastocadas” fue la institución de la familia⁴⁸, que sufre un proceso de reconfiguración a partir del cuestionamiento de los roles y funciones de sus integrantes. Los hijos adolescentes reclaman un espacio de decisión y ponen en duda la autoridad de los padres. A partir de entonces se constituyen como un estrato de edad

⁴⁴ Jiménez *Op cit* pp. 39

⁴⁵ Amparo Sevilla, “Los salones de baile: espacios de ritualización urbana”, p. 230

⁴⁶ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1998, p. 261

⁴⁷ Quintero Rivera, Ángel, *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, Siglo XXI, México, pp. 135

⁴⁸ Hobsbawm, *Op cit*, pp. 324

claramente definido, con características propias aglutinadas bajo un nuevo concepto: “lo juvenil”.

La juventud ya no se concibe como la continuación de la infancia, ni la preparación para la vida adulta, se convierte en una etapa de la vida diferente a las demás. De este modo la brecha generacional entre padres e hijos se amplía, los jóvenes se alejan lo más posible de los gustos y hábitos de los adultos.

Este complejo proceso se inscribe en un contexto, social, político y económico específico que sentó las condiciones de su desarrollo. Por un lado, la acelerada producción de artículos de consumo, encuentra en “la juventud” un nuevo y fructífero mercado cautivo al cual satisfacer. Por otro lado “la prolongación de la duración de de los estudios (...) o incluso los adolescentes que entraban en el mercado laboral al término del periodo mínimo de escolarización gozaban de un poder adquisitivo mucho mayor que sus predecesores gracias a la prosperidad y el pleno empleo de la edad de oro (...)”⁴⁹. La juventud se siente por un lado más independiente, pero al mismo tiempo necesita una contraparte para autodefinirse y diferenciarse. La música y el baile de las generaciones anteriores se vislumbran casi obsoletos frente al embate de la industria cultural de Estados Unidos.

La influencia norteamericana se introduce en la Ciudad de México por medio de la televisión y a través del cine. Algunas películas dirigidas al público joven como “Rebelde sin causa” con James Dean o “El salvaje” con Marlon Brando, marcaron las preferencias y el comportamiento de toda una generación jóvenes⁵⁰. La industria discográfica también sirvió de vehículo para diseminar e imponer los nuevos ritmos musicales que acompañan a la “juventud”. A mediados de 1950, llega a nuestro país un nuevo ritmo, mezcla del *rhythm and blues* de raíces afroamericanas y el *hillbilly*, con raíces campesinas estadounidenses⁵¹, denominado *rock`n roll*.

“Rock con su doble significado contradictorio de roca (piedra grande, dura y maciza)- la fuerza del desafío, sobre todo en movimiento que se convierte en avalancha- y de mecerse, oscilar suavemente a la manera del movimiento eterno del péndulo.(...) Y por otro lado, roll, que en el argot de los negros

⁴⁹ Hobsbawm *Op cit*, pp. 329

⁵⁰ José Agustín, *Contracultura*, Grijalbo, México, 1996, p. 35.

*norteamericanos significaba to fuck. El término rock'n roll, con todas sus sugerentes alusiones contradictorias, evocaba, pues, un desafiante hedonismo eterno, una perpetua chingadera".*⁵²

El rock'n roll se populariza entre los jóvenes y el mercado alrededor de éste se expande. En la capital se inauguran lugares exclusivos para el disfrute de dicho ritmo, como los cafés cantantes, a principios de la década de 1960⁵³.

Mientras tanto, la Ciudad de México queda a cargo del "regente de hierro" Ernesto Uruchurtu, electo por el entonces presidente Adolfo Ruiz Cortínez (1952-1958). Uruchurtu trató de "modernizar" la ciudad y "limpiarla" colocando flores en todos los camellones, pero también acabando con la gran y diversa vida recreativa nocturna que durante el régimen anterior prolifera pese a las restricciones. Por tal motivo, durante su largo mandato (1952-1966) se clausuraron algunos lugares y se impuso un nuevo horario a cantinas, cabarets y salones de baile, estos últimos desde entonces debían cerrar sus puertas a la una de la mañana y no vender bebidas alcohólicas.

Para Uruchurtu "la capital no tiene ni historia ni perfil estético o vida cívica que valga la pena preservar contra los intereses de la modernidad"⁵⁴. Su propósito era "moralizar" la ciudad e imponer la "decencia pública", no importa que para lograrlo tuviera que recurrir a medidas represivas y autoritarias como intimidación administrativa y policial.

Según el discurso oficial lo que se buscaba era "cuidar" la economía del trabajador, para que éste no malgaste su salario en tertulias y borracheras. Lo cierto es que los salarios eran muy bajos y no había aumento, por ello eran insuficientes aunque se escatimara en gastos. Como afirma Monsiváis, "La ciudad festiva se congela en la sordidez de la gazmoñería, así luego de la moralización el salario obrero tampoco alcance para nada"⁵⁵

⁵¹ Quintero Rivera, Ángel, *Op cit*, p.147

⁵² Quintero Rivera, Ángel, *Op cit*, pp. 145- 146

⁵³ José Agustín, *Op cit*, p.40

⁵⁴ Carlos Monsiváis, "El mito de Uruchurtu, mezcla de eficacia con paternalismo represivo", en revista *Proceso*, núm. 1021, México, 27 de mayo de 1996, p. 27

⁵⁵ Monsiváis, *Op Cit*, p.28

Estas y otras medidas formaron parte de un programa para “modernizar” la urbe, derribaron varias vecindades y otros lugares públicos por cuestiones de “salubridad” y para construir ejes viales⁵⁶.

Los antiguos salones de baile se vuelven cada vez menos rentables, y paulatinamente cierran sus puertas, pues, si bien conservan a su público incondicional, la demanda se estanca, no hay nuevos clientes, la oferta se vuelve excesiva y la competencia en estos términos imposible de mantener. Por si fuera poco, el Sindicato de Músicos (STUM) logró que se tocara solamente música en vivo en los salones de baile, pues antes, en algunos lugares se alternaba con música grabada, exigencia que volvió prácticamente incosteable el mantenimiento de los salones, sobre todo cuando la competencia eran discotecas cuyo atractivo era la música grabada y la venta de bebidas alcohólicas.

Debemos señalar que los salones de baile surgieron en un momento específico de la vida del país, precisamente aquella donde se trataba de dar forma a una identidad nacional y urbana. En su momento, los sectores más jóvenes, por su inquietud y energía, fueron los actores principales en los salones de baile, desde la década 1920 hasta mediados de 1950, pero cuando la madurez y vejez llega a estas generaciones, los bailes de salón serán replegados poco a poco, dando paso a nuevos ritmos acordes con las “necesidades” y “preferencias” de la juventud. Por ello, a partir de 1957 comienza el cierre y quiebre masivo de salones de baile en la Ciudad de México. Actualmente solo quedan dos representantes de aquella época “Los Ángeles” y el “California Dancing Club”, que conservan casi en su totalidad las características originales de los antiguos salones.

Como se pudo observar a través de este capítulo, los bailes de salón atravesaron por un complejo proceso de cambios culturales desde La Colonia hasta el siglo XX. Este proceso histórico ha contribuido a mantener comunidades que se renuevan constantemente a partir del baile. El cómo y el por qué se han mantenido y transformado dichas comunidades a lo largo de los años, son interrogantes que se contestarán en los capítulos posteriores. Primero debemos resolver qué significa bailar y

⁵⁶ En esos años se inició la construcción del drenaje profundo y del anillo periférico, se construyeron el rastro de Ferrería y múltiples escuelas y mercados, se entubaron el Río Consulado, el Río de Churubusco y el Río Magdalena, además el zócalo capitalino fue convertido en una gran plancha de cemento, todo ello acorde con el plan de “modernizar e industrializar” la Ciudad de México.

qué significa ser y estar en un salón de baile, para después entender por qué afirmamos que el salón de baile sigue, y seguirá siendo un práctica viva aún después de la casi total extinción de los espacios físicos, y sobre todo, qué significado cultural y sociológico entraña este fenómeno.



CARTEL DEL SALÓN “COLONIA”. XXVII ANIVERSARIO DE “PACHUCOS, RUMBERAS Y TARZANES”

CAPÍTULO II

BAILANDO SE ENTIENDE LA GENTE. MARCO CONCEPTUAL

2.1 ¿Qué significa bailar?

Bailar es la unión del tiempo y el espacio. Tiempo y espacio, música y danza se retroalimentan y se explican a sí mismos, ambos “son el resultado de manejar el material sonoro o corporal de los cuales el hombre es el primer proveedor”⁵⁷.

Como “primer proveedor”, Adolfo Salazar se refiere al momento en que el ser humano es conciente de que su cuerpo puede ser “instrumento” para el sonido y “vehículo” para el movimiento. Cuando los primeros hombres y mujeres “regulan” a placer los sonidos y los movimientos de su cuerpo, nace la música y la danza.

En su definición más concreta, la música “es un proceso alternativo de sonido y silencio”, mientras que la danza “es un proceso alternativo de tensiones y distensiones”. Ambas actividades humanas se implican una a la otra, pues “el hombre no ha producido nunca sus sonidos sin que simultáneamente un movimiento de su cuerpo se produzca.”⁵⁸

En ese sentido, toda música puede ser interpretable en el espacio y cualquier danza implica intervención de sonidos y silencios. Incluso aquello que pareciera ser un “ritmo interior” ausente de sonido, está inscrito en lapsos de tiempo, esta “musicalidad” es finalmente imprescindible para la danza, pues en ella se marcan acentos, pausas, repeticiones, incluso aunque no sea sonora la musicalidad está presente.

Para continuar con el análisis, dejemos por ahora la música y pensemos solo en el acto de bailar. Hasta aquí hemos visto que la danza es una actividad corporal expresiva y racional. Es la expresión de un “gesto plástico” del cual el hombre y la mujer son “vehículo”.

⁵⁷ Adolfo Salazar, *La música como proceso histórico de su invención*, p. 10

⁵⁸ Salazar Op cit, p. 13

Ahora bien, como actividad cultural compleja, requiere acumular, organizar y finalmente sistematizar un conjunto de movimientos y lineamientos que puedan traducirse en una técnica específica y que dan forma y estructura a la danza en sí. De acuerdo a Salazar, las etapas para llegar a conformar una técnica son “1) expresión de un acto volitivo, 2) complacencia y repetición complacida del hecho, 3) organización técnica colectiva, combinatoria de los hechos”⁵⁹.

La danza se convierte en arte cuando interviene la “contemplación discriminatoria del espectador”⁶⁰, y como dirá Dallah, cuando hay un “consenso histórico y social, así como un corpus técnico”. Este arte fundamentalmente visual, es capaz de transmitir emociones, sensaciones e ideas, por medio del sentido y la intención que el ejecutante imprime en su interpretación.

Como esbozamos arriba, el acto de bailar no implica cualquier movimiento de la vida cotidiana, sino aquel que busca transmitir sentimientos de una manera no verbal, y aunque se deriva de lo cotidiano va más allá de lo utilitario, deviene en una forma de comunicación corporal en el tiempo y el espacio, cuyas formas y movimientos son aprendidos culturalmente, por ello se relaciona con el contexto histórico-cultural inscrito en la vida cotidiana de los individuos.

Amparo Sevilla señala algunas de las características que se deben reunir para que la acción de mover el cuerpo se convierta en baile

- Que sean movimientos del cuerpo humano, pero no corporales en general (caminar, brincar, flexionar, correr, en abstracto no son bailes).
- Que tengan ritmo, dinámica y diseños observables en el espacio.
- Que adquieran coherencia y ordenación previa.
- Que a través de la sucesión de movimientos se transmitan ideas, sensaciones, etc.⁶¹

⁵⁹ Salazar, Op cit, p. 10

⁶⁰ Salazar, Op cit, p. 11

⁶¹ Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, p.68

Por su parte, Alberto Dallal menciona los elementos para que la danza exista, éstos son el *cuerpo humano*, el *impulso*, el *movimiento*, el *espacio*, la *forma*, el *tiempo-ritmo* y el *espectador (participante)*.

El *cuerpo* es el interprete, que ejecuta un *movimiento* a partir del *impulso*, es decir la fuerza activadora que lo lleva a dibujar una *forma* en el vacío, vacío que deja de serlo pues se convierte en *espacio* cuando las *formas* dibujan secuencias intercaladas en el *tiempo*, este tiempo lento, rápido, pausado y precipitado, no es otra cosa que el *ritmo*, que marca rupturas e intervalos repetitivos en el *tiempo*, todo este proceso es asimilado por el *espectador* que puede ser al mismo tiempo otro *participante*.⁶² Este último elemento es fundamental para el estudio que vamos a realizar, pues constata el carácter social de la danza, no hay danza en solitario, incluso como menciona Dallal, el espejo frente al que se desenvuelve el bailarín en un ensayo solitario se convierte en la mirada del otro.

En cuanto a su origen etimológico, *danzar* “procede de una viejísima raíz sánscrita en la que está implicado este sentido de tensión que ha llegado hasta nosotros a través de la forma germánica *tanz*.”⁶³ Por su lado, Amparo Sevilla menciona que la raíz alemana es *danson*, que se refiere a la acción de tirar a lo largo, extender y metafóricamente saltar, brincar, moverse, hacer alguna cosa con precipitación. También nos dice que la palabra *baile* es derivado del verbo griego *ballo*, que significa echar, lanzar, arrojar, aunque también se dice que procede de la voz latina *bajulo*, cargar, ayudar, transportar⁶⁴.

La mayor parte de los autores se refieren al baile y a la danza indistintamente, esto quizá se deba a que desde su origen ambas palabras están relacionadas, incluso en el idioma inglés el verbo *bailar* y la palabra *baile* se traducen como *dance* y los *bailarines* se denominan *dancers*. Las diferencias entre ambos términos se han dado en otros ámbitos, por ejemplo históricamente se le ha dado una connotación más religiosa y ceremonial a la danza que al baile, que generalmente tiene un carácter mucho más profano y recreativo. Por otro lado suele decirse que mientras la danza sigue una coreografía preestablecida, el baile surge de manera más espontánea sin coreografías definidas previamente. Finalmente se dice que la danza es artística por su forma de aprendizaje y

⁶² Dallal, Op cit, pp. 33-38

⁶³ Salazar, Op cit, p. 13

⁶⁴ Sevilla, , p.78

expresión, mientras que el baile es una actividad simplemente recreativa de socialización. Lo cierto es que ambas prácticas están estrechamente relacionadas y es muy difícil establecer las fronteras concretas que demarcan en qué momento el baile se convierte en danza y viceversa.

Por un lado, en las ceremonias y actos religiosos se usa indistintamente el término baile y danza, pues lo importante es la intención, la interpretación como parte del ritual. Por otro lado la improvisación y espontaneidad existe tanto en la danza como en el baile, quizá la diferencia estriba en que la primera tiene una estructura más compleja y preestablecida que sigue no solo pasos, sino todo un diseño coreográfico previo. En ese sentido cualquier danza podría también denominarse baile, pues en ella se baila, pero no todo baile puede ser una danza. En cuanto su forma de aprendizaje tenemos que señalar que tanto existen maestros de danza como de baile, y que ambas prácticas pueden tener o no una carga expresiva y artística.

Aún más, Alberto Dallal no menciona una distinción fundamental entre ambos términos, ya que para él existen más bien “las danzas” y a partir de ello realiza una “división de géneros dancísticos, clasificación que se apoya más en la naturaleza de las expresiones, en la procedencia de los grupos y del código que éstos manejan”⁶⁵. De acuerdo con esos criterios la clasificación es la siguiente:

- Danza autóctona. A partir de su originalidad.
- Danza popular. A partir de la clase social que la crea.
- Danza clásica o ballet. A partir de una técnica específica.
- Danza moderna. A partir de un conjunto de técnicas.
- Danza contemporánea. A partir de un conjunto de técnicas.
- Danza posmoderna. A partir de un conjunto de lenguajes artísticos⁶⁶

⁶⁵ Dallal, Op cit, p. 80

⁶⁶ Tomaré como base la división anterior para situarnos dentro del campo de la danza. Sin embargo cabe

Siguiendo la división anterior, el presente estudio se sitúa dentro de las danzas populares, que según el autor, se subdividen, a partir de la zona de actividad del grupo, en danza folklórica⁶⁷ y danza urbana. En este contexto, los bailes de salón forman parte de la danza popular urbana.

En términos del sociólogo Pierre Bourdieu, que explicaremos más adelante, y con base en la clasificación de Dallal, la danza es un *campo social*, que a su vez se divide en *subcampos*, uno de ellos es la danza popular, que al mismo tiempo tiene otros dos *subcampos*, la danza urbana y la folklórica. Dentro de la danza popular urbana nuestro estudio se focaliza en los bailes de salón.

Más allá de las formas del baile, se abordará el baile de salón como una práctica social que se aprende *en y para* la socialización, cuya intención no es presentarse en un escenario o en una ceremonia. Se aprende sobre todo a partir de la imitación de generaciones anteriores, no necesariamente con maestros formales. Tiene una estructura de pasos definida, aunque su interpretación generalmente obedece más a la improvisación que al diseño coreográfico previo.

Esta clase de baile es una actividad grupal que se desarrolla obligatoriamente en pareja cuyos integrantes son de géneros opuestos. Por la interacción que se da entre la pareja, esta manera de bailar asemeja formas de cortejo que no necesariamente llegan a su culminación, pues ésta no es la única finalidad del baile, aunque ello no elimina de ninguna manera la fuerte carga erótica que acompaña esta práctica.

Cuando se logra el profundo entendimiento de los cuerpos en la pista, el lazo entre ambos se vuelve tan fuerte que la presencia de esa pareja específica llega a ser indispensable para el completo disfrute del baile, de lo contrario no se obtienen ni proyectan las mismas sensaciones, aunque los pasos y secuencias sean los mismos.

En el baile de salón se recrea el cuerpo individual, pero esto solo es posible a partir de la interacción con los otros cuerpos, tanto el de la pareja en turno como el de las demás parejas de la pista, *espectadores-participantes*, frente a las cuales existe cierta rivalidad

mencionar que es necesaria una reelaboración de la estructura del campo a partir del contexto histórico-social específico

⁶⁷ Dallal llama folklóricas a las danzas campesinas cuyas formas originales han sido “deformadas” o “recreadas” y “alteradas” por agentes externos y contemporáneos, mientras que las danzas “autóctonas” conservan las características de los pueblos originarios.

en torno a la habilidad dancística, pero también un constante proceso de aprendizaje e imitación.

Puntualizando, los bailes de salón se definen como tales porque tienen una estructura que corresponde a géneros musicales específicos y obedecen a un conjunto de reglas no siempre explícitas que necesitan ser aprendidas para su ejecución. Están cargados de una gran espontaneidad y transmiten diversas sensaciones a través de los movimientos que describen figuras claramente observables. Se denominan “de salón” por la influencia europea de las antiguas cortes y la dinámica citadina que se gestaba en la Ciudad de México que “los encierra” en recintos dedicados para este fin. Se pueden considerar dentro de la danza popular por la clase social que los configura y porque su aprendizaje y difusión se da a través de una transmisión oral-corporal de las generaciones precedentes y no necesariamente se aprende en el ámbito académico formal.

Ahora bien, en cuanto a la forma de referirnos a los agentes del baile, optamos por la categoría “bailadores”, en primer lugar porque algunos podrían objetar que para ser “bailarín” se estudia una carrera específica. En segundo lugar, por que en una de nuestras entrevistas tuve la oportunidad de conversar con “El Gato”⁶⁸, un célebre personaje de la escena del baile, quien me explicó que él utiliza el término “bailadores”⁶⁹ para referirse a los ejecutantes asiduos de los salones de baile y consideré importante atender a las formas de autodeterminación de los grupos que conforman nuestro objeto de estudio. En tercer lugar influyó el trabajo de Amparo Sevilla sobre salones de baile, pues ella también los denomina “bailadores” a los actores que participan en este espacio.

Dentro de cada subcampo de la danza existen profesionales, sin embargo en la danza popular urbana no existen instituciones oficiales que certifiquen la maestría de los ejecutantes. Afortunadamente “el título no hace al maestro”, no basta con poseer una técnica adecuada, no hay título oficial que valga, el maestro se forma en gran medida a

⁶⁸ Jesús Uvalle alias “El Gato”. Después de entrevistarme con dicho personaje consideré pertinente y enriquecedor para el estudio retomar la manera empleada por dicho informante clave para referirse a sí mismo, con la finalidad de diferenciar y ubicar bajo una categoría a los actores que bailan en los salones.

⁶⁹ Cabe señalar que no me refiero a los “bailaores” de danza española, aunque ambas palabras están relacionadas fonéticamente tienen significados distintos de acuerdo al contexto donde se inscriben.

partir del reconocimiento de la misma comunidad, lo cuál responde a dos elementos fundamentales, la experiencia y la tradición que los respalda. Siguiendo a Bourdieu, diríamos que los maestros reconocidos por los demás agentes como tales, poseen el capital simbólico y cultural suficiente que legitima su ubicación dentro de las jerarquías del espacio social.

2.2 El salón de baile como espacio simbólico: Las pistas de Bourdieu para un esbozo conceptual

De acuerdo con Pierre Bourdieu, las prácticas sociales se dan en relación con la posición que ocupan los agentes dentro del *espacio social*. A su vez, estas posiciones se definen a partir de la distribución de las formas y los tipos de capital acumulado. Cada posición ubica y es ubicada a partir de los *habitus*, que son “principios generadores de prácticas distintas y distintivas (...) son esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división”⁷⁰.

El *habitus* funciona como una estructura, estructurada y estructurante, que ordena, clasifica y unifica los intereses, preferencias y prácticas de los agentes. Así mismo, el *habitus* establece diferencias respecto a otros *habitus*, pues al corresponder a una posición en el espacio social, necesita diferenciar y diferenciarse, es decir, ser percibido por los demás como distinto, y distinguirse a sí mismo.

En el sentido antes expresado, los agentes con mayor proximidad de posiciones en el espacio social, y por tanto con *habitus* más o menos parecidos tienen mayores posibilidades de acercarse y conformar algo parecido a una clase social, aunque esto no es inequívoco ni automático. El autor no niega las diferencias dentro de los espacios sociales, que se dan a partir de la distribución del capital cultural y económico, pero sí está en contra de tratar a las clases sociales como sustancia, y más bien se refiere a ellas como construcciones, para él las ciencias sociales no deben dedicarse a construir clases sino espacios sociales dentro de los cuales puede haber sectores o clases que se distinguen pero en procesos constantes de cambio y redefinición.

⁷⁰ Pierre Bourdieu, *Razones Prácticas*, p. 20

La ubicación diferenciada en el espacio social es producto de los diferentes *habitus* y de la concentración de los bienes económicos y culturales, lo cual genera entre otras cosas *gustos* diferentes. El *gusto* se entiende aquí como una “expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina objetivamente en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes”⁷¹.

El *gusto* es parte del *habitus* y se produce a partir de condiciones objetivas reales y de la ubicación en el espacio social, por ello se puede hablar de que ciertos sectores con características comunes tienen gustos compartidos y prefieren ciertas actividades por encima a otras, de ahí parte el proceso de *distinción* al interior y al exterior del grupo.

Por otro lado, el autor señala que dentro del espacio social existen *campos*, que son microcosmos sociales relativamente autónomos en tanto poseen una estructura propia, pero siempre inter-relacionados con otros campos. Los *campos* “generales” son el económico, simbólico, cultural y de fuerza, mientras que los campos específicos son aquellos que se desprenden de cada uno de éstos, como el campo religioso, escolar, jurídico, policial, etc. El *campo* es el marco de las prácticas de los agentes, pero es un marco interactivo y no un simple escenario de la acción, puesto que dentro de él se juega conforme sus reglas. A su vez todo *campo social* es un campo de poder con jerarquías estructurantes, donde los agentes se disputan constantemente la distribución de las diferentes especies de capital con el fin de situarse y distinguirse unos de otros, así es como se someten a las reglas del campo que ellos mismos *estructuran para estructurarse*.

Dentro del campo se conserva la *illusio*, es decir el sentimiento de estar dentro del juego social, y además de que este juego es relevante, que tiene sentido jugarlo de cierta forma y no de otra. Este sentimiento es posible a partir de los *habitus* estructurados de los agentes de acuerdo a la estructura del mismo campo en el que se juega.

La *illusio* es el producto de la combinación entre estructuras mentales y objetivas dentro de los campos sociales, que tiene como resultado “jugar el juego”, sin tener conciencia plena de que es un juego, hacerlo de “forma natural”, sin darse cuenta de que “estar en el juego” es causa y consecuencia al mismo tiempo de la estructura del campo.

⁷¹ Pierre Bourdieu, *La distinción*, p. 55

Hasta aquí se pensará que los agentes permanecen como “títeres” manipulados y engañados, pero la propuesta de Bourdieu sostiene una posición intermedia: definitivamente no actúan según cálculos racionales la mayoría de las veces, pero tampoco actúan por actuar. “Los agentes sociales no hacen cualquier cosa (...) no están locos (...) no actúan sin razón. Lo que no significa que se suponga que son racionales, que tienen razón al actuar como actúan o incluso, más sencillamente, que tienen razones para actuar, que se trata de razones que dirigen, guían u orientan sus acciones”⁷².

El autor sostiene que los agentes actúan de acuerdo con *razones prácticas*, coherentes de acuerdo al campo en el que se inscriben, que les permiten desplazarse, relacionarse y sobrevivir en él, sin cuestionarse por qué actúan como actúan a cada momento.

Ahora bien, en cada campo social específico se ponen en juego diferentes tipos de capitales, que a su vez se expresan en diferentes dimensiones que pueden separarse entre sí solo con fines analíticos, pero que en la realidad aparecen íntimamente relacionados. Una de estas dimensiones es la simbólica, que estructura y da forma a los campos sociales ya que es fundamental para el funcionamiento de una comunidad codificada. De acuerdo con Bourdieu es “cualquier especie de capital percibido según unos principios de división y visión, unos sistemas de clasificación y esquemas que son producto de la incorporación de las estructuras del campo considerado”⁷³. A esta dimensión del capital se le denomina *capital simbólico* y se fundamenta en el conocimiento, principalmente inconsciente, de las reglas del juego social y en el reconocimiento de la importancia y el valor de ciertas acciones dentro del juego mismo.

El *capital simbólico* participa de manera distinta dependiendo del campo social donde se inscriba, a veces de manera más sutil que otras, pero siempre está presente. Por ejemplo en los campos del baile, el arte, la religión, la ciencia o la familia, aparentemente se considera el beneficio económico irrelevante, y en cambio se exacerban otros valores simbólicos como el talento, la fe, el amor, el conocimiento, etc. Sin embargo el *capital simbólico* siempre está presente en la estructura misma del campo social, y no solo eso, sino que también es posibilidad de existencia y fundamento de las dimensiones económica, política y social.

⁷² Pierre Bourdieu, *Razones prácticas*, pp. 140.

⁷³ Bourdieu, Op cit, pp. 151

CAPÍTULO III

VIAJE AL CENTRO DE LA PISTA. ACERCAMIENTO EMPÍRICO-SOCIOLÓGICO.

3.1 Los salones de baile hoy.

Los salones de baile surgieron en el contexto específico del proceso de urbanización de la Ciudad de México. Como parte de ese proceso se modificaron horarios y rutinas de trabajo pero también formas de “re-creación”, en palabras de Amparo Sevilla “La ciudad es un espacio construido, el cuerpo es el espacio biológico de la acción. Es por ello que todo proceso de urbanización ha implicado una adecuación ideológica y corporal a dicha construcción social, a través de varios mecanismos de control que exigen, entre otras cosas una disciplina del cuerpo humano”⁷⁴.

Lo anterior significa que el cuerpo mismo de los ciudadanos sufrió adaptaciones en cuanto a las formas de comportarse, desplazarse y disfrutar el espacio urbano. En este sentido, las calles y lugares públicos fueron paulatinamente regulados como espacios festivos, lo cual no significa que la tradición ancestral de festejar en las calles se haya perdido totalmente, pues actualmente aún se realizan bailes, verbenas, conciertos, ferias y otras fiestas en plazas y calles. Sin embargo, el crecimiento la población y la misma “modernización” de la ciudad, implicó que las festividades callejeras fueran administradas por las autoridades o bien recluidas al ámbito local solo en ciertos barrios. La tendencia fue llevar la fiesta al ámbito privado, en lugares construidos específicamente con el fin de ser espacios “siempre festivos”, con horarios que atendieran a la nueva dinámica de los trabajadores de la ciudad.

Sin embargo, la arraigada costumbre de usar las calles para el baile no permitió “encerrar” totalmente el baile, solo se ha logrado regularlo y restringirlo. Esta es una de las razones que favoreció el traslado de la comunidad de baile y del espacio simbólico recreado por ella hasta algunas plazas públicas. En este capítulo abordaremos ambos espacios, el salón “cerrado” y el salón “abierto” o plaza pública, que parten de la misma estructura general, pero que se distinguen en algunas de sus prácticas.

⁷⁴ Amparo Sevilla, “El cuerpo como metáfora de la ciudad”, p. 130

En la Ciudad de México se originó un estilo propio de bailar y comportarse en el salón de baile a partir de un complejo proceso de sincretismos cultural. Este proceso tiene que ver con la migración interna del país que acude a la capital para buscar empleo, lo cual permite que convivan personas de culturas diversas. Por otro lado, al ser el centro económico y político del país, en vías de constituirse una ciudad moderna y cosmopolita, la influencia extranjera llega a ella antes que en otras entidades de la República.

De esta manera se conformaron complejos códigos de conducta dentro del salón que se ha actualizado a lo largo de más de medio siglo, ya que la comunidad los recrea y reelabora. Siguiendo a Bourdieu podemos afirmar que los distintos *habitus* de los agentes que conviven en el espacio social configuran las reglas y son configurados por ellas, dentro del subcampo social donde se inscriben. Es decir, que los bailarores han creado un lenguaje codificado del baile en la misma medida en que son producto de este.

Un ejemplo de lo anterior es la variedad de formas de ejecutar el danzón que surgieron a en la Ciudad de México: “de fantasía, clásico, abierto, cerrado, floreado, acubanado, de rutinas, de coreografía”⁷⁵. Al mismo tiempo encontramos una forma codificada de ser y estar en el salón de baile, que va desde la manera de vestir hasta la misma distribución en el espacio.

Los días que hay baile en el salón, la ropa no puede ser la de todos los días, o por lo menos intenta parecer distinta, sin importar de qué calidad sea (aunque sin duda varía según la clase social), debe parecer elegante ese día, debe notarse que hubo una preocupación previa en el atuendo personal.

Los hombres acostumbran ir de traje o guayabera y pantalón “de vestir”, unos cuantos aún recurren al clásico *zootsuit* o modelo pachuco, de pantalones amplios de la cadera y entubados de los tobillos, camisas acompañadas de tirantes y sacos holgados, algunos complementan el atuendo con sombrero y cabello “engomado”. Por su lado, las mujeres suelen llevar vestido medianamente entallado, con un límite que llega debajo de las rodillas, abrigo o chalina y en algunos casos medias.

⁷⁵ De acuerdo con Jesús Uvalle alias “El gato”, todas esas formas que se inventaron en la capital, “donde el danzón es el papá de los pollitos.”

El calzado es un elemento fundamental, pues los zapatos son el marco que adorna el ágil desplazamiento de los pies, o bien disimulan la torpeza de los bailarines novatos. No se utilizan los zapatos “de diario”, aunque si la situación económica así lo amerita, tienen que brillar más ese día, así que se recurre a los boleros dispuestos para ese fin en las afueras de los salones, oficio tradicional que por cierto pierde terreno día con día. Para las mujeres el tacón alto o mediano es casi obligatorio, se utiliza mucho el color negro, o bien los colores que combinan con el vestido, casi siempre vistoso y brillantes. En el caso de los hombres hay un sin fin de modelos, casi todos ellos puntiagudos, con un tacón mediano y de texturas y colores muy diversos, piel de cocodrilo, charol, gamuza, blancos, negros, rojos, amarillos, verdes, etc.

Dentro del aseo personal el aliento es un factor muy importante, por la cercanía con la pareja de baile, así que las pastillas, chicles y enjuague bucal son indispensables en el tocador de cualquier salón. El abanico o el pañuelo también son necesarios cuando el cuerpo no para de moverse y el sudor puede resultar desagradable para la pareja o hasta peligroso si llega a caer al piso. La tradición de usar abanico viene de los lugares costeros donde se baila danzón, como Veracruz y la isla de Cuba, que son muy calurosos, pero en la Ciudad de México se incorporó como un accesorio.

Existen una serie de códigos de conducta no escritos sobre las formas de comportarse dentro del salón, algunos permanecen sentados (sobre todo las mujeres) otros toman un sitio en la pista con sus parejas y algunos más prefieren rondar por todo el salón en busca de pareja. La forma de invitar a bailar casi siempre ha sido del hombre a la mujer, pero con variantes en sus formas, en ocasiones basta una mirada desde lejos, una seña con las manos, y en otras es necesaria una petición directa y un imperdonable agradecimiento al terminar la pieza que puede ir acompañado de una cruce de manos para llevar a la pareja hasta su lugar.

Existen roles diferenciados entre hombres y mujeres dentro de la codificación implícita del subcampo del baile de salón. La pareja es necesariamente de sexos opuestos, incluso en el excepcional caso de que esté compuesta por dos hombres o dos mujeres, uno de los integrantes realiza la función masculina y otro la femenina. En efecto, el papel de cada uno es claramente definido, el hombre dirige, la mujer lo sigue, un hombre diestro es aquel que sabe guiar a través de diversos pasos, vueltas y rutinas, mientras que una mujer hábil debe saber responder en cada caso y “dejarse llevar”.

Con este señalamiento no pretendo decir que la mujer es un agente pasivo en el baile de pareja, pero si me parece pertinente resaltar la reproducción de roles sociales de dominación al interior una relación que pudiera parecer exenta de ello. Incluso no existe una figura femenina parecida al pachuco, algunos denominan “pachucas” a las que bailan con ellos, pero no son actores definidos, no poseen elementos consistentes para caracterizarlas, tal parece que son acompañantes solamente.

Sin embargo, cabe mencionar que en su momento de aparición, los salones de baile constituyeron espacios donde por primera vez podían asistir mujeres “solas” sin ser juzgadas, en parte también porque se incorporaban a la vida laboral fuera del hogar, además significaba una libertad relativa para ellas el hecho de bailar con quien desearan, conocido o desconocido, y no solamente disfrutar en la pista con su esposo o novio.

3.1.1 Salón *Los Ángeles*. “Quien no conoce Los Ángeles no conoce México”.

Como mencionamos anteriormente, el salón “Los Ángeles” se fundó en 1937 bajo el nombre de Centro Social Los Ángeles, en la calle Lerdo no. 206, colonia Guerrero. Su nombre hace alusión a la iglesia de Nuestra Señora de Los Ángeles ubicada a un costado del salón.

Su historia se remonta a principios de siglo, cuando el señor Miguel Nieto Alcántara construyó un corralón en el terreno del actual salón para almacenar carbón y madera. Sin embargo a mediados de la década de los 30, el carbón y la leña dejaron de utilizarse como combustibles domésticos cotidianos y el negocio se volvió poco rentable.

Por otro lado, los salones de baile habían comprobado ser una empresa muy fructífera, así que el señor Nieto decide cambiar de giro comercial aprovechando el material de la Maderería Monte Alto, propiedad de la familia, para decorar y amueblar el lugar, además de elaborar una gran pista de 1500 metros cuadrados⁷⁶. Las dimensiones del lugar sobresalen respecto a otros salones de la época, el terreno es de 2 522 m², y tiene una capacidad de 3 mil a 4 mil personas. El decorado original se conserva en algunas partes, y otras fueron remodeladas en 1991, cuando se amplió el lugar y se remodelaron los baños.

⁷⁶ Amparo Sevilla, “Quien no conoce los Ángeles no conoce México”, p. 40.

El señor Miguel Nieto Hernández, hijo del dueño original y responsable del lema del lugar, continuó la tradición junto con su esposa Armida Applebaum, que a su vez ha mantenido hasta la fecha el negocio familiar con sus hijos Miguel y Enrique Nieto aún después de la muerte de su marido.

La razón más importante de que aún se mantenga el salón es que es un espacio de reconstrucción y mantenimiento de toda una tradición dancística, que involucra capitales culturales y simbólicos que están en juego en la compleja estructura del subcampo del baile.

Es un escenario importante para la música afrocaribeña, donde se han presentado artistas tan diversos como Agustín Lara, Toña La Negra, Daniel Santos, Beny Moré, Bienvenido Granda, Pérez Prado, Enrique Jorrín, Celia Cruz y más recientemente Oscar D'León, Willie Colón, Rubén Blades, Eddie Palmieri, Irakere, Van Van, Tania Libertad y Eugenia León.

En su interior se filmaron varias películas como “Una gallega baila mambo”, “Tívoli”, “Modelo Antiguo”, “Danzón” y “Baila conmigo”. Así mismo, el lugar ha sido utilizado para realizar actividades culturales e incluso de índole político y cultural, como bailes en solidaridad con Cuba, Nicaragua y Guatemala, la reunión para formar el Frente Zapatista de Liberación Nacional, presentaciones de libros y discos, así como bailes particulares de varios sindicatos (STUNAM, Pascual) y partidos políticos (PRI y PRD).

Actualmente sólo abre martes y domingo, el primero dedicado a danzoneras y matanceras, y el segundo con música un poco más variada; el horario ambos días es de 5 de la tarde a 11 de la noche y la entrada tiene un costo de 40 pesos. En caso de un baile o evento especial abre otro día de la semana con horarios y costos diferentes de acuerdo con la ocasión.

El lugar

La fachada del salón Los Ángeles se asemeja a la de los antiguos cines que existían en la Ciudad de México, tiene una amplia marquesina y en la entrada, del lado derecho está la taquilla, al otro lado un pizarrón con la programación del día y los precios. Al frente de la entrada se observa el escudo del salón con la histórica leyenda “Quien no conoce los Ángeles no conoce México”, y allí mismo un señor recoge amablemente los boletos,

y la señora Armida Applebaum, viuda de Nieto, da la bienvenida a todos los asistentes con una amable sonrisa.

La pista es muy amplia y tiene piso de duela, está rodeada de mesas que pueden ocuparse sin ningún costo adicional. Por encima de ellas cuelgan unos magníficos candelabros que dan un toque de elegancia al lugar, así como una luz brillante pero acogedora. Al fondo, abarcando todo lo ancho de la pista, se encuentra el escenario donde toca la orquesta, iluminado con luces un poco más encendidas que el resto del salón. Las paredes son decoradas con espejos, o bien con algunas fotografías autografiadas, carteles, y demás reconocimientos que ha obtenido el salón a lo largo de su historia.

Entre las medidas que se han adoptado para recolectar mayores ingresos, está la implementación del servicio de bar en un extremo del salón. Los costos no son extraordinariamente elevados, sin embargo, “la gente de baile no toma”, afirma la Señora Armida, así que lo único que se sirve en la barra son refrescos y una que otra cerveza. También existe una cafetería en otro extremo del salón, donde se vende café, té, agua, dulces y bocadillos a un precio que no excede los veinte pesos.

Una de las razones que explican la no asociación del baile con la ingesta de alcohol es que la satisfacción que brinda el baile llena todas las expectativas de recreación de los asistentes, por la acción en sí y por las relaciones sociales que desencadena, así que el consumo de alcohol pasa a un lugar muy secundario. También influye el hecho de que la mayoría son bailarores de tradición y saben que una regla que forma parte del ritual del aseo personal es el cuidado del aliento por la cercanía que en la pista se tiene con la pareja, además el exceso de alcohol podría disminuir la coordinación y habilidad motriz en la pista.

El calzado es otro elemento fundamental en el arreglo de los bailarores, así que antes de entrar al salón, debajo de la marquesina se encuentran algunos “boleros” dispuestos a dar el último retoque a los bailarores. Dentro del salón solo se permite la entrada de una vendedora de rosas y otra de billetes de lotería, así como un pequeño puesto de zapatos de baile que los martes se coloca debajo de la escalera que sube a los baños.

Los martes es casi seguro que la *Única Sonora* abra el baile, posteriormente se escucha *La orquesta de Pepe Luis* y por último *Felipe Urban y su danzonera*. Cada grupo tiene dos intervenciones a lo largo de la tarde-noche, y el orden responde a la antigüedad y fama de cada uno, lo cuál estructura y jerarquiza el tiempo mismo del baile.

Todos los asistentes se arreglan de forma especial para ir a bailar, ellas con falda o vestido y zapatos altos, ellos con camisa, zapatos de charol, ante o piel de colores combinados, y uno que otro con sombrero. Algunas mujeres agitan sus abanicos y los hombres sacan sus pañuelos, ambos elementos indispensables sobre todo cuando los cuerpos se contagian y gozan al ritmo del danzón.

El público que asiste regularmente oscila entre los 50 y 80 años de edad, y en su mayoría llegan en parejas, o algunas mujeres en pequeños grupos, los hombres asisten en pareja o solos, de cualquier forma encontrarán a viejos conocidos y conocidas en el interior.

Protagonistas del baile

“El que baila más vive más”.

“La cosa del baile es que tenga usted amistades.

En todos los lugares que usted va teniendo amistades baila”

Sr. Ángel. (bailador de Los Ángeles)

La señora Armida Applebaum se encuentra siempre en la puerta recibiendo a los bailadores, la mayoría de ellos son viejos amigos y conocidos que llevan años asistiendo de manera casi religiosa a ese “templo de baile”, sin embargo se saludan con tanta frescura y alegría como la primera vez. También conocida como Señora Nieto, tiene una dulce sonrisa, viste de forma elegante y discreta, su trato es amable y sencillo. Ataviada con un traje rojo, camina por la entrada, da una vuelta en el salón, saluda por aquí por allá, y por último se resguarda en una taquilla menos visitada que la principal, reservada sin proponérselo, para aquellos que además de un boleto buscan intercambiar unas palabras con la Señora Nieto.

Dispuesta a conversar, pero mesurada al hablar, Armida nos habla del cariño que siente por el salón, del gusto que le da saludar a toda la gente, del trato tan cariñoso que la gente le brinda, de su pasión por la música, “la buena música”. Con cierta melancolía nos dice que ya no baila desde que su esposo murió, pero con mucha alegría afirma que sigue disfrutando la música con solo escucharla, “la música es vida”.

Nos comenta que la asistencia ha disminuido, así que el negocio no es la razón que la mantiene ahí, sino el cariño por el lugar, que mientras ella esté presente “no cerrará”. El salón tiene capacidad para 4 mil personas, y ella calcula que antes ingresaban regularmente hasta 2 mil personas en un día normal, mientras que en la actualidad solo asisten regularmente entre 500 y 600 personas, a menos que haya algún evento especial donde pueden entrar hasta 3 mil personas. Un número bastante elevado si se piensa en cualquier otro recinto contemporáneo dedicado al baile, pero insuficiente si se calcula el gasto que implica mantener un lugar tan grande con tres orquestas al día, trabajadores, luz eléctrica, agua, etc.

A pesar de no ser una bailadora actualmente, la señora Armida, es una protagonista del campo del baile, reconocida por todos los bailadores tradicionales, constituye una leyenda, que da un toque familiar al salón

La señora Nieto tiene una identidad a partir de su ubicación dentro de la estructura del subcampo del baile. Esto quiere decir que las actividades y relaciones derivadas del salón estructuran su vida, y conforman su *habitus*, aunque también son producto de él. Es conciente del capital simbólico y cultural que posee, aunque tal vez no lo es de la configuración de su vida a partir de eso. Ella solo sabe que “el salón cerrará hasta que ella muera”, lo que tal vez no sabe es que en un sentido social, ella vive gracias a que el salón se mantiene, pues hay una relación recíproca entre el *habitus* de los agentes y la estructura del campo social.

Por otro lado, ya en el interior de la pista observamos la estratégica ubicación de los agentes que dibuja jerarquías en el espacio, de acuerdo a las diferencias de capital simbólico y cultural. Los más diestros se colocan cerca de la orquesta, lo cual tiene varias explicaciones. Según uno de nuestros entrevistados, esto se debe a que “ahí tienen más espacio para bailar”, aunque también tiene que ver la interacción con la orquesta a la cual se le reconoce de manera especial a través de los aplausos en los

descansos del danzón y con que es un lugar privilegiado para capturar la atención de los asistentes. Los bailarores novatos o menos asiduos al salón se limitan a bailar en las orillas de la pista, en la parte opuesta a la orquesta o a veces entre las mesas y en los pasillos.

Algunos bailarores, sobre todo aquellos que no llevan pareja, caminan a lo largo de la pista, buscando caras conocidas para invitar a bailar o simplemente para saludar, otros permanecen en un extremo de la pista observando. Uno de estos personajes “observadores” es David, viejo conocido de la Plaza de la Ciudadela, que pertenece al grupo de “danzoneros clásicos”, y de acuerdo a lo que me dijo en la entrevista es “instructor” y no maestro de baile.

Su comportamiento es contrario al que tiene en la Plaza, aquí en el salón es discreto, y aunque baila algunas piezas, la mayor parte del tiempo permanece observando atentamente a los bailarores de la pista.

Nuestro personaje aquí ni siquiera es instructor, es un bailaror más, y él mismo lo asume, viene a bailar, pero también a aprender el comportamiento “de salón”, para llevarlo a su propia forma de bailar, ya que por su edad podemos adivinar que no tiene demasiada experiencia en los recintos clásicos de baile.

Lo anterior se explica porque el campo social es también un campo de poder, donde los agentes se disputan distintos tipos de capital que los ubican en posiciones diferenciadas dentro de las jerarquías del campo. En este caso, aunque David posee un rico capital específico en la ejecución del danzón, no posee el suficiente capital simbólico que lo convierta en un bailaror tradicional, así que se limita a observar a los que sí lo son.

Entre las razones por las cuales los bailarores prefieren el salón con respecto a la Plaza de la Ciudadela, encontré la que compartió con nosotros el señor Salomón, quien asiste a *Los Ángeles* desde hace 20 años, y prefiere este lugar con respecto a la Ciudadela porque “ahí todos quieren enseñar y se creen maestros, pero buenos maestros pocos son” y agregó, “muchos de los que vienen aquí al salón son maestros allá”, la diferencia claro está, es que aquí se viene a bailar no a enseñar a nadie.

Otra de las razones que mencionan algunos bailarores es que el ambiente es más “popular” en la plaza por que no cobran, y eso no les agrada, además de que para bailar nada como “el salón”, donde se “debe” bailar, el lugar especial dedicado al baile.

Esto tiene que ver con que dentro del subcampo del baile de salón existen profesionales que poseen un amplio capital cultural, pero que al mismo tiempo son respaldados por una larga tradición, es decir, son depositarios de un vasto capital simbólico. La comunidad los reconoce y los legitima como “maestros”. Sin embargo, a partir de sus *habitus* los agentes son capaces de diferenciar los espacios para el disfrute del baile, para la exhibición o bien para la enseñanza.

Al salón se asiste a bailar, pero también a ver bailar, el salón es un escenario donde se aprenden comportamientos, gestos, vestuarios, etc. De esta manera se reproducen las estructuras del campo social y se garantiza el mantenimiento de éstas a través de los *habitus* de los agentes.

En la plaza acude un público más heterogéneo, con capitales ampliamente diferenciados en el ámbito del baile y por ello es más fácil que algunos individuos que son un poco más diestros que la mayoría se hagan pasar como profesionales. Otra razón es que al ser un espacio público, aquellos que deseen impartir clases no tienen que pagar una renta o bien es posible dar una cuota más baja que la que se cobraría por la renta de un espacio, con la ventaja de que la Plaza del danzón cuenta con prestigio y tradición.

En el salón la mayoría los bailarores parecen profesionales *tradicionales*, en cuanto a destreza pero también en cuanto a seguridad en la pista, lo cual se refleja en la forma de relacionarse y comportarse en el recinto. Los grupos de edad también son más homogéneos, el vestuario más elegante en general, y la compañía se limita a parejas y grupos de amigos, mucho menos familiar que en la plaza.

Por otro lado, como mencionamos antes, el baile es una actividad social, se interactúa con la pareja y con los otros bailarores, que son espectadores y participantes. Por tanto el baile es sociabilidad, por ello ha sido posible la conformación de una comunidad alrededor del mismo.

Algunos bailarores como el señor Ángel tienen esto muy claro. Él es un bailaror tradicional, peluquero de profesión, comenzó desde los catorce años y solo esperó que

le dieran su cartilla militar para que lo dejaran entrar a los salones de baile. Es “devoto” del salón Los Ángeles desde hace treinta años y afirma sin dudar que “La cosa del baile es que tenga usted amistades. En todos los lugares que usted va teniendo amistades baila”. Dicho de otra manera, la gente baila para tener amistades, y busca tener amistades para tener con quien bailar, porque hay una relación recíproca e inseparable entre el baile y la socialización.

Como parte de la socialización el cortejo es fundamental, aunque se busca de manera secundaria permanece latente siempre en el juego de los cuerpos en la pista. Al respecto el señor Ángel nos comenta que tiene más amigas que amigos bailadores porque él no toma ni fuma, y en esa condición es más difícil relacionarse con hombres. Sin embargo acepta que prefiere conocer mujeres por que de esa manera nunca le falta pareja con quien bailar, para “sentirse aceptado bailando”, así que la posibilidad de encontrar pareja sentimental o simplemente ganar prestigio entre las damas queda latente.

Otros agentes dentro del baile

Los músicos son un elemento fundamental que da vida y sentido al salón, aunque por otro lado también dificultan costear económicamente el mismo. Sin embargo entre las orquestas clásicas se establece una relación recíproca, pues si bien es costoso pagar orquestas en vivo, también es cierto que es difícil encontrar foros donde se escuche danzón de manera recurrente, así que podemos decir que el salón también da vida a los músicos de la misma manera que éstos son fundamentales para el mismo.

La relación con las orquestas y grupos “de casa” es muy estrecha y familiar debido a que han estado presentes a lo largo del los años y forman una parte estructural del campo del baile. El danzón es uno de los pocos bailes que posibilitan el agradecimiento directo y constante del público hacia los músicos en los descansos, cuando la pareja deja de bailar y aplaude.

Por ejemplo, en una de nuestras visitas tuvimos la oportunidad de escuchar a *Los matanceros*, agrupación bastante popular entre el público del salón, que además de complacencias musicales saluda a algunos bailadores, especialmente los que vienen fuera del Distrito Federal, entona las mañanitas para una “cumpleañera” y hasta hace público un pésame para uno de los bailadores que tuvo la desdicha de perder a su

madre, ante lo cual sus compañeros más cercanos responden con una serie de abrazos y condolencias en el centro de la pista.

Otros actores que conforman nuestro espacio de baile son los vendedores de zapatos y los trabajadores del salón. Dentro de los primeros encontramos al dueño del puesto de zapatos “Shivata”, que ha acompañado a los bailadores desde hace muchos años, combinando formas y colores para dar vida y vestir los prodigiosos pies que deslumbran en la pista. Este puesto tiene su taller cerca de La Lagunilla, pero para vender sus productos hace un circuito comercial por algunos de los principales centros del baile popular de salón, una día en la Plaza de la Ciudadela, otro en el Centro de Convenciones Tlatelolco y los martes sin falta en Los Ángeles.

Es un comerciante *dependiente* de los bailes de salón, pero al mismo tiempo es indispensable su participación en el campo del baile, dado la escasez de este servicio, los bailadores recurren inevitablemente a él, o a otros escasos talleres de este tipo conocidos en el medio, es decir que se establece una dependencia recíproca.



Entrada del salón “Los Ángeles” con la Señora Armida Applebaum



El salón y la orquesta.

De Pachucos, tarzanes y rumberas

*“El baile es terapia corporal, espiritual, social, artística,
es deporte y es bálsamo de alegría” Sr. Jesús “El gato”*

De pronto parece que me encuentro dentro de una celebración familiar. Y en efecto, eso es: la celebración de la gran familia del baile. Abundan las caras conocidas, hasta para nosotros conocidas, ya que muchos de estos bailarores asistieron a la Plaza de la Ciudadela el día que festejó su aniversario y conversé con algunos de ellos.

El motivo es el 27 aniversario de una de las convenciones más importantes de la comunidad del baile de salón, *Pachucos, tarzanes y rumberas*, que se llevó a cabo el pasado 26 de abril de 2008. Las primeras ediciones del evento se realizaban en la casa del organizador Jesús, mejor conocido como “El cebos”, después en una cantina del centro y desde hace cuatro años en el salón Los Ángeles.

Durante el evento se presentan algunos grupos de baile de danzón y mambo, así como una pasarela para elegir los mejores atuendos de pachuco y rumbera. Por último se realiza la coronación de la reina del evento que cada año se elige entre las bailadoras de mayor tradición.

La entrada cuesta 120 pesos, y el salón cierra a las 11 de la noche como es costumbre, pero abre sus puertas desde las 3 de la tarde. Se pueden introducir alimentos, pero las bebidas se tienen que comprar en el bar del salón, que por ser un día especial aumenta sus ventas de alcohol, sin llegar a ser el elemento central del festejo.

Todo el lugar se viste de gala, desde el atuendo de los bailarores que resalta colores brillantes, lentejuelas, telas vaporosas y sombreros con grandes plumas, hasta el decorado de los muros, donde aparecen mantas que hacen alusión a los más famosos salones de baile de la “época de oro”, *El Salón México, El Colonia, El Club Anáhuac, El Chamberi, La Playa, El California* y por supuesto *Los Angeles*.

Este día el público es más heterogéneo, ya que muchos de los bailarores asisten con sus respectivas familias, así que el salón se llena de niños y niñas, que también portan el

traje de rumbera o pachuco, y algunos jóvenes, hijos y nietos de los bailarores clásicos.

Los bailarores se dispersan por todo el lugar, las posiciones habituales donde los más experimentados se colocan cerca de la orquesta se desdibujan, y vemos a los bailarores tradicionales y mejor conocidos paseando por todo el lugar, algunos permanecen en la mesa que previamente reservaron sus familiares y amigos, pero la mayor parte del tiempo permanecen bailando en la pista y pasillos del salón.

Entre los bailarores *tradicionales* existe una subcategoría, que podríamos denominar las *leyendas del baile*, que no podemos ver en todos los bailes, pues generalmente asisten a los eventos más importantes y representativos de la familia del baile, una de estas leyendas es el señor Jesús Uvalle, mejor conocido en el medio como “El Gato”, a quien realicé una entrevista.

Oriundo del barrio de Tepito, pero nacido en León, Guanajuato, “El Gato” es un actor reconocido que goza de gran prestigio dentro de la subcampo del baile de salón. A sus casi 70 años no ha perdido habilidad en la pista ni tampoco una pizca de elocuencia. Porta el traje de pachuco con orgullo y distinción, no en vano es el Presidente de la Unión de Pachucos y Bailadores.

“El Gato” es de baja estatura y ojos claros, posiblemente de ahí su apodo. Este día porta un traje verde claro, casi fluorescente, perfectamente combinado con los zapatos del mismo color confeccionados por “Shivata”, camisa blanca, corbata y un sombrero verde que él mismo pintó, pues antes era color hueso. Nos menciona que le gusta innovar en los colores pues antes las telas de los trajes eran muy “serias”, así que ahora aunque prefiere buscar en las telas de mujer antes que usar colores parcos.

La actual excentricidad del ya de por sí exagerado traje de pachuco es también una manera de distinguirse y sobresalir dentro de las modas actuales, saturadas de elementos y estímulos visuales, por ello los colores y algunos otros detalles han cambiado llegando hasta la exageración, como una manera de sobrevivir sin perder el carácter trasgresor que tenían desde su origen. Esto es un ejemplo de cómo el capital cultural del campo social va modificándose de acuerdo a las condiciones históricas y sociales.

Nos explica la diferencia entre pachucos y tarzanes, que radica fundamentalmente en la forma de vestir, mientras que el pachuco utiliza el *zootsuit* característico, es decir, saco

de espalda ancha holgado, pantalones bombachos y entubados en los tobillos, sombrero con pluma, cadena, flor en el ojal y zapatos de colores combinados, el tarzán es aquel que utiliza pantalones bombachos arriba de la cintura, tirantes, playera de rayas, zapatos de un solo color y en la cabeza peinado con copete abultado sin sombrero. Ambos eran bailarines, solo que el pachuco siempre fue más elegante en su forma de vestir, y su tradición es la que se ha conservado a lo largo de los años, de hecho en el evento no observamos ningún tarzán. Acerca de las rumberas no hizo ningún comentario.

Por lo que pude observar, los trajes de las rumberas siguen un patrón general con telas de colores llamativos o bien con adornos brillantes, ceñidos al cuerpo y muy cortos de las caderas a manera de leotardos o shorts que permiten exhibir las piernas. Usan tacones altos y largas plumas o tocados en la cabeza y casi todas desfilan bailando mambo. Sin embargo, hay bastante menos participantes de esta categoría con respecto a los pachucos. A pesar de ser personajes representativos de la “época dorada de los salones de baile”, el número de concursantes es menor que el de los pachucos. Esto se debe a dos razones, por un lado el atuendo de rumbera está diseñado para exhibirse en un escenario más que para asistir regularmente a bailar, y por otro lado estos personajes eran más frecuentes en cabarets y otros centros nocturnos que en los salones de baile.

“El Gato” es maestro en la Ciudadela, pero ahí también se distingue de la mayoría, que a su parecer son “deformadores y asesinos del baile”. Él nos comenta que posee una “metodología de enseñanza” que ha perfeccionado a lo largo de los años, y aunque nunca tomó clases de baile ni es bailarín de academia se considera diferente de “los líricos”. Entiende que muchos necesitan ganarse un poco de dinero, pero no le parece justo que no enseñen “correctamente” el danzón y combinen pasos de otros bailes. En cambio, la metodología de enseñanza de “El gato” no solo educa los pies y los oídos de los bailarines, él enseña todos los secretos de los pachucos, como portar el traje y hasta los prepara para entrevistas.

Por todo lo anterior y por que, según nos comenta, trabaja en la delegación Cuauhtémoc, va a proponer en la delegación que solo se permita impartir clase a los maestros que realmente estén preparados, y no a personas que no saben bailar pero que la gente les otorga el título de “maestros”, pues “hay que pensar en la preparación de futuras generaciones”.

También está en desacuerdo con que haya pachucos que no sepan portar el traje y que se confunda la figura del pachuco con la del “padrote”. Lucha porque se conserve la tradición, pero de manera “informada”, es decir con los elementos propios del pachuco clásico y con su elegancia característica.

Por lo que pude observar ser pachuco es más bien una actitud, una forma de ser, y en última instancia un personaje que se representa con todos los sentidos, más allá del traje que porta. Esto quiere decir que los actores participan de la *illusio*, están en el “juego social”, porque sus mismos *habitus* están estructurados conforme a las estructuras del campo social en el que se “juega”. Pero también necesitan del reconocimiento y la aceptación de los agentes que interactúan en el subcampo del baile y que comparten el capital simbólico y las categorías distintivas necesarias.

El evento *Pachucos, rumberas y tarzanes*, se lleva a cabo desde la década de 1980, y tal vez sin proponérselo ha servido a los largo de 27 años para mantener la cohesión de la comunidad de bailadores frente a las contrariedades que han acosado a los salones de baile, ha constituido una forma de resistencia, más aún si recordamos que para la década de los 1970 los bailes de salón y los antiguos salones de baile se repliegan a sectores muy marginados.







Premiación de la pasarela de “Pachucos, rumberas y tarzanes”. Ganadores del primero y segundo lugar.

3.1.2 El salón fuera del salón. La Plaza de la Ciudadela

Una de las plazas públicas donde se baila actualmente es “La Ciudadela” que se ubica en el Centro Histórico de la Ciudad, en una plazuela adjunta a la biblioteca “México”. Este edificio fue sede de la Real fábrica de tabacos de la Nueva España, cuartel militar y última prisión de José Ma. Morelos y Pavón, motivo por el cual la plaza también recibe su nombre. En este lugar se instaló la Plaza del danzón desde hace 12 años, y cada sábado se reúnen ahí personas de todas las edades, aunque la mayoría rebasan los 60 años.

La delegación Cuauhtémoc proporciona los elementos necesarios para que cada sábado, desde hace más de una década, acudan decenas y a veces cientos de personas para disfrutar del danzón. Como testimonio de ello existe una placa que se ubica debajo del escenario y que develó la entonces jefa de la delegación Cuauhtémoc, Dolores Padierna

Luna, en el año 2002 para conmemorar el séptimo aniversario de lo que se denominó Plaza del danzón.

El apoyo delegacional también se manifiesta en elementos poco tangibles a simple vista pero fundamentales para el funcionamiento de la plaza, como la asignación de policías, los permisos correspondientes para ofrecer clases de baile y música viva, para colocar puestos comerciales y estacionar autos, y aunque esta parte es fundamental, aquellos que dan vida a la Plaza del danzón son las personas que asisten cada sábado y que han adoptado este espacio como algo más que un lugar de baile, como un centro de reunión que les resulta familiar y propio.

Según nos comenta una pareja entrevistada, se alterna cada sábado entre música grabada y danzoneras en vivo, además se ha cambiado la distribución de la plaza, pues antes el escenario se encontraba del lado opuesto al que se encuentra ahora, y en el centro de la plaza los restos de una fuente servían para delimitar la pista de baile.

Actualmente en un extremo de la plaza se erige un templete donde se ubica el equipo de sonido con grandes bocinas a los extremos, mientras que la parte central de la plancha de cemento está cubierta por lonas y delimitada por jardineras que marcan, sin proponérselo, tres pistas de baile, una central, una lateral y una más al extremo contrario del templete, que concentra al menor número de gente, siendo la central la más concurrida.

La pista intermedia se ubica entre la principal, más cercana al escenario y otra ubicada al lado opuesto del escenario. Las tres pistas son cubiertas con lonas y rodeadas por jardineras que hacen las veces de asientos y guarda bultos. El escenario está techado y cuenta con un potente equipo de sonido, así como operadores y una maestra de ceremonias. Al extremo izquierdo del escenario se localizan unos baños públicos para los bailarines.

Como mencionamos anteriormente, cada sábado hay baile en la Ciudadela, sin embargo algunos días se realizan eventos especiales donde se invitan orquestas prestigiadas y grupos de baile. Por ejemplo, en una de las visitas presencié el festejo por el *XII aniversario de la Plaza del danzón*.

Ese día los atuendos eran especialmente elegantes, había mayor concentración de parejas en las pistas y en el escenario se presentaron varias orquestas y algunas parejas de bailarines que se inscribieron previamente con los organizadores de la delegación para compartir con el público sus habilidades, pero sobre todo su gusto por el danzón. Algunos de ellos forman parte de grupos que imparten clases en la plaza, mientras que otros pertenecen a grupos del interior de la república. Por su parte el público, aunque es más diverso, se compone principalmente por bailarines reconocidos y asiduos a la Plaza del danzón y otros salones, todos viejos conocidos de la comunidad de baile.

Categorización de los bailarines

Los bailarines *tradicionales* se distinguen de los demás bailarines por la destreza que demuestran en la pista, que se traduce no solo en los conocimientos sobre baile, sino también en la seguridad y familiaridad con que se desplazan por el espacio. Es decir, comparten un capital simbólico y específico. Éstos se concentran en la pista central, que es la más concurrida y donde el ambiente es de mayor familiaridad.

La mayoría de ellos son regularmente conocidos por los actores del subcampo y tienen un circuito de baile bien establecido, es decir que a lo largo de la semana visitan distintos salones o plazas de baile de acuerdo con sus gustos, sus posibilidades económicas y la ubicación de sus domicilios. Esto significa que sus *habitus* estructuran y son estructurados a partir de las actividades relacionadas con el baile.

Casi todos ellos aprendieron a bailar en los salones, observando a otros bailarines diestros y en algunos casos pertenecen a grupos externos a la plaza, pero más que aprender practican y hacen exhibiciones de baile, o en algunos casos imparten clases.

También en la última pista, la más alejada del escenario y menos concurrida, se pueden observar algunos bailarines *tradicionales*. Sin embargo, casi siempre es aquí donde los bailarines *novatos* practican. Casi siempre son más jóvenes que los *tradicionales*, y se distinguen por la mesura en sus movimientos, que reflejan su escasa experiencia en el baile que en algunos casos se acompaña de poca habilidad dancística. Se asumen como *novatos* y por ello buscan una colocación en el espacio que les permita observar pero no interferir con los bailarines más diestros.

Entre los bailarores *tradicionales* existe un subgrupo, aquellos que podemos denominar *leyendas del baile*, que también son profesionales del subcampo. Poseen gran destreza, pero sobre todo son ampliamente reconocidos por los demás agentes de la comunidad, entre los cuales existe una constante disputa por el *prestigio y la legitimación*. Se jactan de ser los mejores en algún baile, o dominar varios, incluso haber participado en algunos eventos como concursos por televisión, filmaciones de algunas películas y exhibiciones en distintos foros. En la Plaza del Danzón encontramos ejemplos de estos actores, como el “Maromas” que reúne a un círculo de personas considerable cuando baila, o bien el “Gritón”, quien nos narra su participación como extra en películas como “Salón México” o “Danzón”.

La disputa por la *legitimación* tiene como finalidad la aceptación dentro de la comunidad que válida los capitales específicos en juego y establece jerarquías a partir de ello. Lo anterior se fundamenta en el reconocimiento colectivo que involucra tanto el capital simbólico basado en la tradición, como los capitales específicos de los agentes. Este proceso es necesario para el mantenimiento del campo social y no se da de manera unidireccional, pues los agentes *legitiman* con su práctica las jerarquías y estructuras a partir de las cuales son *legitimadas* sus acciones.

El *prestigio* se obtiene a partir del reconocimiento colectivo y *legítimo* de la destreza dancística y las forma interpretativas dentro y fuera de la pista. De esta manera, vemos que no basta con poseer cierto capital específico como algunos bailarores jóvenes imaginan, es necesario contar con el capital simbólico que conforma la tradición.

Algunos de estos bailarores, sobre todo varones, tratan de compensar la carencia de capital simbólico con otras prácticas, como la *galantería*. Estos actores algunos sacan ventaja de su destreza en la pista para atraer al sexo opuesto y de ser posible conseguir una o más parejas. Por ejemplo el maestro de danzón de uno de los grupos que se ubican en la plaza, no mayor a los 45 años imparte clases a personas que casi le doblan la edad y llama la atención por su manera de dirigirse a la gente, especialmente a las mujeres, a quienes trata de atraer a su clase por medio de piropos y coquetería.

Aunque esta práctica suele ser más evidente en hombres, las mujeres tienen otro tipo de rituales de cortejo más discretos, por ejemplo, una de nuestras entrevistadas, *novata* en el campo del baile, nos comenta que la primera vez que asistió a la plaza llegó en la

tarde, y como suele asistir sin pareja y no conoce a mucha gente, le tuvieron que advertir algunos asiduos bailadores que “en las tardes las señoras vienen a conseguir pareja”, enfatizando las intenciones de cortejo. Desde entonces, nos advierte, ya no viene más a esa hora, siempre llega temprano y trata de no retirarse muy tarde.

Dentro de la Plaza del danzón, se distinguen *clubes* o *grupos* de bailadores *tradicionales* que ocupan un lugar fijo delimitado por mesas y sillas para degustar alimentos que ellos mismos llevan, además cuentan con una lona o carpa para cubrir el sol, y en algunos casos un letrero que anuncia el grupo al que pertenecen, como en el caso del “Club de ex boxeadores danzoneros”. Este club se reúne en el extremo opuesto al escenario, y está integrado por ex deportistas que también son bailadores y todos los sábados realizan una pequeña convivencia amenizada con comida y algunas bebidas.

Otro grupo es el que se autodenomina “Danzoneros clásicos”, dirigidos por los maestros Raúl Carvajal e Isabel Zendejas, que según nos comenta el maestro, imparte clases en la plaza desde sus inicios hace doce años, a cambio de cooperación voluntaria para solventar los gastos del grupo. El maestro es “ejecutivo” del banco Banamex, y su esposa empelada de la tienda Wal-Mart. Él mismo reconoce que no se dedican de manera profesional a ensayar por falta de tiempo, ya que todos los miembros del grupo tienen otras actividades. Aclara que no son bailadores profesionales pero tienen un buen nivel y hasta han preparado a algunos alumnos para dedicarse al baile de manera profesional.

Los “Danzoneros clásicos” cuentan con alumnos que van desde los siete u ocho años de edad, algunas de ellos prodigiosos bailadores. Según nos cuenta el director, esta idea comenzó a partir de que algunos alumnos llevaban a su hijos, poco a poco los fueron incorporando a la clase, sin embargo también creemos que constituyen un medio de *prestigio* para el grupo.

Dentro de la plaza existen otros grupos que imparten clases de baile a cambio de una cuota de recuperación de 30 pesos por alumno, dos horas de clase aproximadamente. El maestro de uno de estos grupos, nos explica que la cuota tiene que ver con que la lona para cubrirse del sol es rentada por la delegación.

Como parte de los asistentes también observamos algunos jóvenes y niños que intentan practicar atraídos por la música, pero con una extraña mezcla entre *curiosidad* y *obligación*, ya que los padres y abuelos no tienen pareja y desean heredarles el espíritu danzonero instruyéndolos en la pista.

Por último existen algunos actores que se introducen al subcampo del baile por simple *curiosidad*, y constituyen el público casual, que es característico de las plazas debido a su composición abierta que invita sin mayor compromiso a los peatones a la pista de baile, ya sea para bailar, observar, tomar fotografías o comprar en los puestos que se colocan en los alrededores de plaza.

Por otro lado, en una plaza aledaña a la Plaza del danzón, en la explanada-jardín que está afuera de la biblioteca “México”, se localizan algunos instructores de baile, los cuales no cuentan con mayores recursos que una grabadora y en algunos casos un amplificador, así como el apoyo de la biblioteca para el uso de sanitarios. A pesar de estas condiciones cuentan con un público concurrido y heterogéneo, pero intermitente, hasta 25 alumnos por grupo cuyas edades oscilan entre los 25 y 60 años. En el caso de los más concurridos alternan varios maestros con distintos ritmos, danzón, chachachá, mambo y swing.

El costo general es de 20 pesos, tal vez porque éstos no cuentan con ningún recurso para protegerse de los rayos del sol como en la Plaza del danzón. Estos grupos son más abiertos para el público en general ya que la mayoría comienza desde el nivel de principiantes, pero también suelen ser menos constantes y con una integración grupal que no trasciende el espacio de la clase.

Este lugar es importante pues al parecer es la *antesala* de la Plaza del danzón, ahí algunas parejas practican rutinas y figuras, o bien tratan de aprender algo en las clases, antes de adentrarse en la Plaza. Los bailarines más experimentados no toman clases ahí, generalmente éstos van directamente a la Plaza a bailar. Cabe señalar que también es donde se ubican la mayor parte de “boleros”, quienes procuran la excelente apariencia de un elemento tan importante para el baile como son los zapatos.

En el otro extremo de la plaza donde se imparten clases se localiza un grupo de música afroantillana, conocida coloquialmente como “tropical”, que cuentan en su repertorio

sobre todo con salsa, son y cumbia. Este grupo diversifica y amplía el subcampo del baile, sirviéndose de ello para ganar un “dinero extra” a cambio de cooperación voluntaria. Su ubicación, más cercana al metro y la avenida Balderas, así como el tipo de música que ejecutan, facilitan el acceso y la integración de un público más heterogéneo, donde alternan algunos bailarores tradicionales de la Plaza del danzón, con bailarores jóvenes y hasta público ocasional que a veces se conforma con escuchar la música y observar.

La ubicación de los tres espacios que mencionamos conforma una especie de *filtro simbólico*, que resulta prácticamente invisible para los que están inmersos en él, pero que tiene consecuencias reales. La gente entra primero por la plaza donde está el grupo “tropical”, posteriormente si su interés persiste y sus destrezas le alcanzan, pasa al área de aprendizaje, preludeo para llegar a la Plaza del danzón.

Entre las razones que motivan a los bailarores en la práctica del baile, la mayoría menciona que baila por el mero *placer* de hacerlo, por gusto y porque tiene consecuencias benéficas para su salud, tanto en el sentido anímico como físico. Sin embargo pocas veces reconocen como causa principal de este *placer* la *sociabilidad*.

En efecto, el regocijo mismo del baile no podría llegar a consumarse de no ser por la convivencia dentro del grupo de bailarores, el individuo se siente realizado en tanto que es parte de la comunidad y retroalimenta el placer propio con el placer colectivo.

Para la gente de edad avanzada, que forman la mayor parte de nuestro objeto de estudio, la *sociabilidad* también está emparentada con el reencuentro de viejos conocidos y con la ocupación del tiempo que la jubilación ha dejado casi vacío. Para ellos la plaza o el salón de baile son espacios donde pueden conocer y reconocer gente con gustos en común, es un espacio donde el tiempo hizo una escala, pero no quedó paralizado, un lugar en la memoria que se nutre de actualidad.

A manera de ejemplo mencionaremos el caso de una pareja de bailarores tradicionales, ellos son Magdalena y Marco, cuya relación se remonta varios años atrás cuando siendo primos ella lo llevó a conocer el Salón México, y después se dieron a la tarea de recorrer otros salones como *El Anáhuac*, *El Fénix*, *Los Ángeles*, *El Colonia*, *Club Escandón* y *Club Tacubaya*. Pasaron los años, cada uno se casó, tomaron rumbos

distintos y dejaron de frecuentarse. Sin embargo, hace 3 años se reencontraron en la Plaza del danzón y desde entonces son una pareja de baile oficial, que todos los sábados sin falta asiste a La Ciudadela, y a las cuatro de la tarde se retiran para seguir el baile en La Alameda Sur. Los domingos asisten a un grupo de baile con el que realizan presentaciones, además Marco es miembro del grupo de “Ex boxeadores danzoneros” que se reúne en la Plaza del danzón. Cuando preguntamos la razón por la cuál prefieren la Plaza respecto al salón, mencionaron la inseguridad afuera del extinto Salón Colonia y la ausencia de orquestas de su agrado como los inconvenientes de asistir a los salones de baile.

Los lazos de *solidaridad* de la comunidad y la *familiaridad* en la plaza, se refleja también en otros aspectos, como el hecho de que los asistentes puedan acercarse al equipo de sonido con su propios discos para que programen algunas de sus canciones preferidas, o bien, la entrega de pequeños poemas, mensajes y saludos a la mujer que ameniza el baile desde el micrófono y que se encarga de leerlos y saludar a los bailadores. También ofrece otros servicios a la comunidad, como el caso que presencié en una de las visitas. Una mujer de la concurrencia se desmayó, y de inmediato su esposo acudió al sonido para que llamaran a un médico y detuvieran la música unos segundos, lo más curioso fue escuchar que la persona a cargo del micrófono conocía los nombres de los perjudicados y los hizo saber a todo el público, quien no dudó en parar el baile por unos minutos.

Esto nos habla de que los adultos mayores, generalmente desplazados en otros espacios, se sienten confiados, escuchados y hasta cierto punto protegidos en la Plaza del danzón, situación que aunada a la convivencia con viejos y nuevos conocidos genera un ambiente de cordialidad que rebasa los límites de la pista de baile.

Otros actores del baile

De acuerdo con Bourdieu ningún acto es desinteresado, pues todo campo social tiene una estructura tangible objetiva que se combina con las estructuras mentales de los actores que el mismo campo social ha generado, es decir, que todo acto tiene referentes concretos en la realidad social. De igual manera todo acto tiene una carga de capital simbólico, y también contiene otros tipos de capital en diferentes “densidades”.

La complejidad de los actos hacen casi imposible disociar en ellos un tipo de capital de otro, de hecho, ésto solo se realiza con fines analíticos, ya que los actos y sus referentes son tan densos que para los actores resultaría imposible y poco práctico detenerse a reflexionar sobre cada uno.

En el caso del subcampo específico del baile, existe una densa amalgama de capitales involucrados que interactúan entre sí, donde todos son parte estructurante del campo. Los actores no entienden ni conocen su papel estructurante y re-estructurante en el campo donde juegan, sin embargo en su quehacer cotidiano dan continuidad a una estructura sólida con códigos, normas y jerarquías. A continuación veamos como interactúan los distintos actores en el campo del baile, específicamente al interior de la Plaza del danzón.

En dicha plaza, la delegación Cuauhtémoc mantiene la tradición y apoya a sectores desatendidos como el de la tercera edad como consecuencia de su proyecto político de interés social y “recuperación de las calles”, sin embargo esta no es la única razón.

La placa conmemorativa debajo del escenario constata la presencia que ha tenido desde hace varios años el Partido de la Revolución Democrática (PRD) en el Distrito Federal, y la preocupación de dicho partido, de ninguna manera desinteresada, por ciertos sectores de la población. Uno de estos sectores es el de la tercera edad, que ha recibido privilegios en diferentes servicios y el impulso de actividades y espacios culturales como el de la Plaza del danzón. Estos proyectos no sólo persiguen el interés social, sino también la presencia política y captación del electorado de la tercera edad, que desde hace varios años ha sido un sector fuerte de apoyo para el PRD

Por otro lado, dentro de la dimensión económica, identificamos a algunos actores representativos, como los vendedores ambulantes, entre los cuales podemos diferenciar dos tipos generales, los *indirectamente relacionados* con el baile, es decir aquellos que escogen la Plaza del danzón como “un lugar más para vender” ya que les brinda una remuneración complementaria pero de ninguna manera única, como los puestos de quesadillas, bebidas, nieves, chicharrones, dulces, tacos de canasta, merengues, etc. que cambian constantemente de ubicación y ofrecen sus productos a públicos indistintos. Por otro lado, los vendedores *dependientes* o *especializados* son aquellos cuyos servicios o mercancías difícilmente pueden ofrecerse fuera del contexto de la plaza o el

salón de baile, y necesitan un público más específico para realizar su actividad. En esta categoría se ubican los vendedores de zapatos, discos y ropa, al igual que los boleadores de zapatos y los repartidores de volantes que generalmente promocionan eventos relacionados con el baile o excursiones a distintos lugares del país, probablemente debido a que la gente de la tercera edad suele tener más tiempo para viajar, así que aprovechan para ofrecer paquetes relacionados con el baile por ejemplo “Veracruz danzonero”.

Por otro lado, el grupo de música “tropical” que pide cooperación voluntaria, aprovecha el contexto del baile y la presencia de bailadores para diversificar la oferta musical y de ese modo ampliar su mercado de trabajo. Sin embargo con la danzonera existe una relación distinta, pues los espacios donde se interpreta el danzón son escasos al igual que el público que lo disfruta. Así que se establece una relación de mutua dependencia entre bailadores y músicos. Además de la retribución económica, los músicos se recrean a sí mismos y recrean el campo social en el momento de interpretar danzones para un público que reconoce su talento y confirma su prestigio, cumplen una función estructural-estructurante dentro del subcampo del baile de salón.



Jesús Uvalle alias “El Gato” y su pareja. XII aniversario de la Plaza del Danzón.



Anuncio promocional de zapatos “Shivata”(arriba). Magdalena y Marco, bailadores de la Plaza del Danzón (abajo).

En este capítulo descubrimos las diferencias entre los espacios “cerrados” y “abiertos” de baile, es decir salones y plazas, y señalamos por qué los bailes de salón se siguen practicando, a pesar de que la mayoría de los salones antiguos han desaparecido.

Entre las diferencias principales de los espacios al aire libre con respecto a los antiguos salones el rango de edad de los asistentes es muy importante, ya que se amplía notablemente, y su composición se vuelve más heterogénea y familiar. Por otro lado, el arreglo personal, aunque no deja de ser importante, es un poco más informal, lo cual tiene que ver con el espacio al aire libre, pero también con la diversidad de gente que acude.

La música casi siempre proviene de un potente aparato de sonido y la oferta de servicios y productos definitivamente es mucho más amplia y variada que en el salón. Lo anterior tiene que ver con una distinción general, el salón es un lugar privado y la plaza de baile un lugar público, mientras que en el primero se paga por escuchar varios grupos de música y cada servicio al interior se cobra, en la segunda la entrada es completamente libre y por las condiciones mismas del lugar la oferta de servicios y productos es más variada pues no toda la gente asiste únicamente a bailar, también hay muchos acompañantes, espectadores y vendedores ambulantes.

Concluimos que no existe un desplazamiento de las plazas respecto a los salones ni viceversa, ambos forman parte del subcampo del baile popular. En ambos lugares existen comunidades sólidamente constituidas que trascienden los espacios físicos, y se inscriben en un terreno simbólico, compuesto de reglas, normas y códigos invisibles, reconocidos y aceptados por dicha comunidad.

Lejos de existir una disputa dentro del subcampo del baile entre los salones y las plazas, existe una relación recíproca, se implican los unos a los otros, se retroalimentan entre sí. En efecto, los nuevos espacios públicos donde se mantiene la práctica del baile reproducen, resignifican y recrean los códigos, jerarquías y rituales de los salones casi extintos, pero están muy lejos de ser copias de los antiguos salones, por el contrario, se nutren de ellos para dar forma a un espacio nuevo, más abierto, informal y diverso. Los elementos que incorporan las plazas tienen en común la apertura, pues facilitan que nuevas generaciones se acerquen a los antiguos bailes de salón.

La rigidez de los códigos de conducta del salón, se flexibiliza en la plaza de baile. Pero también es el estricto reglamento del salón aquello que posibilita la existencia de un público cautivo que no se siente a gusto en él y prefiere la plaza pública como un espacio para bailar.

El reglamento codificado al que nos referimos tiene dos dimensiones, la *explícita* que está escrita, y que impide por ejemplo que se introduzcan alimentos y bebidas salvo en eventos especiales, que exige una cuota de entrada y que prohíbe la entrada a menores de edad, y la *implícita* que no aparece estipulado en ningún lugar, y que sin embargo existe en la práctica, y que establece las formas de comportamiento, de vestuario, de sociabilidad, así como las jerarquías en la pista de baile.

Por último cabe señalar que, si bien las políticas públicas que las delegaciones políticas han implementado sobre todo en materia cultural y de re-apropiación de espacios públicos por parte de ciertos sectores de la población, resultan fundamentales para que las plazas de baile existan, también son una consecuencia de que la comunidad de baile se mantenga y demande lugares de recreación, no es posible dissociar ambos elementos pues uno posibilita al otro.

Capítulo IV.- Penúltimas palabras.

Al principio del estudio partimos de una visión general del fenómeno de los bailes de salón y los salones de baile, hasta llegar al análisis particular, sobre las relaciones que se entretienen al interior de estos recintos apoyándonos para el análisis en los principales conceptos de Pierre Bourdieu.

A través del recorrido histórico descubrimos que los bailes populares de salón que se practican en nuestro país son el resultado de un largo y complejo proceso de sincretismo cultural que combina raíces indígenas, criollas, mestizas, africanas, caribeñas, así como formas de interpretación musical europeas.

Esto se debe a que una vez en las costas mexicanas, tanto en el puerto de Veracruz como en Mérida, la influencia musical adquirió matices distintos, de acuerdo a las características de la población mestiza. Como ejemplo desarrollamos el caso del danzón, debido a que es el más antiguo precursor, dentro de la corriente afrocaribeña, de otros ritmos que se incorporaron al repertorio dancístico de los bailes de salón.

A su vez, el danzón incorporó elementos propios cuando se introdujo en la Ciudad de México, pues tanto las formas musicales como su interpretación dancística tenían que adaptarse a los ritmos de vida de la sociedad citadina. Las prácticas alrededor del baile cambiaron, y las calles dejaron progresivamente de ser el espacio de los bailes populares, aunque como se analizó en capítulos anteriores el baile no deja por completo los espacios públicos. Como práctica autónoma y central, el baile se repliega a los numerosos salones que rápidamente proliferan en la capital.

Posteriormente, con la expansión de la influencia norteamericana después de la Segunda Guerra Mundial, y como parte del proceso modernizador de la capital, las prácticas culturales cambian, y las generaciones que años atrás daban vida a los salones de baile, se ven rebasadas por los jóvenes que ahora prefieren el rock n´roll y que se rebelan contra todo lo “tradicional”.

Así mismo los hábitos de los capitalinos enfrentan un proceso de cambio como parte de la modernización de la urbe, en este contexto la llegada de la televisión, y el paulatino repliegue de las formas de recreación al ámbito de lo privado son factores que influyeron en el “ocaso” de los salones de baile.

Este momento coincide con severas restricciones por parte de las autoridades capitalinas, como el cierre masivo de salones de baile durante el gobierno del entonces regente de la ciudad Ernesto Uruchurtu. Así es como, de los más de cincuenta salones que hubo en la capital, actualmente solo quedan dos, el *California Dancing Club* y *Los Ángeles*.

Sin embargo, como parte de la investigación descubrimos que más allá de los espacios físicos casi extintos, el baile de salón se ha filtrado por pequeños intersticios en la vida cultural citadina, se abre camino para actualizarse al ritmo de la vida contemporánea del siglo XXI.

Lo anterior ha sido posible gracias a que se formó una comunidad con una sólida estructura a partir del ambiente de los salones de baile. Dicha comunidad se autodenomina “familia del baile” y se conforma de antiguos y tradicionales bailadores, con gran destreza en la pista y prestigio social. Se caracteriza porque a pesar de ser intermitente se mantiene gracias a que genera lazos afectivos y de solidaridad que perduran más allá del tiempo invertido en la práctica.

Entre los agentes y la comunidad de baile se establece una relación recíproca, la comunidad *existe* porque hay agentes que la reproducen en su práctica cotidiana, de igual manera que los agentes *son* en tanto que forman parte de una comunidad que los reconoce y legitima como bailadores.

Los agentes que interactúan dentro de la “familia del baile” retomaron la antigua costumbre de bailar y festejar en los espacios abiertos, y de esta manera han dado nuevos significados a algunas plazas públicas de la ciudad. A partir del ambiente de los salones de baile recrean algunas de las prácticas y códigos de los salones. Sin embargo este proceso de resignificación y apropiación tiene elementos propios, no se trata del traslado de un lugar a otro, es la resignificación del propio subcampo del baile de salón.

El estudio focalizó el análisis en la comunidad de baile, los espacios “abiertos” y “cerrados” donde se desenvuelven y en las formas de interacción que resultan de ello desde el punto de vista de la Sociología de Pierre Bourdieu.

Nos queda claro que no agotamos la amplia variedad de bailadores que conforman el campo, pues nos concentramos en aquellos actores consuetudinarios para quienes el bailar se ha convertido en una necesidad “vital”, una forma de vida y una forma de ser, que poseen no sólo habilidad sino también un capital específico en el baile, dejamos fuera del campo de estudio aquellos actores, que a pesar de presentar gusto o cierta destreza, consideran la práctica de baile una forma recreativa esporádica o una práctica ocasional.

A lo largo del estudio descubrimos que a través de los años se ha mantenido una comunidad sólida que forma parte de la estructura del subcampo del baile, y que a pesar de variaciones y actualizaciones ha permanecido más o menos definida y visible en su forma general.

Desde la propuesta teórica de Bourdieu concebimos el lugar de baile como un *espacio simbólicamente construido* más que como un lugar físico. El espacio de baile se constituye como tal *relacionalmente*, y no está dado de por sí, aunque a primera vista así lo parezca.

En ese sentido abordamos el tema de la *apropiación del espacio*. Resulta interesante que los días que ahí se baila, el espacio se transforma, deja de ser la plaza donde se pasean las mascotas, juegan los niños y las parejas conversan. La misma comunidad de baile “hace suyo” el lugar, le otorga un significado totalmente distinto que el resto de la semana. El lugar geográfico es el mismo, pero el *espacio simbólico* cambia de acuerdo a los actores que interactúan en él, más allá de la placa que anuncia su nombre, la Plaza del Danzón existirá como tal mientras los bailadores asistan y le den vida.

Algo parecido ocurre en el salón Los Ángeles, los días que se renta para eventos ajenos al baile de salón, el espacio mantiene su carga histórico-cultural, pero cuando un grupo ajeno a los bailes de salón se presenta en él, el significado cambia radicalmente, ya no

es un salón de baile es sólo un foro tradicional de la ciudad, donde los bailadores se sentirían extraños, incluso ajenos en su propia “casa”.

Por tanto, concluimos que, al igual que los movimientos efímeros del baile ocurren fugazmente en el espacio y tiempo, los espacios de baile poseen un *simbolismo furtivo*, pero que se recrea y actualiza cada vez que la comunidad se mantiene sólida y constante.

Dado que hablamos de *espacios relacionales* de baile, encontramos que la *sociabilidad* es un factor central que subyace a la práctica dancística y que determina en gran medida el comportamiento y desplazamiento de los actores dentro del campo.

El mero interés por el baile, así como los beneficios en la salud, son elementos que los algunos agentes buscan y procuran encontrar como motivos principales para asistir a los espacios de baile. Otros asisten explícitamente para mantener la tradición, como lo expresaron en el evento de “Pachucos, rumberas y tarzanes”. Sin embargo descubrimos que la causa profunda de su persistencia es el tejido de relaciones sociales que ellos generan y mantienen, a su vez que los generan y mantienen a ellos dentro del subcampo del baile. La posibilidad de reencontrarse con viejos conocidos, de conocer nuevas amistades y de pertenecer a grupos o clubes dentro de la comunidad explica en gran medida la participación y perseverancia de los bailadores.

Por otro lado, para entender la interacción entre los bailadores recurrimos al concepto de *habitus* de Bourdieu, y concluimos que “existir” en el espacio de baile es distinguirse y solo son capaces de distinguir y distinguirse aquellos que comparten las categorías discriminatorias necesarias de acuerdo al campo específico del baile de salón. Estas categorías son esquemas clasificatorios introyectados en los actores y solo funcionan en aquellos individuos dispuestos a percibirlos, al conjunto de disposiciones lo denominamos *habitus*. De esta manera los bailadores son capaces de diferenciar por ejemplo un buen bailarador, un verdadero maestro, un bailarador novato o un auténtico pachuco, a sí como, construirse una identidad propia y ubicarse dentro de las categorías creadas por ellos mismos.

Dichos esquemas de clasificación marcan jerarquías en el espacio, el cual es un *campo de poder* donde se llevan a cabo disputas simbólicas entre los actores que poseen capitales culturales desiguales. Esto sucede toda vez que se pone en tela de juicio el valor relativo del capital dancístico y social acumulado.

Conforme avanzamos en el análisis percibimos que dicho capital de ninguna manera permanece estático, sino que se recrea y actualiza constantemente, incorporando y desechando elementos. Esto se debe a que las mismas condiciones histórico-sociales del campo se modifican, de tal suerte que sus características originales se transforman continuamente.

Por ejemplo, en la vida urbana actual estamos expuestos a estímulos visuales diversos y a veces contradictorios entre sí, las formas de vestir se encuentran en constante cambio, la innovación es una necesidad impuesta que “se debe” cubrir. En este contexto, el vestuario, especialmente el *zootsuit*, ha tenido que ser “más exagerado” y llamativo, dado que los códigos de conducta y arreglo personal han cambiado, la sociedad actual ya no se “escandaliza” con los mismos fenómenos que antes, así que el objetivo de “llamar la atención” es cada vez más difícil de cumplir. Esta situación ha llevado a que se utilicen colores que antes se consideraban exclusivos de mujeres, y de telas y texturas que posiblemente no eran accesibles y sobre todo impensables en la sociedad de la primera mitad del siglo pasado.

Por otra parte, observamos que cuando los bailarores tradicionales se desplazan dentro de la Plaza de la Ciudadela o el salón *Los Ángeles* reafirman todo un conjunto de elementos simbólicos que conforman la *identidad del bailaror*. A partir de esta identidad se estructuran muchos aspectos de la vida fuera del salón, como el uso del tiempo que se distribuye a lo largo de la semana de acuerdo a los días que se dedican al baile, el circuito de salones que se recorre, la adquisición y creación de vestuarios, los días que se imparten clases o se realizan exhibiciones, etc. De esta manera, aunque se encuentren fuera del ámbito del baile ellos “se viven” como “bailadores” todo el tiempo y actúan en consecuencia. Bourdieu explica este fenómeno como consecuencia de las disposiciones que generan los distintos *habitus* y que predisponen a participar de la *illusio* del juego, de acuerdo a las reglas del mismo.

La mayor parte de los actores que conforman “la gran familia del baile” son gente de la tercera edad que encuentran familiaridad, solidaridad, seguridad y reconocimiento en el espacio de baile. Esto se debe a que poca gente comparte sus gustos, casi nadie reconoce su talento en el baile, son escasos los lugares donde se escucha la música de su agrado y pocos los lugares que frecuentan personas de su edad.

Todos estos elementos favorecen que en el espacio de baile se genere un sentido de pertenencia que los hace sentirse identificados y convierte a estos espacios en lugares únicos. Se deben a la comunidad pero al mismo tiempo forman parte de su estructura.

En cambio, para los agentes externos al campo del baile el sentimiento de familiaridad y pertenencia resulta incomprensible. La razón es que la convivencia dentro de los espacios de baile está codificada y es difícil el acceso para quien no posea el capital cultural específico suficiente para entender las reglas implícitas de dichos espacios. Los actores novatos que no conocen a fondo los códigos de los espacios de baile pueden interactuar en él, pero aún dentro del espacio adoptarán un lugar específico como consecuencia del “rechazo” simbólico de la comunidad.

Y es que en el baile, como en todos los campos sociales donde se requiere dominar alguna especie de capital, ocurre un proceso de legitimación y deslegitimación de prácticas que jerarquiza la estructura del campo. Las jerarquías son claramente definidas y evidentes para aquellos que participan del mismo capital simbólico, y es a partir de ellas que algunos agentes son excluidos del campo social.

En este sentido no sólo “quedan fuera” aquellos individuos que no comparten las disposiciones y categorías necesarias, sino aquellos que de principio carecen de las condiciones mínimas necesarias para adquirir el capital cultural específico suficiente. Es decir, aquellos poco hábiles en el baile o incompetentes para el aprendizaje serán poco a poco desplazados por la comunidad.

En el subcampo del baile popular los salones y las plazas públicas constituyen espacios donde es posible escapar de lo cotidiano a través de un complejo ritual siempre festivo. Esto quiere decir que a pesar de que la asistencia regular a un lugar específico de baile se haya convertido en hábito para muchos bailadores, nunca perderá las características

que le confiere el mantenerse en un estado de fiesta perpetua, fiesta recurrente, ritual secular extraordinario.

Solamente a través de una atenta mirada sociológica pudimos llegar a descubrir algunos de los códigos que atraviesan las formas de socializar en dichos espacios y que describimos a lo largo del capítulo tercero. Agregamos categorías nuestras para tratar de ordenar y explicar la lógica del subcampo social que estudiamos, por ejemplo el *filtro simbólico* de la Plaza de la Ciudadela que no es visible para los actores que se desplazan por él, ni siquiera para los espectadores legos, y sin embargo para la mirada sociológica resulta claramente un proceso de categorización de los bailadores y distribución en el espacio de baile a partir de su capital cultural interiorizado.

Concluimos que la importancia del estudio de los salones de baile radica sobre todo en el seguimiento de la comunidad que se formó a partir de ellos, y que constituye una compleja tradición cultural de una gran riqueza sociológica y antropológica.

Las formas de socialización que se dieron al interior y alrededor de los salones de baile son el aporte más importante que hicieron estos lugares a la vida cultural de la ciudad y son consecuencia de que evolucionaran a la par que el proceso de urbanización de la sociedad capitalina.

Finalmente, es importante señalar que los hallazgos sociológicos encontrados a lo largo de la investigación permiten abordar a propósito del baile procesos sociales fundamentales para el funcionamiento de la vida social, como la sociabilidad, la identidad, la apropiación del espacio, la exclusión y la jerarquización. Esto se debe a que la práctica del baile de salón se estructura y atraviesa procesos similares a los que se presentan en otros campos del espacio social. En este sentido, el baile es el referente concreto de dichos procesos sociales abstractos.

Por último, el diagnóstico para los salones de baile es positivo, pues tienen un lugar en la vida cultural citadina que se fundamenta en una sólida tradición alrededor del baile. En efecto, el baile de salón se filtra a través de pequeños resquicios que lo dejan fluir allá donde parece no existir más, éste delimita de manera concisa y clara los espacios que le son propios por escasos que parezcan.

Como limitaciones encontramos la ausencia de una estructuración del campo del baile a partir de la Sociología que permita dar cuenta de las diferentes formas de aprendizaje, desarrollo y reproducción de los distintos tipos de capital específico que sustentan la práctica del baile, así como de los distintos agentes que interactúan en cada uno de los subcampos.

En este sentido, considero indispensable la futura elaboración de un “mapa” que describa “como se mueve” una sociedad determinada sin perder de vista el contexto histórico y social en que se inscribe. Este “mapa del baile” tendría como finalidad conocer a las sociedades no solo por lo que dicen oralmente de sí mismas, sino a partir de lo que sus cuerpos expresan acerca de su forma de ser y estar en el espacio-tiempo.

Dentro de este contexto dejo la reflexión abierta acerca de lo necesario que es “...aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas.”⁷⁷



⁷⁷ Attali Jaques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México 1995, p. 11.

TRAS BAMBALINAS. APÉNDICE METODOLÓGICO

El tema central de la investigación surgió de la necesidad de conjugar dos áreas muy pocas veces estudiadas en conjunto la Sociología y el baile. Con el fin de delimitar el objeto de estudio, focalizamos nuestro interés en un tipo específico de baile que además se circunscribe a un periodo histórico y una situación geográfica concretas: el auge de los salones de baile en la Ciudad de México y su proyección actual.

A través de la revisión bibliográfica encontramos que el fenómeno de los salones de baile ha sido poco estudiado, la información al respecto es escasa, y la única investigación a fondo desde las Ciencias Sociales es la de Amparo Sevilla. Su trabajo parte de una perspectiva etnográfica que en un primer momento realiza un recorrido histórico por la época de oro de los salones de baile, y después da lugar a una etnografía muy completa sobre el salón *Los Ángeles*.

El trabajo de Sevilla es el referente inmediato de nuestro estudio, razón por la cuál una fase de la investigación tiene tintes igualmente etnográficos, especialmente en la metodología que adoptamos en el trabajo empírico y en la primera fase de la construcción del objeto de estudio. De esta manera, realizamos un par de observaciones participantes en los dos únicos salones clásicos que aún se conservan en la ciudad, el salón *Los Ángeles* y el *California Dancing Club*. Sin embargo, las técnicas empleadas nos brindaron información parcial sobre el fenómeno, pues de pronto nos encontrábamos inmersos en la lógica del campo sin marcar límites eficientes para nuestro análisis.

Ahora sólo nos faltaban las herramientas teórico-conceptuales para sostener nuestra hipótesis. A sí fue como recurrimos a Pierre Bourdieu y sus conceptos de *habitus*, *campo social*, *capital cultural* y *capital simbólico*, para explicar lo que denominamos estructura del campo de baile.

Las siguientes observaciones perdieron el carácter de participantes, situándonos abiertamente fuera del campo, y los datos obtenidos fueron analizados e interpretados a partir de la base conceptual de Bourdieu. Como resultado de dicha interpretación

realizamos un guión de entrevista que fue aplicado con algunos informantes clave seleccionados a partir de la observación del funcionamiento del campo y la documentación histórica previa.

Fue también a partir de la investigación documental que descubrimos la importancia histórica de los espacios públicos en la práctica dancística, así que tratamos de reconstruir en el momento actual la proyección del baile de salón en los espacios públicos como parte de un proceso de actualización y redefinición del campo social.

De esta manera abordamos la Plaza de la Ciudadela como un lugar representativo y fundamental de los antiguos bailes de salón en la actualidad. Realizamos una primera observación apoyándonos en un guión elaborado previamente a partir de las reflexiones teórico-conceptuales antes mencionadas. Como herramientas documentales utilizamos la fotografía y el video para dar testimonio del ambiente en la plaza.

Entre los resultados encontramos patrones de conducta que se repetían, pero también actores, lugares y comportamientos específicos de la plaza, así que consideramos pertinente estudiarla como punto de referencia y comparación con respecto al salón.

En nuestra siguiente visita tuvimos la oportunidad de presenciar el XII aniversario de la Plaza del danzón instaurada en la Plaza de la Ciudadela. Esta vez realizamos un guión de entrevista a partir de la información obtenida previamente, que aplicamos a personajes clave en la comunidad de baile identificados como resultado del análisis de las jerarquías y los criterios de estratificación del campo, también nos servimos de la fotografía y el video para documentar.

Con base en esta experiencia reelaboramos el guión de entrevista y observación y asistimos al salón de baile Los Ángeles. Originalmente se pensó incluir también al salón California Dancing Club, (el otro de los 2 sobrevivientes, 20 años más joven que Los Ángeles) sin embargo por motivos de accesibilidad y antigüedad elegimos únicamente Los Ángeles y La Plaza del Danzón (Ciudadela), ya que la comparación entre ambos espacios la consideramos de gran riqueza para el estudio.

Gracias a la información documental previa, al llegar al salón Los Ángeles, nos dirigimos directamente hacia la dueña del lugar, la señora Armida Applebaum, viuda del señor Nieto y nuera del dueño original. Posteriormente detallamos elementos de la

observación y entrevistamos a otros asiduos bailadores y a una trabajadora del lugar.

La siguiente visita fue realizada arbitrariamente en una fecha importante, el XXIII aniversario del evento “Pachucos, rumberas y tarzanes”, una de las celebraciones más importantes de la comunidad de baile. Ese día se dieron cita los más prestigiados actores de la escena del baile clásico de salón, algunos de los cuáles forman parte del comité organizador del evento. Por tanto, documentamos todo el evento en fotografía y video, además de realizar algunas entrevistas a personajes clave del medio.

Una vez recabada toda esta información revisamos de nueva cuenta los aportes teóricos de Bourdieu y constatamos su pertinencia en nuestro estudio, pero esta vez reelaboramos algunos de sus conceptos y vislumbramos sus alcances y limitaciones. Nos dimos cuenta que en realidad el funcionamiento del campo de baile se asemeja a los procesos de exclusión, sociabilidad, estratificación y solidaridad de otros campos sociales, es decir que reproduce en su seno a la sociedad misma.

Sin embargo, el estudio consiguió destacar las particularidades del campo del baile, y sobre todo la riqueza cultural y social que se encuentra inmersa en él, y que a pesar de ser una práctica que ha acompañado a la humanidad a lo largo de su historia, se ha dejado de lado en los estudios sociológicos por considerarse banal y poco relevante.

GUIÓN GENERAL DE ENTREVISTA *

Nombre: _____ Lugar: _____ Fecha: _____

1.- Hábitos.

- ¿Desde cuándo baila aquí?
- ¿Cada cuanto lo hace?
- ¿Asiste a otros lugares a bailar? ¿Cuáles?
- ¿Qué lugar prefiere?
- ¿Suele asistir acompañado (a)? ¿Quién lo (a) acompaña?
- ¿Prefiere colocarse en un lugar particular del salón (plaza)?

2.- Relaciones

- ¿Tiene amigos o conocidos en el salón (plaza)?
- ¿Se conocieron aquí o en algún otro salón?
- ¿Pertenece a algún grupo de baile? ¿Cuál es?
- ¿Conoce a los bailarines más prestigiados del lugar? ¿Quiénes son?

3.- Acerca del baile

- ¿Desde cuándo baila?
- ¿Dónde y cómo aprendió?
- ¿Qué significa para usted bailar?

* Las preguntas varían y se adaptan de acuerdo con los informantes entrevistados.

GUIÓN GENERAL DE OBSERVACIÓN

Lugar: _____ Fecha: _____

- Antecedentes históricos
- Infraestructura y recursos del lugar.
- Actividades y servicios que ofrece el lugar.
- Distribución del espacio.
- Caracterización de los actores.
- Distribución en el espacio de los actores de acuerdo a sus actividades.
- Identificación de posibles informantes clave.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Attali Jaques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México 1995
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- _____ . *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.
- Dallal, Alberto, *La danza en México. El dancing mexicano*, cuarta parte, UNAM, IIE, México, 2000.
- Flores y Escalante, Jesús, *Salón México. Historia documental y gráfica del danzón en México*, Asociación Mexicana de estudios Fonográficos, México, 2006, segunda edición.
- _____ , *Imágenes del danzón. Iconografía del danzón en México*, Asociación Mexicana de estudios Fonográficos, México, 2006, segunda edición.
- Islas, Hilda (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, CONACULTA; México, 2001
- José Agustín. *Tragicomedia mexicana*, Planeta, México, 1993 .
- Jiménez, Armando, *Cabarets de antes y de ahora en la Ciudad de México*, Plaza y Valdés, 1997
- _____ , *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México*. Plaza y Valdés, México, 1998
- Ornelas Herrera, Roberto, “Radio y cotidianidad en México (1900-1930), en *Historia de la vida cotidiana en México*, Tomo V, volumen I, siglo XX. Campo y ciudad, Aurelio de los Reyes coord. ,FCE, COMEX, México, 2006.
- Quintero, Ángel, *Salsa, sabor y control*, Siglo XXI, México, 2005.
- Rojas Soriano Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*, UNAM, México, 1985
- Salazar, Adolfo. *La música como proceso histórico de su invención*, FCE, México, 1978.
- Sánchez Fernández, José Roberto. *Bailes y sonos deshonestos en la Nueva España*. Cuadernos de cultura popular. Intituto veracruzano de cultura. 1998
- Sevilla, Amparo. “Los salones de baile: espacios de ritualización urbana”. *Cultura y*

comunicación en la ciudad de México. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios. UAM-I Grijalbo, México, 1998

- Sevilla, A., Portal A.M. “Las fiestas en el ámbito urbano”. *La antropología urbana en México.* CONACULTA, UAM, FCE. México, 2005

- Sevilla Amparo. *Danza, cultura y clases sociales.* INBA. México 1990

- _____, *Los templos del buen bailar,* CONACULTA, México, 2003.

- _____, “ Quién no conoce Los Ángeles no conoce México”, en *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli.* Porrúa, CONACULTA, México, 2001.

- Vásquez Meléndez, Miguel Ángel, “Las pulquerías en la vida diaria de los habitantes de la Ciudad de México”, en *Historia de la vida cotidiana en México,* Vol. III, FCE, COLMEX, 2005.

- Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de la Luces,* FCE, México, 2005

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

- Aguirre, Beltrán, “Bailes de negros”, en revista *Desacatos,* otoño 2001.

- Monsiváis, Carlos, “El mito de Uruchcurtu, mezcla de eficacia con paternalismo represivo”, en revista *Proceso* núm. 1021, México, 27 de mayo de 1996.

- Sevilla, Amparo, “El cuerpo como metáfora de la ciudad”, en revista *Cuicuilco,* volumen 6, número 15, Enero- Abril, 1999, México.

- _____, “Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular en al Ciudad de México”, revista *Alteridades* 6 (11), México, 1996