



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
UNAM



**ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO:
DE LOS BAILES DE SALÓN AL SALÓN DE BAILE.
UN PATRIMONIO CONSTRUIDO VIVO**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADA EN DESARROLLO
Y GESTIÓN INTERCULTURALES**

PRESENTA

DANIELA TOVAR ORTIZ

ASESOR DE TESIS

ARQ. RAMÓN JAVIER MARTÍNEZ BURGOS



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

INDICE

	PAG
Agradecimientos	2
INTRODUCCION	4
PRIMERA PARTE	10
Estructura del Trabajo	11
Capítulo 1. En unos cuantos pasos: Memoria y transformación de los salones de baile.	14
1.1 Antecedentes y surgimiento de los salones de baile	15
1.2 Auge y decadencia de los salones de baile	20
1.3 El baile y sus transformaciones	29
1.4 El Salón de baile como fenómeno arquitectónico de la Ciudad de México	37
SEGUNDA PARTE	47
Planeación para la gestión del patrimonio construido vivo	48
Capítulo 2. El baile y el salón como patrimonio cultural.	53
2.1 Los bailes de salón como patrimonio inmaterial	53
2.2 Los salones de baile como patrimonio material	65
2.3 La puesta en valor y el reconocimiento de los salones de baile como patrimonio	72
TERCERA PARTE	76
Capítulo 3. El patrimonio cultural	77
3.1 Tradición, carencia y futuros retos en el estudio del patrimonio	77
3.2 El Patrimonio Mexicano y su reconocimiento internacional	90
3.3 El concepto de patrimonio cultural en el ámbito local.	95

3.4 La puesta en valor del patrimonio en el contexto social	98
Capítulo 4. El patrimonio construido vivo	102
4.1 Definición del concepto Patrimonio Construido Vivo	103
4.2 Alcances de su clasificación	105
4.3 Plan de Desarrollo Alternativo	109
Consideraciones finales	113
Bibliografía	117
ANEXOS	125
ANEXO I. Guía Metodológica	126
ANEXO II. Salones de baile en la Ciudad de México 1900-2014	130
ANEXO III Reglamento de Café-cantantes, cabarets y salones de baile	132

Cierto es que este mundo se forma de muchos yuxtapuestos, en contradicción y al borde del
conflicto.

(Rafael Guevara Fefer)

Agradecimientos

A los bailadores:

Que cimentan en las pistas de baile historias de vida

A la Universidad Nacional Autónoma de México por darme la oportunidad de formar parte de su alumnado, a cada uno de los rincones de Ciudad Universitaria que formaron mi otra casa, a la Facultad de Filosofía y Letras digno espacio de intercambio de saberes y construcción de conocimiento y al Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Oriente por brindarme la oportunidad de ingresar a la “Máxima Casa de Estudios” desde 2006.

En el intercambio de conocimiento agradezco a cada uno de los profesores que me han brindado sus saberes, en especial a los Doctores Oscar Osorio Pérez, Margarita Maass Moreno y Cecilia Barraza. También agradezco al Doctor Rafael Guevara Fefer por sus comentarios en la lectura de este escrito y por explicarme tan pacientemente la forma en que en el contexto histórico se encuentran las explicaciones.

Gracias al Arquitecto Javier Martínez Burgos por el intercambio de conocimiento, no sólo en el aula sino en el campo, por inyectarme su amor por la Universidad y por su apoyo y amistad incondicional en el ajeteo tesista y la vida profesional; a la Doctora Haydée López Hernández por aceptar leerme y apoyarme en mi camino como estudiante, por su paciencia y amistad y confianza, pero sobre todo por despertar en mi la pasión por el estudio de la historia.

Mención especial a Rubén Romero que me apoyo en cada uno de los trámites administrativos y por su gran amistad que ha traspasado los muros de la Facultad.

Gracias:

A mis compañeras inseparables de viaje: Berebrenda, Marce, Edna y Jimena, con quienes he construido historias en cada una de nuestras aventuras

A mis amigos: Viridiana, Estefania, Fernanda, Iliana, Jessica, Dulce, Lorna, Amalfi, Diego, Burro, Brenda, Lui, Alitas, Juan Víctor Gloria, Cesar González, Raymundo Ríos, Nadia Sosa y a Montserrat Rebollo, ¡Gracias!

Agradezco además a cada uno de los DYGIS por compartir la misma pasión.

A los involucrados en esta investigación; por leerme o contribuir significativamente a este trabajo colectivo: a Marisol Soriano por ayudarme con la transcripción, a Edna González por su excelente trabajo fotográfico, a Jesús Mendoza por guiarme en el engorroso trámite, por leerme y acompañarme en las noches caóticas de conflicto tesista, a la cálida familia Ramírez Parga y a Ricardo Luis.

Gracias al Instituto Nacional de Antropología e Historia por darme el espacio de poder desarrollarme como gestora intercultural dentro de la Coordinación Nacional de Arqueología.

A Antonio Huitrón por brindarme una buena experiencia de trabajo dentro de la Dirección de Operación de Sitios y por su amistad, y a cada uno de mis compañeros de trabajo con quienes comparto algo en común

Gracias Totales:

A mis padres por enseñarme los caminos de la vida y permitirme construir mi propio camino pero sobre todo por su amor inconmensurable, a mis tres cómplices Darío Dalia y David.

Al cálido, revoltoso y amoroso ejército que conforma la familia Ortiz Negrete y Tovar Aguilar. En especial a quienes me han acompañado directamente en mis proyectos y que me han ayudado y visto crecer.

Gracias también a quienes llevan en su sonrisa la esperanza del país: Leninka, Jimena, Oscar, Vania, Hector y Julian Zaragoza Arce.

*Después, inflexible, el olvido
irá carcomiendo la historia;
y aquellos que nos han querido
restaurarán nuestra memoria
a su gusto y a su medida
con recuerdos de sus vidas.*

(Joan Manuel Serrat)

Introducción

¿De cómo inicio este baile? La licenciatura de Desarrollo y Gestión Interculturales, es una carrera de reciente creación en la UNAM, enfocada en el desarrollo interdisciplinario como una opción para el estudio de la sociedad; tiene como objetivo formar profesionistas con la sensibilidad, habilidades, capacidades y conocimientos interdisciplinarios necesarios para participar en la construcción de vías de comunicación y formación de acuerdos para la convivencia constructiva entre culturas, diversos grupos sociales y autoridades.

Cuenta con tres áreas de pre especialización: mediación social intercultural, gestión y promoción del patrimonio cultural, ciencia, tecnología y sociedad. En mi caso cursé la pre especialización de gestión y promoción del patrimonio cultural, la cual busca fomentar la conciencia y comprensión de las tradiciones del país, la valoración del patrimonio, promover la educación intercultural y el desarrollo de políticas de gestión que fomenten la protección, difusión y preservación del mismo.

Como resultado de la diversidad de conocimientos adquiridos gracias a los docentes que impartieron clases en la licenciatura y al amplio bagaje de conocimientos que compartieron con el alumnado, tomé la compleja decisión de elegir como objeto de investigación al baile y su relación con el patrimonio

Inicié recordando las primeras líneas del artículo “Sólo un baile” del antropólogo alemán Horst Kurnitzky:

Hoy sólo parece folclor o una diversión social, tal vez un asunto de competencia deportiva o un esfuerzo supremo por dominar al cuerpo como lo representa el ballet; en otros tiempos, el baile fue una parte indispensable de los más antiguos ritos de la cohesión social.¹

Lo que me llevo a reflexionar la manera en que las prácticas dancísticas a lo largo de la historia han mostrado su capacidad de cohesionar a las diferentes culturas, consolidándose por sí solas como una forma de vida, que se reproduce y transforma de generación en generación.

De tal forma que basándome en la investigación de temas como: la migración a la ciudad de México durante las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XX; la particularidad arquitectónica que guardaban los espacios de ocio de la ciudad durante los años cuarenta: el uso de nuevos medios tecnológicos; la conformación de la identidad y el debate acerca de la clasificación, reconocimiento y protección del patrimonio cultural, pretendo reunir algunos de los valores históricos, espaciales, arquitectónicos, sociales e identitarios que van otorgando elementos para considerar a los salones de baile como patrimonio cultural.

Esta investigación consta de cuatro capítulos: en el primer capítulo: **En unos cuantos pasos: Memoria y transformación de los salones de baile**, se describe de forma cronológica la historia del baile desde el siglo XVI hasta la actualidad, el surgimiento acelerado de salones de baile, la migración de ritmos a la ciudad, la popularidad de las prácticas que se realizaban dentro de los salones y la diversidad de actores sociales que asistían comúnmente, así como los factores que intervinieron en el colapso de estos espacios. También se enfatiza un poco en la transformación de la Ciudad de México como una “gran metrópoli”, proceso que contribuyó en el desarrollo y expansión de la práctica del baile como una forma de diversión de la ciudad, heredando la popularidad que llegó a alcanzar la práctica de los bailes no sólo entre las denominadas “clases sociales altas” sino entre la sociedad que habitaba la capital hacia finales del siglo XIX, quienes fueron quizá

¹ Traducción de Marialba Pastor, 2008.

los principales detonantes del nacimiento y expansión de los salones de baile (Dallal, 2010:90).

Se aborda además el tema del surgimiento de los salones de baile como espacios que en su mayoría fueron adaptados para consolidar la práctica social del baile, dando pie a la expansión de esta industria, la forma en que se popularizaron rumberas, pachucos y orquestas en el país y describiendo además las cualidades y desventajas arquitectónicas y sociales de quizá los cuatro salones más populares de la capital: Salón Colonia, Salón Los Ángeles, Salón México y El *California Dancing Club*.

El *California Dancing Club*, protagoniza el segundo capítulo de esta investigación, titulado: **El baile y el salón como patrimonio cultural**, en este apartado se describen las cualidades que guarda y posee este espacio desde 1954, reflejadas principalmente a través de la construcción social del espacio, es decir, la forma en que se edifican un conjunto de relaciones sociales, mismas que se definen como patrimonio cultural inmaterial (PCI).

Se hace además, una descripción de las características físicas, que son propias de la arquitectura improvisada destinada para la vida nocturna y el ocio de la capital después de la Revolución y hasta la década de los cincuenta, se detallan una serie de elementos culturales que caracterizan a mi caso de estudio, El *California Dancing Club*, como un patrimonio la ciudad, y que en un futuro quizá puedan contribuir a realizar una valoración de estos espacios como un patrimonio.

De tal forma que el reconocimiento de los salones de baile como patrimonio nos lleva a intentar comprender y explicarnos el modo de vida de la ciudad, vale la pena quizá poder otorgar un reconocimiento al “ocio del siglo XX”, que en palabras de Mario Camarena y José Leyva “ha sido tomado como un momento en el que no pasa nada, pero para llenar este breve espacio se han desarrollado infinidad de medios de entretenimiento que inevitablemente reflejan otros aspectos de la sociedad. Esto quiere decir que a partir del estudio del ocio, es posible vislumbrar características históricas de las sociedades que lo generan”.²

² Véase Mario Camarena Ocampo, José Mariano Leyva, Introducción: “Rumberas, Boxeadores y Mártires” El ocio en el siglo XX, Claves para la historia del siglo XX mexicano. INAH, 2013.

De tal forma que recuperando esta visión que se tiene del ocio y conjuntando los recientes estudios que desde las aristas antropológicas investigan el ocio como una forma de construir identidad, esta investigación pretende contribuir a partir de la gestión intercultural con los trabajos desarrollados por Amparo Sevilla, Gabriela Pulido Llano, Abilio Vergara, en el reconocimiento de una forma de vida (poco estudiada) del siglo XX.

En el capítulo tres **El patrimonio cultural en México**, se presenta la cronología de la tradición de los estudios patrimoniales en el país, la diversidad de definiciones que se han desarrollado desde el siglo XIX, los alcances de la normatividad mexicana e internacional y los conflictos que se desarrollan en torno a los bienes reconocidos por la legislación nacional como bienes arqueológicos, artísticos e históricos.

Se resalta el proceso histórico de la protección de los bienes culturales que se desarrolló y construyó desde el siglo XIX en el país, consolidándose un siglo después, con la creación del Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939 y la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas Artísticas e Históricas de 1972.

Se describe el proceso político a través del cual los bienes y manifestaciones culturales de México han adquirido un mayor reconocimiento a nivel mundial, la importancia que han adquirido a partir de lo establecido en la normativa internacional que se han generado principalmente en los documentos elaborados en la UNESCO: la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972, en la Declaración de México sobre las Políticas Culturales de 1982 y en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, entre otros.

En lo que respecta al tema del patrimonio y su relación con lo “popular” , y la parafernalia que ha llevado a la construcción del patrimonio nacional como un concepto que hace referencia a la identidad nacional, en este capítulo se hace una reflexión de algunas de las tesis de Julio Cesar Olivé, Salvador Díaz Berrio y Guillermo Bonfil Batalla, Enrique Florescano Antonio Machuca y Bolfy Cottom, todos ellos, estudiosos del tema y cuyas aportaciones han marcado uno rumbo diferente para las nuevas generaciones que estudian el patrimonio cultural y su relación con la sociedad contemporánea.

Retomando el artículo titulado La encrucijada latinoamericana: ¿encuentro o desencuentro con nuestro patrimonio cultural?, que en 1986 Guillermo Bonfil Batalla presentó en Buenos Aires en el marco de la XIV Conferencia General ICOM, en el que expresa lo siguiente:

Estamos habituados a no reconocer muchos elementos sustanciales del patrimonio: tendemos a apreciar únicamente una parte muy pequeña, aquella que cumple con los requisitos de un sistema de valores que adoptamos sin crítica alguna, o que nos fue impuesto, en el cual no tiene cabida gran parte de las manifestaciones de las culturas latinoamericanas³.

Se analiza la forma en que la sociedad se ha apropiado de las categorías patrimoniales expresadas en la legislación tras la construcción de la identidad nacional, los vacíos y consecuencias que tiene esta segmentación, la forma un tanto práctica mediante la cual el surgimiento de instituciones como el INAH, el INBAL y CONACULTA ha definido el “patrimonio nacional”, la distinción “categoría” que existe entre las clasificaciones de bienes arqueológicos, histórico y artísticos, la reciente definición del concepto de patrimonio cultural inmaterial, pero sobretodo la forma en que las políticas culturales intentan responder a la protección, conservación y preservación del amplio patrimonio nacional que reúne el país y que está bajo resguardo del Estado.

En el cuarto y último capítulo se plantea la propuesta de un nuevo concepto **Patrimonio Construido Vivo**, categoría que hace alusión a los patrimonios nacidos con el siglo XX, que aunque se han re-significado con el paso del tiempo, aún continúan vigentes y por ende en constante movimiento y transformación, se presenta y propone una alternativa para que el reconocimiento de esta nueva categoría vaya acompañada de la intervención de quienes usan este patrimonio, dando pie al uso y continuidad de estos espacios y se propone un proceso de trabajo basado en la gestión como un elemento clave para construir un puente que permita generar entre los distintos actores involucrados, formas diferentes de mirar y vivir el patrimonio.

Cabe recalcar que esta investigación es un intento, que favorecido por la gestión intercultural, busca desarrollar y transmitir desde una perspectiva diferente nuevas

³ *Antropología Suplemento en Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Nueva Época, Núm. 13, Marzo- Abril, 1987.

estrategias de mirar y estudiar aquel patrimonio que se define y se propone como Patrimonio Construido Vivo.



PRIMERA PARTE

Revisión Teórico- Metodológica

Estructura del trabajo

Este trabajo tiene como finalidad poder aportar herramientas para la elaboración y reconocimiento de un nuevo concepto que reciba el nombre de Patrimonio Construido Vivo, el interés por esta propuesta surgió después de haber elaborado una revisión en torno a la clasificación del patrimonio y su valoración, misma que me llevó a encontrarme con ciertas particularidades que delimitan al “Patrimonio Nacional”, por ejemplo, su definición y protección, dado que al hablar del patrimonio siempre se genera una gran controversia debido al vacío y falta de eficacia que presentan las políticas culturales y las instituciones educativas de nuestro país; sobre todo en cuanto a su poca flexibilidad para adaptarse a las necesidades y al contexto actual.

Prueba de ello es la visión tradicionalista que se tiene de éste, cuyas dos principales características son: la consagración educativa y la puesta en valor en pro del fortalecimiento de la identidad nacional, que de acuerdo a su clasificación cronológica, otorga una mayor importancia el patrimonio arqueológico e histórico, dejando en segundo término a la mayoría de bienes culturales de este siglo y del pasado y que por su funcionalidad para su protección y conservación son conceptualizados como patrimonio artístico, al tiempo que exceptúan y restan importancia a muchas manifestaciones culturales que surgen y se resignifican a diario.

No obstante, a pesar de la falta de reconocimiento institucional que tienen la mayoría de las manifestaciones contemporáneas existen “excepciones” que son consideradas “patrimonio” debido a la presencia y reconocimiento que tienen a nivel internacional, por ejemplo: el folklor derivado de las prácticas tradicionales y la música regional caso concreto, el nombramiento del Mariachi, los Parachicos de Chiapas o las Pirekuas de Michoacán como patrimonio cultural inmaterial (PCI), elementos que en el contexto actual son apreciados como principal pilar de la mexicanidad, y por ende componentes importantes dentro de la construcción de la identidad nacional.

El principal punto de partida de esta investigación se enfoca en el siglo XX y el surgimiento de espacios arquitectónicos que albergaron ciertas actividades que influyeron en la transformación de la Ciudad de México en una ciudad cosmopolita, cuyo auge se refleja en

el acelerado desarrollo cultural, que dio como resultado la creación de los salones de baile, espacios sociales que continúan siendo de gran importancia para un sector de la población, en este sentido y reconociendo la importancia que tiene el estudio de las sociedades contemporáneas, es importante desde la visión del gestor intercultural, generar, propiciar y encausar algunas herramientas para entender e identificar la relación espacio-vida cotidiana, mismas que generen diferentes formas de apropiación del patrimonio contemporáneo.

Partiendo de la hipótesis de que la práctica de los bailes de salón así como sus espacios, no forman parte del patrimonio cultural establecido por el Estado y por lo tanto no son reconocidos como actividades y sitios significativos con valor histórico o artístico como sucede con otros ejemplos patrimoniales materiales e inmateriales, sin embargo reciben un valor importante de quienes viven el espacio y se apropian de sus diversos escenarios; esta investigación pretende indagar cuáles son los factores que influyen en la falta de reconocimiento de estas prácticas y sus espacios y la forma en que se interrelacionan conformando un solo universo como fenómeno cultural.

Además, el analizar y delimitar las características que hasta ahora pueden colocar al *California Dancing Club* dentro de la categoría de Patrimonio Construido Vivo tiene como fin contribuir a que la sociedad ajena a los salones de baile y las practicas que en él se desarrollan, coadyuve en el rescate de la memoria histórica y salvaguarda de las prácticas vivas de los bailes de salón y sus espacios arquitectónicos. De tal forma que bajo el concepto de Patrimonio Construido Vivo se podrá dar a conocer el valor que representan ciertos bienes patrimoniales tanto en sus tradiciones vivas inmateriales, como en la interacción con su concepto material y la manera en que se constituyen como un patrimonio cambiante dentro de nuestra sociedad contemporánea.

La clasificación de Patrimonio Construido Vivo, pretende generar nuevas alternativas de valoración donde se reconozca que tanto los elementos materiales como inmateriales se constituyen en conjunto y por ende no pueden pensarse por separado, por lo que, mediante la creación de este nuevo concepto y la difusión en torno a una valoración y apropiación diferente se podrán llevar a cabo acciones como la creación redes de difusión patrimonial, cuyo principal objetivo recaiga en la salvaguarda y reconocimiento de este patrimonio,

impulsando y fortaleciendo el sentido de pertenencia no solo de las personas que no lo conocen sino también de quienes lo viven.

Capítulo 1.

En unos cuantos pasos: Memoria y transformación de los salones de baile

En este capítulo se presenta una breve historia del baile, desde el siglo XVI y hasta el XX, enfatizando en la distinción que se marcó entre “clases bajas” y “clases altas”, proceso que determinó la construcción de espacios destinados para esta práctica en cada uno de los sectores sociales. Se habla además, del auge y decadencia de estos espacios, momento que está marcado a finales del siglo XIX e inicios del XX, explicando un poco la forma en que el baile fue un elemento que favoreció los cambios de la vida de la sociedad mexicana durante la época decimonónica, reflejándose principalmente en la adopción de diferentes ritmos que contribuyeron a que la sociedad de la primera mitad del siglo XX viera en la ciudad un espacio para el ocio, proceso que los transformó en una sociedad con menos prohibiciones y más liberal, principalmente en cuanto a la forma de pensar y el papel de la mujer; todo ello gracias a los medios de comunicación (radio y televisión), e incluso a la industria cinematográfica, ya que a través de la promoción que se hacía tanto de los salones de baile como de los artistas y bailadores que se presentaban en ellos, se construyó un imaginario de una ciudad cosmopolita que fue anhelada por la sociedad.

Para explicar el proceso de expansión de los salones de baile se presenta un poco de las modificaciones urbanísticas que presentó la ciudad, ya que, aunque en un principio, los bailes se realizaba únicamente en quintas y casas de campo que había a las orillas de la ciudad (Canal de la Viga o Tacubaya), en la medida en que se fortaleció el deseo de la población por contar con espacios para bailar que fueran cerca de sus hogares y a un precio accesible, surgieron en la década treinta y cuarenta del siglo XX, al menos en lo que hoy comprende el centro histórico cuarenta y cinco salones de baile, mismos que colapsaron en los años cincuenta a consecuencia de las políticas impulsadas por el regente Ernesto Uruchurtú. Además, se describen las características de los tres salones (que son o fueron más tradicionales en la ciudad), el salón Colonia, el salón Los Ángeles y el Salón México, presentando su historia, el uso actual del espacio y sus características; esta información permitirá contextualizar en el capítulo dos, las características que hacen de los salones de baile un patrimonio contemporáneo.

1.1 Antecedentes y surgimiento de los salones de baile

El estudio del desarrollo histórico de la música en México, nos remite a los elementos culturales que se unieron y dieron pie a un amplio crisol musical que se ha afinado con el paso del tiempo, características que han alcanzado su reconocimiento y validez gracias al estudio de las culturas que se desarrollaron en el territorio nacional tras la llegada de los españoles, mismas que han permitido difundir la forma en que ritmos ajenos se fundaron en el modo de vida de la sociedad mexicana del siglo XX.

En la reseña histórica que hace Alberto Dallal acerca del surgimiento y desarrollo del baile tras la llegada de los españoles subraya que: “mientras los indígenas suprimían el ritual simbólico de sus danzas, los españoles, criollos y mestizos adquirían y aclimataban sus propios ritmos. Tal es el caso de los bailes de salón, invención de las “clases dominantes”,⁴ que dio como resultado una forma dancística natural, libre y espontánea de mezcla entre el pueblo y los conquistadores” (Dallal,2010:94-97); estos aspectos se ven reflejados en el siglo XIX con la adopción y surgimiento de espacios públicos donde solían coincidir todas las clases sociales, no obstante, para que esto sucediera; españoles criollos y mestizos se enfrentaron a una disputa cultural sobre el desarrollo del baile en los siglos previos al XIX.

Durante el siglo XVI, el gobierno español ejerció sujeción sobre las “clases medias” y las “clases bajas”; de tal forma que no se permitía ningún tipo de ejercicio dancístico libre sólo aquellos avalados por las autoridades eclesiásticas. Siendo permitidas únicamente las danzas religiosas que completaban las celebraciones católicas, por lo que fue imposible que la mayoría de la sociedad desarrollara nuevas formas de diversión entre los suyos, la censura duro poco más de un siglo.

⁴ En este capítulo varias veces los autores citados harán referencia a los conceptos “Cultura Popular” y “Cultura Dominante” para efectos de la visión de estos autores citados en este capítulo defino los conceptos de la siguiente forma: Para Gramsci una cultura correspondiente a la clase dominante es elaborada y sistemática, políticamente organizada. En México frente a la cultura dominante se da una cultura popular, basada en diferentes tradiciones culturales. La cultura dominante corresponde a un ámbito mestizo, como cultura generalizada en el país, y frente a ella de una manera nítida aún se distingue su opuesto dialectico: la cultura de los grupos indígenas. Pero, la cultura popular no es sinónimo de cultura indígena, sino que se trata de un conjunto cultural en el cual lo indígena es, tan solo, uno de sus componentes, porque también participan de ella algunos mestizos. Se trata de una cultura que existe en el presente de una manera subordinada a la cultura dominante “nacional”. Tiene un origen histórico determinable, su propio desarrollo, dinámica y evolución. Existe tanto en ámbito rural, como en el urbano, pero mientras que en el primero, que es el marco de los grupos indígenas, se manifiesta con nitidez, en el segundo se diluye masificándose (Duran, 67:1984)

En el siglo XVII se establece un nuevo contexto social para la vida que se estaba desarrollando en la Nueva España. El poderío novohispano parecía tener la nueva clase social, por lo que la danza adquirió otro significado y una nueva forma de expresarse, lo que Alberto Dallal describe como una forma de diversión que apareció paulatinamente en carnavales y celebraciones, llevando a la ruptura de antiguos hábitos de homenaje y conmemoración, al despegue colectivo y al surgimiento de nuevas formas de fiesta y manifestación popular.

En este contexto, peninsulares y criollos, poderosos política y económicamente, desarrollaron sus hábitos dancísticos de origen español y en general, europeo, dentro de sus casas, practicando específicas danzas de salón, esto fue lo que identificó, dio auge y legitimidad a las nuevas y pudientes clases sociales en la capital del país. Respecto a los bailes que se practicaron, se cree que muchas danzas populares españolas fueron modificadas en México durante los siglos XVI, XVII y XVIII (Dallal, 2010:99- 101).

En la descripción que hace Carla Verónica Carpio de la práctica de los bailes de salón en nuestro país, apunta que ésta surgió principalmente en las mansiones, haciendas y casas de campo de peninsulares, criollos y algunos mestizos, quienes adaptaron los bailes europeos a sus costumbres y prácticas, e incluso combinaron las danzas originarias con las europeas, mientras que las clases bajas desarrollaban la práctica del baile en las pulquerías y las calles (escenarios de festejos populares).

Las calles de la Ciudad, fueron el escenario de diversas expresiones culturales como es el caso de los carnavales que se realizaban durante la cuaresma, donde a través de la música y el baile se representaba uno de los momentos de recreación más importante de las clases populares. Este festejo fue censurado en el siglo XIX; y después de la independencia modificado y adaptado por la sociedad que lo redujo a lujosas fiestas de disfraces que se realizaban en las casas de los nuevos ricos o en teatros, así la práctica del baile comenzó a desarrollarse en espacios socialmente aceptados.

Por parte de la “clase baja”, la censura del carnaval los llevó a apropiarse de otros espacios como las pulquerías; industria del siglo XIX que además de formar parte del paisaje urbano y ser una fuente de crecimiento económico para la capital, constituyó una pieza

fundamental de la vida de un sector social compuesto en ese entonces por “indios”, “castas” y “criollos pobres”, no obstante, existían en la ciudad, múltiples lugares en donde las personas podían bailar, como las academias y estudios de baile, cantinas, casinos, carpas, cabarets, centros sociales, clubes privados, balnearios, frontones, cines, circos, parques, pulquerías, teatros, salones de baile y salones para fiestas, lugares que se diferenciaban por grupos sociales. Además de estos locales, también se podía bailar al aire libre en las kermeses, jamaicas, tardeadas y canoas fandangueras, que recorrían el Canal de la Viga (Blanco, 2010:361).



Imagen: 1
Título: Miembros de una
orquesta en un salón de baile
Fecha: ca 920
Autor: Casasola
Fondo: Casasola FOTOTECA
INAH

Mientras este panorama se estableció en la capital del país por parte de criollos y mestizos, en el interior de la república existieron otros grupos sociales que favorecidos por la condición geográfica resistieron un poco más la adopción de los elementos culturales traídos por los españoles, forjando sus propias formas de esparcimiento y disfrute social, a estos grupos Alberto Dallal los define como los enclaves de “raza negra”, verdaderas “republicas”, que durante los eventos carnavalescos combinaban las danzas y cantos con la explosión creativa de otros ámbitos de la espontaneidad artesanal y que mediante la elaboración de máscaras, dulces y vestimentas lograron imponer y conservar sus ritmos y danzas originales (Dallal, 2010:100), mientras que en la ciudad, previo al surgimiento de los salones de baile, parte de estas costumbres fueron adoptadas y modificadas por la industria musical con el objetivo de ofrecer formas de diversión similares a las que se practicaban en sus lugares de origen.

También se desarrollaron otras prácticas sociales como los paseos en trajinera y la visita dominical a las quintas, lugares a los que asistían principalmente los grupos sociales con menos recursos. Los paseos en trajineras,⁵ eran recorridos donde se consumía una gran variedad de alimentos, había pulquerías y baile incluido, mientras que las quintas se caracterizaban porque a través del consumo se tenía derecho a bailar y en su espacio se contaba con salones de baile, actividades deportivas como box y áreas para juegos infantiles.



Título: Parque Centenario, salón de baile especial para familia, fachada

Fecha: ca 925

Autor: Casasola

Fondo: Sin descripción-
FOTOTECA INAH

Las “clases altas” realizaban festejos denominados saraos en casas particulares, fiestas que se distinguían porque a través de los bailes de salón se negociaba políticamente y se socializaba,⁶ a su vez, en el centro de la ciudad surgieron los tivolis, espacios ubicados en zonas céntricas y residenciales de la ciudad, que contaban con albercas, jardines, restaurantes y salones de baile (Carpio, 2008: 10-14).

De tal forma que el concepto de los salones de baile, como espacios destinados para el disfrute y la distracción social de la población no solo corresponde a la época moderna, sino

⁵ Los recorridos empezaban en Jamaica, continuaban en la Viga y Santa Anita para terminar en Ixtacalco.

⁶ Se realizaban a la orilla de la Ciudad, principalmente en lo que hoy se conoce como el Centro de Tlalpan

que fue un concepto que se desarrolló desde el siglo XVI hasta finales del XIX, robusteciéndose en el siglo XX.

Un antecedente de que en el siglo XIX ya existían en la ciudad espacios públicos destinados para la práctica del baile, es la crónica de 1816 rescatada por José Antonio Robles, en la que se describe lo siguiente:

“Bailes públicos en la Plaza de gallos”, antes de comenzar el baile, se tocará una vistosa sinfonía tocada por una excelente orquesta, se dará principio al baile comenzando por una contradanza. Se bailara en clase de intermedio: minué corriente, boleras, campestre, vals, minué de la corte, si una persona quisiera lucir su habilidad en el fortepiano o canto, la orquesta lo acompañará. El precio 6 reales en el patio y cuatro en las jaulas; así mismo, se advertía que en el patio no se aceptaría a la clase de gente indecente que no fuera digna de alternar con las señoras y los caballeros (Robles, 2002:508).

Lo anterior explica que al menos durante el siglo XIX, el surgimiento de los bailes de salón y los espacios donde se realizaban no excluían a la “clase baja”, sino que, a partir de costo de los boletos se establecían los lugares a ocupar por cada sector social. Cabe destacar que además del baile, se realizaban en estos espacios otro tipo de actividades, como la representación de obras teatrales devotas (Robles, 2002: 508), esta diversidad de actividades hacia más plural el tipo de público que asistía a estos espacios.

El siglo XIX, además de estar agitado por la lucha social, se mostraba accesible a la población, tanto que llevó al surgimiento de la clase media que Alberto Dallal describe de la siguiente forma: en 1821 los habitantes de la joven nación independiente sacuden su modorra moral para comenzar a acudir a teatros y gozar de programas de canto y baile. El desenvolvimiento de esta clase social, llevó a que treinta o cuarenta años más tarde existieran los mejores tinglados públicos para que las clases media y baja se entregaran al placer del baile popular.

Eventos públicos se anunciaban por las calles mediante carteles y anuncios colocados sobre las paredes: “Brillantísima orquesta ejecutará con destreza conocida, lindísimas danzas, chotis, valeses, cuadrillas, galopps”, a estos eventos asistían principalmente personas de clase baja (Dallal, 2010:125).

Por parte de la clase social alta, sus casonas contaban con espacios preparados para los bailes o en su defecto las acondicionaban para las ocasiones especiales. Los rumbos de Tacubaya y Reforma, el Tivoli y los teatros La Lonja y El Casino Español, constituían los principales escenarios para esta práctica, pero además constituían escenarios para el reconocimiento social y el acuerdo de negocios. La clase media buscaban placer y esparcimiento, así los obreros iban a bailar a Santa Clara y al Beaterio y lo hacía con devoción, interesados en el baile como deporte y como expresión social (Dallal, 2010:125,126).

Frente a esta descripción de las diferentes razones por las que los grupos sociales bailaban, es preciso cuestionar la certeza de dicha aseveración, es decir, ¿por qué no pensar que ambos grupos sociales practicaba el baile como una forma de reconocimiento social?, ya que somos testigos, pero sobretodo actores que, históricamente hemos desarrollado y adoptado una serie de prácticas culturales para generar relaciones sociales que nos permiten reconocernos en el otro, es decir, con el devenir de los siglos, el baile se consolidó como una expresión cultural, una forma de vida y de legitimación de la nación en el siglo XX, por lo que su práctica no sólo se redujo a ritmos sino también modos de vestir, sentir y vivir el baile.

1.2 Auge y decadencia de los salones de baile

Tras reconocerse como nación independiente, el país comenzó a conformar sus propias prácticas culturales de acuerdo a su forma de vida. Por lo que el surgimiento de los salones de baile respondió a la necesidad de contar con espacios destinados para el disfrute y reconocimiento social de aquella población que contaba con mayor prestigio y recursos económicos elevados y tras su gran éxito, estos espacios comenzaron a homogeneizarse, hasta popularizarse y convertirse en espacios para las prácticas sociales de la clase popular del siglo XX, que aunque fundados bajo los parámetros establecidos por la sociedad de la Nueva España, se adaptaron a las necesidades y estándares del México del siglo XIX y se reconfigurándose en el siglo XX con el nuevo pensamiento de la nación posrevolucionaria.

En este contexto, hablar del surgimiento de los primeros espacios para bailar en la Ciudad de México, nos remite a los avances de la modernidad marcados durante la última década

del siglo XIX gracias al gobierno de Porfirio Díaz, ya que como es sabido, durante el tiempo que Díaz fue presidente, la capital recibió un toque de modernidad; el ferrocarril, el fonógrafo y las grandes edificaciones afrancesadas fueron algunos de los elementos que marcaron y fortalecieron a la Ciudad de México como una ciudad moderna, panorama que favoreció la creación de los salones de baile. De tal forma que el surgimiento de estos espacios nos traslada a la creación de una práctica germinada en el seno de un grupo social con intereses y particularidades específicas, cuyas expresiones culturales fueron adoptadas y reinterpretadas por otros grupos hasta popularizarse y dar pie a la creación de un sitio más incluyente para los diversos sectores sociales que residían en la ciudad y su periferia, espacio que recibió el nombre de salón de baile.

Entonces, si hacemos una cronología del desarrollo del concepto de salón de baile, ubicaremos que su surgimiento se remonta al siglo XIX, expandiéndose de forma acelerada durante la primera mitad del siglo XX y colapsando durante la década de los cincuenta.

Amparo Sevilla, autora del libro *Los Templos del Buen Bailar*, señala que el surgimiento de los salones de baile se dio a partir de 1867 y hasta la década de los años cincuenta del siglo pasado, así estos espacios brotaron principalmente en el Centro Histórico, donde se registró un total de 126 espacios destinados para la práctica del baile y 19 cines que ofrecían tandas para bailar (Sevilla 2006:122).

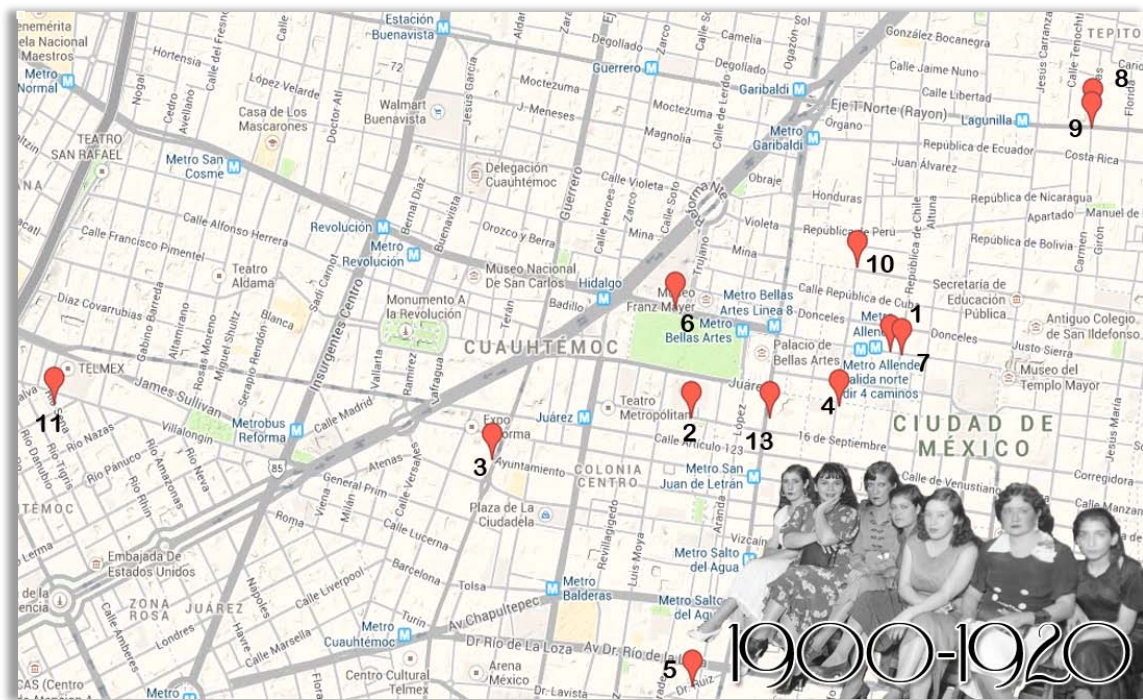
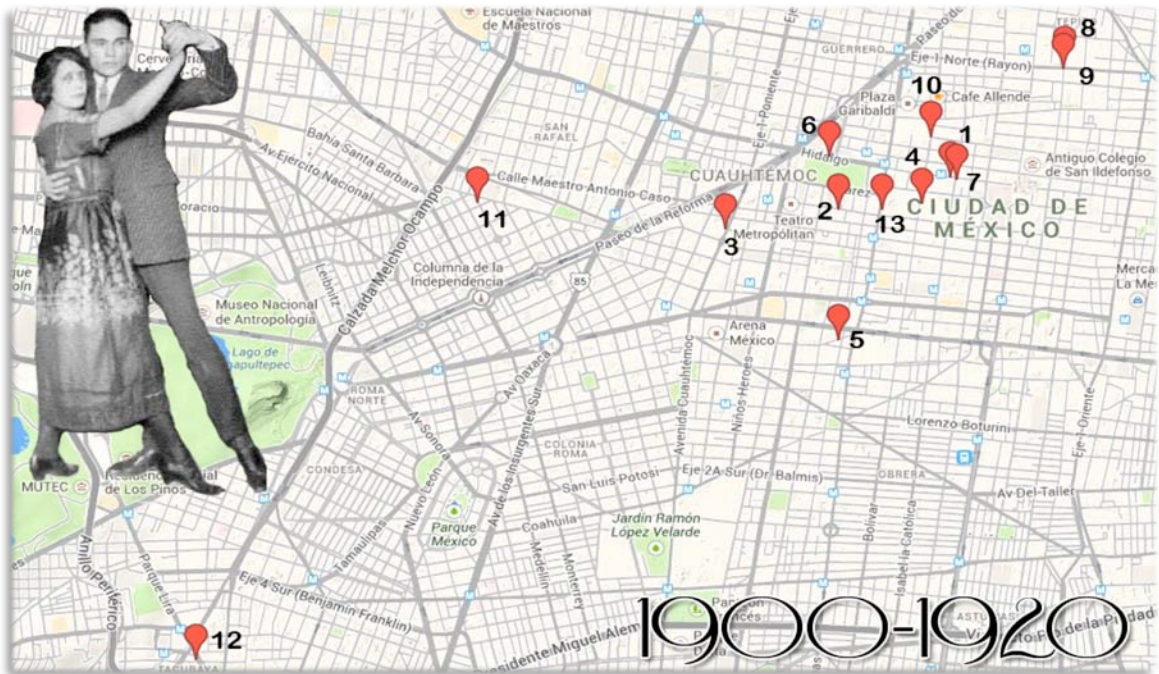
Por lo que el auge de los salones de baile durante el siglo XIX, consolidó a estos espacios como uno de los puntos más significativos donde confluían “la crema y nata de la sociedad”, legitimándose la posición social de cada uno de los asistentes; prueba de ello son las crónicas que los periódicos: *El Imparcial*, *El Diario*, *El Popular* y *El Mundo Ilustrado*, que informaban lo ocurrido en estos lugares, los atuendos utilizados, el menú, la música, los inconvenientes de la noche, e incluso los próximos bailes a realizarse en la capital, legitimando así la importancia de estos espacios en la sociedad del México Independiente.

La popularidad que llegaron a tener los salones de baile en el siglo XIX se expandió con la llegada de la modernidad y la ideología que se desarrolló a través de la situación económica, social y cultural que se obtuvo con la posrevolución, así en el siglo XX los salones de baile comenzaron a trastocar la vida de quienes habitaban la capital.

De los salones, la danza popular emigra secreta, sigilosamente, a dos espacios creativos y re-creativos ad hoc: el escenario (la farándula) y los tinglados de “cafés”, pulquerías, restaurantes, etc. Allí los artistas y los parroquianos se dan el lujo de combinar y “reciclar” los productos musicales y los movimientos del cuerpo. En el foro la tonadilla se hace escénica y, en los espacios más populares y dancísticos de reunión, las danzas populares quedan aderezadas, disfrazadas renovadas (Dallal, 2010: 116).

Durante las primeras décadas del siglo XX, la práctica del baile no se redujo únicamente a los salones de baile, sino, también, se comenzó a desarrollar en otros espacios significativos para quienes encabezaban la población capitalina, aunque con poco éxito. Respecto a la transformación de los salones de baile retomó la tesis de licenciatura de Carla Verónica Carpio quien dice que:

Los salones baile surgieron en un momento específico de la ciudad y la vida del país, precisamente aquella época 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 de 1920 hasta mediados de los años cincuenta, pero cuando la madurez y la vejez llegó a estas generaciones, los bailes de salón fueron replegados poco a poco, dando paso a nuevos ritmos acordes con las “necesidades” y “preferencias” de la juventud (2008:34).



De acuerdo con la lista cronológica de los tívolis, quintas y salones de baile de la Ciudad de México, realizada por Amparo Sevilla había 13 espacios de este tipo, el Salón Rojo fue el primero surgió en 1900 y se ubicaba en Madero y Bolívar, en el Centro Histórico VEASE ANEXO II

El surgimiento de nuevos espacios y formas para bailar se debió principalmente a la expansión de la población rural; población que comenzó a instalarse en los cinturones urbanos, llevando consigo sus tradiciones, costumbres y formas de vivir, y dando pie a un crecimiento de la población posrevolucionaria.

Los campesinos fueron subempleados como trabajadores domésticos y peones, o comenzaron a desenvolverse en el comercio informal y a aprender oficios acordes a las necesidades de la capital, esta población se concentró principalmente en las llamadas colonias perdidas o en las vecindades del centro y en la periferia de los jóvenes municipios de Nezahualcóyotl y Ecatepec, conservando sus formas culturales e incluyendo a estas nuevos elementos ciudadanos.

Lo anterior se refiere al proceso identitario que vivió la sociedad con la expansión de la urbe y el crecimiento de la población, es decir, a la par que la ciudad y sus habitantes progresaban, surgían prácticas culturales que aceleraban el desarrollo y crecimiento de la metrópoli y que permitían a todos los grupos sociales contar con formas de esparcimiento propias.

Empero, la expansión de la ciudad no hubiera sido posible sin el desarrollo de las industrias del cine, teatro y música; industrias culturales que surgieron en el siglo XX y que establecieron estándares en la forma de vivir de los mexicanos. Así que durante el periodo posrevolucionario y hasta la época de oro del cine mexicano los salones de baile abrieron sus puertas a la mayoría de la población, principalmente a quienes buscaban un espacio dentro de la urbe para reproducir o reinventar las prácticas culturales que comúnmente realizaban en sus lugares de origen.



Título: Pareja vestida elegante, saliendo de un salón de baile.

Fecha: 1945-1950

Autor: Casasola

En cuanto a la creación o adopción de lugares destinados para la reproducción de la práctica del baile como diversión pública de la ciudad, en México surgió un espacio público para el baile, la fiesta y el comercio que perduró más de dos siglos, el Paseo de Santa Anita.⁷

Para 1876, las comisiones municipales de paseos y diversiones públicas de la ciudad ordenaron que en los paseos de La Viga se dispusiera de un local para tocar música de bandas de viento como atractivo de la festividad. Privilegiando las bandas del ejército que eran pedidas por la comandancia militar, también se tocaban instrumentos como el arpa y la jarana, armando verdaderos fandangos sobre las canoas.⁸

Un siglo después, en 1937, el Paseo de Santa Anita fue uno de los lugares de la periferia del Centro Histórico que más variedad de salones de baile tenía, entre los más legendarios están; el Xóchitl y el Parque de los Sabinos, espacios que con la construcción del Viaducto

⁷ En las ciudades hispanoamericanas las diversiones públicas fueron parte fundamental en la vida de sus habitantes desde el siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX.

⁸ Reportaje virtual Paseo de Santa Anita. Un paseo sobre canoas. INAH, Mayo 2014 <http://www.inah.gob.mx/reportajes/7198-la-musica-en-el-paseo-de-santa-anita-de-la-ciudad-de-mexico>

Miguel Alemán desaparecieron. En lo que respecta a mí caso de estudio él, *California Dancing Club*, antes de establecerse en la Calzada de Tlalpan, durante su surgimiento en la década de los cuarenta y previo a la construcción del Viaducto Miguel Alemán se ubicó en las Calzadas de La Viga e Iztapalapa con el nombre de Club Recreativo Ixtacalco.



Título: Canal de La Viga con el nuevo Puente de Hierro, principios del Siglo XX

Fecha: -----

Autor: -----

Fuente: Col. Villasana-Torres



Título: Canal de La Viga con el nuevo Puente de Hierro, principios del Siglo XX

Fecha: -----

Autor: -----

Fuente: Facebook El México de Ayer Junio 2014

El mismo fenómeno sucedió en el Centro Histórico, que aunque durante el siglo XX registró un número importante de salones de baile, hoy en día únicamente se puede asistir a un par de espacios destinados a la práctica del baile, que aunque no son propiamente salones, conservan algunas características de los ya tradicionales “templo del buen bailar”.

El periodo de 1930 a 1950 constituyó la época de oro de los salones de baile, registrándose en estas dos décadas 45 salones de baile, mismos que colapsaron a finales de los cincuenta. Amparo Sevilla, describe que el cierre de estos espacios se dio a consecuencia de las políticas implementadas por Ernesto Peralta Uruchurtu, conocido en la historia del país como el Regente de Hierro, quien estuvo a cargo del Departamento del Distrito Federal durante los periodos de 1952 a 1958 y de 1964 a 1966.

Uruchurtu se lanzó ferozmente contra todo aquello que, en función de su estrecho criterio, le parecía inmoral; así, combatió el género vodevilés en los teatros, prohibió decir piropos y besarse en la calle, los desnudos en escena y en las películas, disminuyó los horarios de cantinas, cabarés y salones de baile, además de ordenar el cierre de varios de ellos.

La política moralizante desarrollada por Uruchurtu se presentaba bajo el disfraz demagógico de ser una medida necesaria para la defensa del salario del trabajador; pero, en realidad, consistía en una forma de sometimiento a una disciplina que correspondía a la lógica del capital. El proceso de industrialización exigía una fuerza de trabajo cada vez más disciplinada, cuya energía corporal debía depositarse en el trabajo y no en la diversión. Es la consolidación de una ciudad diseñada para la producción, cuyos trabajadores (asiduos asistentes a los salones de baile) no sólo debían llegar temprano a sus labores, sino dedicarse plenamente a una actividad que requería, sobre todo, resistencia corporal (Sevilla, 2003:93).

Además, expone que el cierre masivo de estos espacios se dio principalmente a partir de 1957, debido a la llegada del rock, de discotecas y empresas transnacionales, pero estos dos hechos no fueron los únicos factores que llevaron al colapso de los salones de baile. Otros aspectos que también influyeron a su desaparición fueron: las pretensiones moralistas de la sociedad capitalina de 1940; la vigilancia y la censura impulsada por la intromisión activa-activista de los intereses del catolicismo mexicano; el conflicto del cuerpo femenino al desnudo, el espectáculo como constructo de cultura popular y de esta como su abrevadero,

los paradigmas sexuales, el morbo, la pornografía, los medios inventores de categorías sociales y medios metidos en todo esto (Pulido,33:2013).

El constructo ideológico y la importante participación que tuvo la Legión Mexicana de la Decencia durante el sexenio cardenista, el pretexto de la ampliación de vialidades a mediados de 1950 que decretó la desaparición de la mayoría de los cabarets y salones de baile que estuvieron relacionados con los sectores populares y la debilidad que la industria de café-cantantes cabarets y salones de baile mostraron frente a la llegada de las discotecas, fueron acciones que también propagaron el colapso masivo de estos espacios.

Como se ha descrito a lo largo de este apartado, los salones de baile construyeron una parte importante de la vida cultural de la Ciudad de México, y aunque persista un estigma negativo hacia ellos por parte de un sector de la sociedad capitalina que oscila entre los cincuenta y setenta años y las nuevas generaciones desconozcan su existencia, en los últimos años se ha desarrollado una fuerte campaña cultural que intenta recuperar el baile de salón y re-significar las prácticas culturales que se dan en estos espacios.

Hoy en día, la Ciudad de México sólo alberga dos salones de bailen tradicionales: Los Ángeles y El *California Dancing Club*. El salón Los Ángeles que se ubica muy cerca del Centro Histórico y se ha vuelto legendario, lo que favorece la visita de turistas y lo coloca en la mira e interés de jóvenes que por curiosidad lo visitan y de los especialistas en antropología urbana; por su parte el Instituto Nacional de Antropología e Historia realiza un recorrido de turismo cultural titulado “Quien no conoce los Ángeles no conoce México”. En cuanto al *California Dancing Club*, este ha sido demasiado estigmatizado e incluso los propietarios, trabajadores y bailadores que asisten al salón han limitado la inclusión de nuevos públicos, así como su promoción y difusión.

Cabe recalcar que aunque sólo estos dos espacios cumplen con el Reglamento de Café-cantantes, cabarets y salones de baile creado y publicado por el Departamento de Gobierno del Distrito Federal en 1944, la ciudad alberga otros espacios destinados para la práctica del baile que guardan algunas características de los tradicionales salones de baile, entre los que destacan el Salón Hidalgo que se ubica frente a la iglesia de San Hipólito, el Waikiki en la

colonia Guerrero, el legendario Salón Tropicana en la Plaza Garibaldi y El Valentino en Taxqueña y el Barba Azul en la colonia Obrera.

1.3. El baile y sus transformaciones

En este apartado se realiza un recorrido por el siglo XX, tomando como referente las diversas formas en las que el baile se consolidó como una práctica social de la nueva población de la ciudad, así como los ritmos que arribaron a la capital y la industria cultural que se generó alrededor de estos.

La tradición europea gestada en México durante el siglo XIX y en el periodo que gobernó Porfirio Díaz, llevo a que las nuevas clases altas desarrollaron un interés mayúsculo por el baile, principalmente por los vales cortesanos, siguiendo la costumbre de realizarlos en los salones de sus palacios. Empero, esta tradición decimonónica se vio atropellada en la segunda década del siglo XX, época en la que a través de los desconocidos ritmos afroantillanos la población de la capital comenzó a identificarse con nuevas formas de sentir la música, rompiendo con los cánones de buena conducta y moral del vals y minute decimonónico.

La injerencia de la música y baile proveniente de las Antillas fue el motor principal de la formación de los géneros populares urbanos, que hasta nuestros días se siguen practicando en los viejos y transformados salones de baile. El surgimiento, la práctica y el desarrollo de estos ritmos se dieron poco a poco, iniciando con el danzón desempacado de Cuba, que surge en la Capital tras la apertura del Salón México en 1920, año al que Alberto Dallal define como “año de confluencias”.⁹

Respecto al Salón México, Dallal escribe lo siguiente:

El Salón México significa así mismo el asentamiento, la institucionalización de una costumbre provinciana: gastar un dinero en diversiones, esparcimiento, disipación [...] Aunque durante los años más tenaces y peligrosos de la lucha armada, la Ciudad de México simboliza y concentra en su seno, en su apariencia, en su significado, los resultados de

⁹ Es el año 1920 donde se esboza ya los planteamientos y actitudes de la pequeña: mayor poder adquisitivo, intervención en los menesteres gubernamentales, culturización, periodismo, educación. La pequeña burguesía mexicana es en 1920 usufructuaria y detonadora de mayores logros de la Revolución.

la Revolución. A la silla presidencial, el Zócalo, la Catedral, los lugares históricos y pintorescos, la Alameda, debe agregarse antros, teatros, salones de baile [...]Una “línea de acción” que se repetirá ahora con visos de definitividad, a partir de 1920: “utilizar” a la Ciudad de México, consumirla y consumir sus ofrecimientos, hacerse de sus gustos y diversiones, participar en sus celebraciones, entrecruzar las aspiraciones propias de los mil y un anhelos que desembocan en sus calles, sus jardines, sus instalaciones, sus monumentos, sus ajetreos y luces (Dallal, 154: 2010).

Fue ante este panorama de la sociedad y la transformación del baile en la ciudad que durante los primeros años del siglo XX, el danzón y otras modalidades bailables de clase media pretendieron desprejuiciarse. Sonoras como la Matancera y la Acerina son ejemplos de la forma tan peculiar en la que el danzón se transformó en el ritmo de moda de la década de los veinte, conocida también como los “años locos”.¹⁰

En esta década se dio la “fiebre del baile”, y con ello la creación de un nuevo tipo de lugares que adquirieron popularidad, a través del surgimiento del fonógrafo, la radio, la sinfonía y la televisión. Estos medios permitieron la rápida exportación de modas musicales y de las políticas cardenistas en la capital que legitimaron los espacios del entretenimiento nocturno, los cuales comenzaron a operar con una estructura administrativa particular y eran vigilados por las autoridades en materia de espectáculo (Pulido,50:2013).

En 1948 llega a México el mambo de Pérez Prado, la sensación que causó, provocó que pronto que la orquesta fuera solicitada en todos los clubes nocturnos, teatros de revista y cines pues garantizaba una taquilla exitosa. Por ese tiempo surgieron otros ritmos latinoamericanos que llegaron a adquirir un gran auge en el país, como la cumbia, con fuerte presencia de la tradición indígena que comparte el espacio con las atribuciones africanas y europeas, la salsa y rumba.

Estos ritmos alcanzaron un auge importante que colocó lo que pasaba, lo que se escuchaba y lo que se bailaba dentro los salones de baile, en la radio, el cine y la televisión, a tal grado

¹⁰ Desde 1920 las puestas en escena en los grandes teatros metropolitanos que derivaron en “entretenimiento exclusivo para hombres”, así como sus comparsas en las carpas, donde se escenificaron representaciones “subidas de tono”, sumadas a los espectáculos en centros nocturnos de primera y tercera categoría, fincarían los parámetros con los que se interpretó, midió y sujeto los valores sociales de la ciudad de México. El espectáculo sicalíptico, representado en salones de baile y centros nocturnos de las décadas de 1940 y 1960 se relacionó con el espectáculo nocturno caracterizado dos décadas atrás (Pulido, 32: 2013).

que algunas estaciones de radio asistían a los salones para transmitir en vivo los eventos y difundir a las orquestas.¹¹ Ante la promoción y popularidad que alcanzaron estos ritmos la industria de la radio propició la creación de estaciones como Radio AI “La catedral de la música tropical”, Radio Voz “La Reyna de la música tropical”, Radio Onda, La Tropi Q, la XEPH y la Sabrosita en el DF, todas ellas dedicadas a la promoción de los ritmos recién desempacados.



Título: Hombres boleando zapatos fuera de un salón de baile.

Fecha: 1937

Autor: Casasola

Fondo: Casasola FOTOTECA INAH

Respecto a la inclusión de industria cinematográfica al mundo del baile, su desarrollo se da durante la segunda mitad del siglo XX, cuando a través de su labor como comunicadores de lo que pasaba en los salones de baile, las modalidades “desinhibidas” se vuelven estimulantes y la comunidad de espectadores descubre la autenticidad de los salones de baile, a partir de las descripciones que se hacían de las actividades que en él se realizaban (Dallal, 102: 2010).

¹¹ Ricardo Pérez Montfort registra que para 1937 y 1938, los empresarios dueños de las estaciones de radio, que entonces se había transformado en herramienta cotidiana de la comunicación, preferían hacer las transmisiones desde cabarets (Pulido, 50:2013).

Los salones fueron los principales espacios para el reconocimiento de artistas mexicanos y extranjeros como Tin-Tán, Rosa Carmina, Cantinflas, Resortes, Ninón Sevilla, María Antonieta Pons y Tongolele (Sevilla, 90:2003), dando vida y reconocimiento a los pachucos y rumberas quienes fueron aceptados y llevados al cine, describiendo al baile como un elemento principal de la vida cosmopolita de la ciudad.¹²



¹² Existen numerosas historias que iniciaron con un “meneo”, continuaron con un “retozón” y terminaron en tragedia ante la preeminencia de las pasiones, y después sirvieron de punto de partida para la nota roja y los imaginarios fílmicos (Pulido, 52:2013). Como ejemplos *El Rey del Barrio* 1949, *Salón México* 1948, *Danzón* 1991 y *Salón México* 1994.

Este auge de artistas dio paso a la creación de un concepto que Alberto Dallal (103:2010) define como el “tongolelismo”:¹³ las rumberas, las cabareteras, las “chicas del conjunto”, las coristas son algo más que suscitadoras sexuales de la circunstancia y el momento, sobre todo se erigen en signo y modelo de una posibilidad mediante el “ombliquismo” y strip-tease. En sentido estricto, son toleradas y representan un ideal alcanzable sólo si se derrumban las trabas morales y se destruyen las estructuras monopolizadoras de la oferta y la demanda.

Entonces, en ese momento, el éxito de los salones, sus bailes y la popularidad que habían obtenido a través de la radio y la televisión, provocó que la población de la capital se atreviera a visitarlos, empero, en la medida en la que la radio diversificaba sus contenidos, la comodidad tecnológica avanzaba y la condición social cambiaba, el número de personas que contaban con radio o televisión aumentaba, llevándolos a permanecer más tiempo en el espacio privado de su propio hogar.

Esta nueva oferta propició un acercamiento directo con la música de moda sin necesidad de asistir directamente a estos espacios y dio pie al surgimiento de los sonideros, que con música grabada amenizaban bailes al aire libre, en canchas, bodegones y plazas, alcanzando gran éxito entre los jóvenes de las colonias populares de la ciudad como son: la Guerrero, Candelaria de los Patos, Tepito, la 20 de Noviembre y el Peñón de los Baños, donde hoy en día se sigue llevando a cabo esta práctica. E incluso la colonia Peñón de los Baños es pionera de los mejores sonideros de la ciudad, parecía requisito que todas las colonias populares de la urbe contarán con un sonido local (Sevilla, 2000:99,100). En México existe dos principales sonideros que han roto no solo las barreras territoriales de la ciudad, sino también las nacionales: la Changa y *Polymarch*.¹⁴

¹³ En 1948 periódicos como *Excélsior* y *El Universal* y revistas como *Cinema Reporter*, *Revista de Revistas VEA* y *Magazine de Policía* hablaron mucho de Tongolele.

Carlos Monsiváis señaló que en aquel paradigmático año de la “tongoletitis”: “El debate es moral y también cabe decirlo, es teológico. Un acto donde tiene lugar la acción abominable de las encueratrices, la cúpula es un solo cuerpo, es una síntesis del mal que es la afirmación gozosa del pecado”. Las circunstancias del espectáculo. (Pulido,33:2013)

¹⁴ El primero solo toca música afroantillana y el segundo disco y dance.



Título: Sin titulo

Fecha: Sin fecha

Autor: -----

Fondo: Facebook
Leyenda Urbana



Título: Publicidad moderna,
salón de baile Balalaika

Fecha: Abril 2014

Autor: Edna González Muñoz

Fondo:

En este apartado se describió la trayectoria que han tenido los llamados salones de baile, la popularidad obtenida a través de los medios de comunicación y el colapso del espacio arquitectónico sucedido entre los años cincuenta y sesenta. No obstante, los salones de baile que aún sobreviven intentan representar un espacio independiente de la vida cotidiana de la Ciudad de México, y se mantienen vivos gracias a la práctica del baile.

Hoy en día, aunque los bailadores tradicionales de danzón, paso doble y mambo del siglo XX cada vez son menos, hay un pequeño sector de la población a la que le atrae aprender estos ritmos, sin embargo, dentro de la práctica preexisten jerarquías, por lo que en ocasiones cuando el público ajeno a los salones y el baile se quiere acercar a aprender son rechazados por los expertos (viejos bailadores), debido a que, en la medida en que el espacio, la práctica y quienes asisten se encuentran aislados de las prácticas de las generaciones modernas, al menos durante el lapso de horas que permanecen dentro del salón, rechazan al otro por no consagrarse al baile como ellos lo han hecho, actitud que ha llevado a que poco a poco se pierda el interés de conocer estos ritmos y lugares. Ante este rechazo, existe un sector de bailadores que ha adecuado espacios públicos que les permiten incorporarse con mayor facilidad a la práctica del baile.

Tal es el caso de la plaza pública de la Ciudadela, espacio que ha sido adoptado y consagrado por la población de forma no institucional; donde sábados y domingos se arman los bailes populares reproduciendo las mismas prácticas que se realizan en los legendarios salones de baile e incluso se ofrecen clases de baile para todo el público. El día sábado se registra un número mayor de asistentes, normalmente bailan danzón y los bailadores son más especializados, los domingos asisten bailadores de todos los géneros, ambos días hay maestros de baile alrededor de la plaza, el número mayor de maestros que registre en mis visitas fueron ocho.

El día domingo se toca guaracha y salsa; la música se reproduce a través de un bafle y los encargados del sonido circulan una gorra para que tanto bailadores y espectadores den su cooperación voluntaria. Cabe recalcar que debido a la inseguridad que se presenta en la zona, los bailes inician desde las 2 de la tarde y concluyen aproximadamente a las 8 de la noche. También se aprovecha la verbena para vender zapatos de danzón, discos de diferentes estilos musicales, lp's y postales. Cabe destacar que a través de la comunicación

establecida con los bailarines, algunos expresaron que prefieren bailar en Balderas porque es más barato y no va gente tan payasa como la que visita Los Ángeles, El California o el Salón Hidalgo. Además de la Ciudadela, hay otras plazas públicas donde recientemente se ha adoptado por parte de las delegaciones programas culturales en fines de semana que incluyen eventos de baile.

Lo anterior me ha llevado a la siguiente reflexión; aunque los pasos se transformen, los años pasen, la gente envejezca, deje de ir o las sensaciones cambien, los salones de baile son espacios que han construido una tradición, que en palabras de Eric Hobsbawm, es reciente e inventada que emergen de un modo difícil de investigar durante un periodo breve y mensurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez.

Siguiendo la tesis de Eric Hobsbawm acerca la invención de la tradición y la diferencia entre costumbre y tradición, se puede hacer un análisis de la forma en que el baile paso en un corto plazo (menos de dos décadas) de ser una costumbre a una tradición. E incluso, entrar al debate sobre lo difícil que es distinguir si la práctica de los bailes de salón y la asistencia a los salones de baile se constituye como una costumbre o una tradición.

Si bien, la «tradición» debe distinguirse claramente de la «costumbre» que predomina en las denominadas sociedades «tradicionales». El objetivo y las características de las «tradiciones», incluyendo las inventadas, es la invariabilidad. El pasado, real o inventado, al cual se refieren, impone prácticas fijas (normalmente formalizadas), como la repetición. La «costumbre» en las sociedades tradicionales tiene la función doble de motor y de engranaje. No descarta la innovación y el cambio en un momento determinado, a pesar de que evidentemente el requisito de que parezca compatible con lo precedente o incluso idéntico a éste le impone limitaciones sustanciales. Lo que aporta es proporcionar a cualquier cambio deseado (o resistencia a la innovación) la sanción de lo precedente, de la continuidad social y la ley natural tal y como se expresan en la historia (Hobsbawm, 1983: 9).

De tal forma que la práctica de los bailes de salón fue un conjunto de costumbres encapsuladas en un espacio arquitectónico, socialmente construido por un sector de la población que vio en el baile una forma de generar una tradición que los identificará y distinguiera de los “otros”, y que con el transcurrir de los años, el auge y la decadencia, esta tradición logro encapsularse, de tal forma que en los últimos diez años las costumbres

que la conforman han logrado resistir al ajetreo de la modernidad pero también innovar para continuar formando parte de la “tradicción” que se va alimentando tanto de los viejos bailadores como de las nuevas generaciones, que recientemente han despertado un interés por el baile de salón.

1.4 El Salón de baile como fenómeno arquitectónico de la Ciudad de México

Hablar de la arquitectura de los espacios de disfrute de la ciudad, como es el este caso los salones de baile, al igual que de la historia de la música surgida en la urbe durante el siglo XX, es un tema poco estudiado; por lo que este apartado se remite a dos teóricos especializados en el tema, quienes hacen las siguientes apreciaciones de la arquitectura de los salones de bailes.

Alberto Dallal (98:2010) expone que el diseño arquitectónico se ocupa del arreglo de espacios; el espacio es el elemento primordial para el arquitecto, de la misma manera que para el coreógrafo se convertirá en “continente de la danza”. Por su parte Amparo Sevilla escribe lo siguiente: es entonces mediante la práctica de los bailes de salón que se ha dotado de continuidad histórica y permanencia física a los salones de baile, el baile de salón constituye un género dancístico ideado desde su origen, para ser interpretado en un espacio arquitectónico determinado llamado salón de baile (30:2003).

Basándonos en el artículo de Amparo Sevilla, titulado “El baile y la cultura global”, es que contextualizaremos el surgimiento del espacio arquitectónico conocido como salón de baile. Como ya se mencionó en los apartados anteriores, los salones de baile fueron parte de una serie de espacios públicos que ofrecía la ciudad a sus habitantes, administrados por empresas privadas (Sevilla, 31:2000). En este estudio de la expansión y surgimiento de los salones de baile en nuestro país, la autora realiza la correlación de los estilos musicales que dieron pie al surgimiento de estos lugares públicos y puntualiza que:

En México, frente a la aceptación de ritmos culturales traídos de el extranjero (vals, rumba, tango y paso doble), se crearon espacios diseñados para la práctica de determinados géneros dancísticos que paulatinamente constituyeron lo que se conoce como bailes de salón. La producción de nuevos géneros musicales, en sus correspondientes modas corográficas se

daba simultáneamente a la construcción de espacios diseñados para el consumo de dichos productos culturales (Sevilla, 2000:97).

Como ya se describió anteriormente en la Ciudad de México la expansión de los salones de baile persistió poco más de treinta años, y fue resultado de la posrevolución, los avances tecnológicos que permearon en la capital, así como de la importancia cultural de la modernidad del siglo XX. Lo anterior dio pie a la adecuación de espacios para la práctica del baile. O en su caso, a la construcción de espacios arquitectónicos que se adaptaron a las necesidades de los nuevos ritmos y a la sociedad que disfrutaba de la práctica del baile mismos que fueron denominados salones de baile y que representaban espacios de encuentro, que permitía a los bailadores el desenvolvimiento de su cuerpo fuera de los estigmas sociales decimonónicos.

A continuación, se presenta una breve descripción de las particularidades arquitectónicas de tres salones de baile, quizá los más emblemáticos de la Ciudad; El México, El Colonia y Los Ángeles, dejando la descripción puntual de mi caso de estudio para el capítulo tres.

Respecto al Salón México, el cual cuenta con mayor trascendencia histórica y quizá es el que más recuerda un grueso importante de la población mexicana, este se fundó el 20 de abril de 1920 en la calle de Pensador Mexicano (antes Recabado) número 16, cerca de San Juan de Letrán (ahora Eje Central Lázaro Cárdenas) en la colonia Guerrero y de acuerdo con la descripción que hace Armando Jiménez:

La fachada era espantosa y nunca se intentó mejorarla. El interior era un poco mejor, gracias a la decoración que ejecutó el muralista mexicano, José Gómez, Rosas, apodado “El Hotentote”, en el vestíbulo había unos espejos ondulatorios, estaba compuesto de tres salas de baile (“de la mantequilla” “de la manteca” y “del sebo”) amenizadas por grandes orquestas. A partir de 1920 y hasta principios de 1953, “El Marro” como también se le conocía abría los lunes, jueves, sábados y domingos, desde las seis de la tarde hasta la una de la madrugada, sin embargo con la posesión de Uruchurtu se ordenó que estos espacios deberían cerrarse a las once de la noche, esta medida provocó que disminuyera la asistencia, por lo que tuvo que dejar de funcionar los jueves (Jiménez, 1998:19-22).



Imagen: Título: Hombres y mujeres en el "Salón México", retrato de grupo

Fecha: 1935

Autor: Casasola

Fuente: Archivo Casasola SINAFO-INAH

La desaparición de este legendario espacio inició en 1957, con el terremoto y los daños ocasionados a un edificio de nueve niveles, ubicado a un costado del salón de baile, estos daños ocasionaron algunas averías que fueron reparadas inmediatamente, así el salón siguió funcionando hasta 1963, cuando fue demolido y se construyó en su lugar una central eléctrica. Actualmente en el inmueble se localiza La NANA, Fábrica de creación e innovación; espacio del Consorcio Internacional Arte y Escuela (ConArte),¹⁵ donde se imparten talleres de música, baile y cursos de fotografía.

¹⁵Organización no lucrativa creada en mayo de 2006 por un grupo de empresarios, educadores, artistas, comunicadores y profesionales de la educación y la cultura. ConArte es una organización no lucrativa que promueve el reconocimiento y una mayor presencia de las artes en las escuelas públicas y en zonas rurales y urbanas de México, como una parte indispensable de la educación, los derechos culturales y el desarrollo social de niños, niñas, adolescentes y sus familias. ConArte impulsa la relación entre arte, ciencia, comunicación y tecnología en escuelas y comunidades. Para ello impulsa la procuración de fondos.



Imagen:

Título: Sin título

Fecha: Sin fecha

Autor: -----

Fuente: Facebook Patrimonio Cultural- Natural DF abril 2013.



Título: Apropiaciones modernas, antiguo Salón México

Fecha: Abril, 2014

Autor: Edna González Muñoz

Fuente:

Respecto a la descripción arquitectónica del salón de baile Colonia, este se ubicaba en la calle de Manuel M. Flores 33-A en la colonia Obrera, este salón abrió sus puertas el 22 de julio de 1923, el cronista Armando Jiménez describe de la siguiente manera:

En realidad era feíto antes de 1937 y no muy limpio, pues conquistó el apodo de “El piojo”, en este año fue mejorado, se agrando y sus salón principal fue mejorado por el pintor “Andiux” al estilo art nouveau con cuadros que representaban tipos de folklore cubano del danzón: bailadores y músicos, así su segundo reestreno fue el 12 de mayo, luciéndose una llamativa cabeza de negro con su boca abierta de tal tamaño que dentro de esta queda un piano de la orquesta. Esta reinauguración llevo a que durante dieciocho años, de 1939 a1957, el salón tuviera llenos continuos de hasta dos mil parejas por sesión, después de este periodo el salón entro en decadencia hasta la década de los ochenta, durante esta década el Colonia recibió el apodo de la Catedral del Danzón (Jiménez, 1998:26-29).

En la tesis “Los salones de baile en espera de la condena o la absolución”, se hace la siguiente descripción sobre las características físicas del Colonia:

El afán de distinguir un salón de baile de otro, en los tiempos en que la competencia era fuerte, el salón Colonia coloco la cabeza de un negro maraquero, el primero fue hecho todo de yeso, el segundo de yeso y lamina y el tercero solo de lámina, tenía dos escenarios uno de cada lado de la pista, para las orquestas, en el de la derecha, al entrar al salón se encontraba una enorme concha donde se colocaba una orquesta, pero enfrente, donde se encontraba la cabeza del negro siempre sonriendo se ubicaba una danzonería, la estelar de esa noche. Por desgracia el salón fue dividido debido a una disputa familiar, perdiendo la parte donde se encontraba una plataforma hidráulica que elevaba a los bailarines 1.40 metros lo que permitía su lucimiento. Su decorado: escalera, bancas y gran parte de la estructura, permanecieron originales hasta su cierre en 2003 (López y Ramos, 2011:83).



Imagen:

Título: Sin título

Fecha: Sin fecha

Autor: -----

Fuente: Facebook Patrimonio Cultural- Natural DF abril 2013.

Hablar del Salón Colonia es hablar de un salón de baile que fue fundado el 15 de julio de 1922 por Don Enrique Jara y su familia proveniente de Zacatecas.

El Salón Colonia comenzó como casi todas las cosas maravillosas; sin querer, ahí la gente iba a relajarse y a escuchar música los fines de semana ya que fue concebido inicialmente como un parque de descanso. Mientras que la "Gran Cabeza de Negro con Maracas" está visible en el Museo del Juguete Antiguo México para recordarnos que algún día el danzón fue parte cotidiana de esta urbe tan caótica.



Título: Se venden recuerdos, no tierra. Desaparecido Salón Colonia

Fecha: Abril, 2014

Autor: Edna González Muñoz

Fuente:

El inmueble ha sido derrumbado y es propiedad de la Hipotecaria Casa Mexicana quien lo ha puesto en venta.

De los tres salones mencionados al inicio de este apartado, el salón Los Ángeles, es el único que aún sobrevive en nuestra metrópoli. Se ubica en la calle de Lerdo 206 entre Flores Magón y Estrella, próximo a la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, en la colonia Guerrero, fue inaugurado el 29 de julio de 1937, anteriormente este lugar era una maderería.



Título: Un día normal, una mañana cualquiera

Fecha: Abril, 2014

Autor: Edna González Muñoz

Fuente:

En 1950 cuando se puso de moda el mambo y el cha cha cha, el salón, era visitado por las clases medias y altas más reconocidas de la ciudad, cabe destacar que en aquella época los bailarines se distribuían en la pista de acuerdo a su clase social, hoy en día, la apropiación de la pista ha cambiado; los mejores bailarines se colocan en primera fila, junto a la orquesta, mientras que los novatos se quedan en las orillas.

En este recinto, después de traspasar el portón de madera, hay un vestíbulo con taquillas en ambos lados. Ya en el salón a la izquierda está el guardarropa. Más allá, del mismo lado, la refresquería; en el muro frontal de ésta hay numerosos carteles enmarcados, de bailes especiales que se han celebrado en “El Cielo”, como se le apoda. Al fondo, una tarima grande de poco más de un metro de altura, para la orquesta en turno. A su derecha, los sanitarios. El piso es de duela; el techo de lámina, cubierta en su interior por un plafón de tiras de madera, formando cuadros (Jiménez, 1998:30-35).

Lo que caracteriza al salón Los Ángeles, es el anuncio de luz neón color rojo ubicado en la dulcería, que recuerda a los asistentes el nombre mítico del lugar donde se encuentran bailando. En esa misma zona se encuentra mesas y al lado de la pista se ubican hileras de bancas. La pista es de madera, la pared está llena de reconocimientos, fotografías de parejas

de baile y grupos musicales que se han presentado en el lugar, además de carteles de aniversarios, algunos de ellos muy especiales como el que anuncia la orquesta de Pérez Prado y La Sonora Matancera. Al fondo del salón se ve el templete donde se coloca la orquesta en turno (López y Ramos, 2011:83,84).



Título: Sin titulo

Fecha: Sin fecha

Autor: -----

Fuente: Facebook Patrimonio Cultural- Natural DF abril 2013.

Quien no conoce el Salón Los Ángeles no conoce México. Se trata de la pista de baile más antigua del Distrito Federal, que el año pasado celebró su 75 aniversario.

Abrió sus puertas el 2 de agosto de 1937 y desde entonces sus 2 mil 500 metros cuadrados han recibido a figuras como Diego Rivera, Fidel y Raúl Castro, Ernesto "Ché" Guevara, Mario Moreno "Cantinflas", Germán Valdés "Tin Tan" y prácticamente todas las estrellas de la Época de Oro del cine nacional.

De hecho, el musical *Aventurera*, todavía en cartelera, comenzó aquí su historia, antes de Carmen Salinas, claro está. Hoy, Los Ángeles es más frecuentado por turistas, pues es el único salón de baile que aparece en guías turísticas

La descripción de estos tres salones de baile sumando al *California Dancing Club*, del que se hablará en el capítulo tres, nos permite conocer las características arquitectónicas y culturales comunes que conformaban a los tradicionales salones de baile. Actualmente los dos salones que aún sobreviven en la ciudad ¹⁶ guardan características que los hacen permanecer en la memoria de quienes alguna vez los han visitado y los añoran, así como de quienes a pesar del paso del tiempo siguen asistiendo y logran que las nuevas generaciones movidos por el interés de saber que pasa dentro de estos viejos lugares se sumergen hasta el

¹⁶ El salón Los Ángeles y el *California Dancing Club*.

último rincón de estos espacios, generaciones que incluso pueden llegar a transformar su curiosidad en un estilo de vida.

Gabriela Pulido Llano, escribe que la presencia de los espacios para el espectáculo nocturno no delineó una geografía urbana específica, dado que para 1940 el centro de la metrópoli como la colonia Guerrero mantuvo la supremacía como territorio de la vida nocturna. Sin embargo una década después, empresarios principalmente de medios de comunicación invirtieron en la creación de centros para gente de clase media y clase media alta¹⁷ y mediados de 1950, tomando como pretexto la ampliación de vialidades, se decretó la desaparición de la mayoría de los cabarets y salones de baile que estuvieron relacionados con los sectores populares, de tal forma que para fines de los años cincuenta, la mayoría de los viejos cabarets y salones de baile habían desaparecido y solo vivían en el recuerdo.¹⁸

En los años sesenta, la vida nocturna mantuvo su vigor en el mismo perímetro que, dos décadas atrás, había quedado delimitado a los salones de baile y centros nocturnos: el centro colindante con las colonias que marcaron sus fronteras como las colonias Doctores, Obrera, Nonoalco, Buenavista, Morelos y Guerrero (Pulido, 2013:49-50). Por lo que durante la primera mitad del siglo XX, el baile constituyó una pieza clave en el avance cultural de la Ciudad de México, y dio pie al desarrollo cultural y ocio los diferentes grupos sociales que habitaban la capital, al mismo tiempo que les permitió buscar una forma de reconocerse en la gran urbe.

Sin embargo, estos espacios fueron amenazados por el avance repentino de la modernidad “la planeación urbana y reajustes de la arquitectura moderna” condiciones que generaron un futuro incierto para la sociedad y la extinción masiva de los salones de baile. Ya que de haber perdurado después de los años cincuenta, quizá seguirían cimentados no solo en las calles de la ciudad sino también en la memoria de muchos que habitan la metrópoli.

¹⁷ Como ejemplos se encuentran La Fuente (Insurgentes 890) inaugurado en 1950 y el Patio (Atenas 109) inaugurado 1945

¹⁸ La política higienista involucró a los regentes Fernando Rojo Gómez (1940-1946) Fernando Casas Alemán (1946-1952) Ernesto Peralta Uruchurtu (1952-1966)



SEGUNDA PARTE

Metodología para la gestión del patrimonio construido vivo

Metodología para la gestión del patrimonio construido vivo

2.1. Preparación

La decisión de elegir como tema de titulación el baile, surgió después de analizar y definir mis intereses, mismos que habían nacido desde el bachillerato, pero que llegue a madurarlos durante la carrera. Mientras cursaba la licenciatura, influenciada por las clases que tome y los conocimientos que algunos profesores compartieron conmigo no sólo en el aula, sino también en las prácticas de campo y en las charlas con café, supe que mis intereses iban orientados un poco hacia la historia, en si el siglo XX, heredero del amplio movimiento cultural que nació a finales del siglo XIX y hacia la Ciudad de México y su arquitectura no sólo la monumental, sino también la que no estaba planeada, pero que por sí sola cuenta historias. Entre las influencias académicas esta Haydeé López, Javier Martínez, Gerardo Guizar, Margarita Maass y Cecilia Barraza, quienes a través de fotos, presentación de proyectos, anécdotas, lecturas y reflexiones me ayudaron a definir mi tema de tesis.

En el momento en que elegí iniciar mi tesis sobre los salones de baile, no me imagine lo complejo que resultaría encontrar bibliografía del tema e información histórica, así que inicie documentándome a través de las historias que contaba el cine mexicano, las películas: Danzón, Salón México, Víctimas del Pecado, El Rey del Barrio, fueron algunas de las películas que vi para saber un poco, así me fui involucrando con el tema. En las películas comencé a conocer nombres de cabarés, cines, teatros de revista y salones de baile y de forma paralela inicie con una investigación más puntal sobre artistas y músicos que sólo conocía por habladas de mis abuelos, tíos y papas.

La documentación fue compleja al momento de armar el contexto histórico ya que son muchos los datos y estaban demasiado revueltos, por lo que era necesario primero buscar autores que hablaran del tema y después desmenuzar la información hasta lograr encapsular los datos en apartados que conformarán mis capítulos.

Con el paso de la investigación fui descubriendo que había varios autores que hablaban del tema y decidí basarme principalmente en tres investigadores: Alberto Dallal, Amparo Sevilla y Gabriela Pulido, también en el cronista Armando Jiménez y su libro Sitios de

Rompe y Rasga. Todos los autores consultados contribuyeron desde diferentes aristas a sumar información a mi investigación, en especial el trabajo de Gabriela Pulido, que aunque se especializa en rumberas aborda de forma más estructurada la historia de este proceso, lo cual me permitió entender más a fondo como se escribe la “otra historia”, la que no es está marcada por héroes nacionales, sino por el contrario carece de reconocimiento. También, analizar y escuchar algunas canciones en el especial los mambos me ayudo a contextualizarme un poco más sobre la forma en que se vivía la ciudad en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado.

Como parte final y quizá lo más importante para llevar a cabo esta investigación fue elegir el lugar donde haría mi investigación, contrario a muchas investigaciones en ciencias sociales y humanidades que tiene un amplio abanico de opciones para realizar su trabajo de campo, mi universo fue reducido, únicamente tenía dos opciones; el salón Los Ángeles o el *California Dancing Club*. Por algunos integrantes de mi familia materna tenía información de que uno de mis tíos era pachuco y parroquiano del salón Los Ángeles y que mis padres y algunos tíos habían asistido alguna vez a uno de estos dos salones y derivado de su experiencia sus impresiones se inclinaban más hacia el primero.

Con la curiosidad de conocer las razones por las que mi familia no recomendaba ir al California, una tarde de sábado, emprendí con un grupo de amigos mi primera visita, al principio, fue todo muy extraño; taquilla, costo por género, guardarropa, personas “disfrazadas” de pachucos, restricción para tomar fotografías y ausencia de bebidas alcohólicas, fueron algunos aspectos que me sorprendieron y me llevaron a decidir que quería que ese fuera mi lugar a investigar.

Una vez que resolví el cuestionamiento sobre donde realizaría la búsqueda de testimonios orales, comencé a documentarme más sobre este espacio, sin embargo, el sitio no tenía página web, contaba con poca información en la red y en los teléfonos nunca me contestaron, por lo que mi primera visita para iniciar la experiencia de investigación, se basó más que nada en un acercamiento para identificar a mi informante clave y establecer comunicación con la dueña del lugar.

En esta primera visita me acerque a un grupo de cinco mujeres de entre veinte y cuarenta años y a uno de los guardias del sitio (que con el paso de mis visitas se convirtió en mi informante clave). El guardia me permitió ver como ensayaba la orquesta y me aviso cuando llego la dueña.

Mi entrevista con la dueña fue una cosa demasiado íntima, que resolvió muchas de mis dudas, pero que despertó también otros cuestionamientos. Duro aproximadamente cuatro horas y se baso más que nada en conocer su historia de vida, pasando por el deceso de sus suegros (primeros dueños del California) y las carencias económicas que hoy en día sufre el salón de baile. Finalmente acepto que iniciará mi investigación, me pidió que antes de tomar fotografías le informará para que ella lo autorizara y el personal de seguridad no me quitará la cámara. También me invito al aniversario número cincuenta y ocho del salón al concluir mi entrevista le pidió a su chofer que me llevará a un metro.

Una vez establecida la comunicación con la dueña, inicie mi investigación de una forma lenta y quizá no tan directa ya que entre los acuerdos que sostuve con la dueña del lugar, la señora Mariana Cruz, fueron que me acercaría poco tiempo tanto a los músicos como a los trabajadores, esto para no impedir el funcionamiento del salón de baile.

2.2. Producción

Esta investigación se realizó en su mayoría de forma cualitativa, a través de diversas herramientas etnográficas que me permitieron formular el contenido del capítulo tres y cuatro. Respecto a la búsqueda de testimonios orales realizada en El *California Dancing Club*, visité por cuatro meses consecutivos los días sábado y domingo el salón de baile, donde realicé entrevistas semi-estructuradas principalmente a bailadores y trabajadores del lugar, (véase anexo 1), que tuvieron como objeto identificar la forma en que los actores se apropian del espacio y la valoración que le da a este. Este ejercicio me permitió despertar mis habilidades como bailadora, pero también crear lazos de amistad con dos personas que me ofrecieron su apoyo y me contaron muchas otras cosas sobre el salón de baile. En el caso de la observación se elaboró una tabla de Registro de Observación Participante (véase anexo 1), donde se registraron varios elementos que me permitieron definir la apropiación del espacio según los actores sociales.

Otro elemento que se realizó para complementar la investigación cualitativa y establecer la definición que hace la sociedad al concepto de patrimonio cultural, fue la realización de una encuesta que tuvo como objetivo conocer los elementos culturales que conforman el patrimonio e identificó los lugares que comúnmente visitan los ciudadanos, así como los espacios significativos (para ellos) y que consideran pueden agradar a los extranjeros. Los resultados de este ejercicio además de complementar la propuesta que presento en el cuarto capítulo, también pueden contribuir al trabajo que se piensa realizar en un futuro como resultado de esta tesis.

2.3. Postproducción

La documentación, los testimonios orales y la experiencia derivada de esta investigación me permitió esbozar futuros escenarios a través de los cuales se haga uso de la información que contiene esta tesis. En un primer momento la información histórica y los valores culturales que presento en el capítulo tres pueden ayudar a la construcción del proyecto para el nombramiento de los salones de baile como patrimonio cultural del Distrito Federal, tomando en cuenta que actualmente sólo existen dos salones tradiciones; Los Ángeles y El *California Dancing Club*. Es necesario pensar que para armar este proyecto, se necesita de la intervención de un gestor intercultural que conforme un equipo de trabajo con investigadores, bailadores, músicos y los dueños del lugar, esto con el fin de reunir las diversas visiones e intereses de todos los actores que intervienen en los salones de baile.

Para ilustrar mi investigación pedí apoyo a Edna González, fotógrafa y gestora intercultural, quien retrató los salones de baile que Armando Ramírez describe en su libro “Sitios de Rompe y Rasga”, estas imágenes muestran el uso actual que se les da a los inmuebles. Por lo que, este trabajo pretende formar parte del proyecto de catalogación del patrimonio construido vivo, proyecto que tiene como objetivo construir un expediente donde se expliquen los cambios que han surgido en torno a los usos de los salones de baile y su transformación total o parcial. Así mismo, en un futuro, este material puede editarse como contribución gráfica para el reconocimiento del ocio del siglo XX.

El último recurso que puede surgir de este trabajo, es la gestión y organización de una exposición fotográfica a través de la cual se recree la memoria histórica de los espacios de

rompe y rasga, que durante el siglo XX fueron importantes para contar una historia no institucional. Este interés surge respondiendo a una de las recientes políticas que se han impulsado no sólo por parte de las instituciones culturales sino también desde la iniciativa de la sociedad y algunos empresarios, que han vuelto sus ojos hacia la revaloración de la industria del entretenimiento del siglo XX.

El desarrollo de esta exposición se piensa en dos momentos: por un lado se pretende realizar un trabajo de archivo para reunir las fotografías más antiguas que se tenga de los teatros de revista, salones de baile, cabarés y cines; una vez que se hayan adquirido estas imágenes y su ubicación geográfica se proyecta realizar la impresión de estas fotografías para exponerlas afuera de cada uno de estos lugares (en su mayoría estos sitios están extintos, por lo que colocar las fotografías afuera de los edificios o espacios que actualmente tienen otros usos, tiene como objetivo convocar a la población a recordar o conocer lo que fue ese espacio y lo que representó para la sociedad del siglo XX).

Como actividad complementaria para la difusión de esta exposición y pensando en los cines que aún conservan ciertas particularidades arquitectónicas (Cine Diana, Palacio Chino, Cine Teresa) y constituyen una historia para algunos habitantes de la ciudad, se ha pensado elaborar un convenio con los administradores de estos espacios y la Cineteca Nacional para realizar en un primer momento una exposición de la indumentaria y accesorios que ocupaban en los años treinta la gente que asistía a los espacios de ocio y disfrute de la ciudad, acompañado a la muestra un ciclo de cine de la época de oro del cine mexicano. La propuesta de esta actividad se ha pensado como proyecto de investigación para mis estudios de maestría.

Capítulo 2.

El baile y el salón como patrimonio cultural

En el capítulo anterior, se describió de forma un tanto cronológica la historia del baile en la ciudad y el surgimiento de los espacios destinados para esta práctica, que por añadidura recibieron el nombre de salón de baile. En las siguientes líneas se describe e identifican los elementos materiales e inmateriales que dotan de sentido al salón de baile para ser reconocidos primero como patrimonio cultural y a su vez formar parte del término Patrimonio Construido Vivo, propuesta que presento en el último capítulo, esta información ha surgido desde la investigación histórica y los testimonios orales. Respecto a los datos del trabajo de campo, estos han quedado impresos en pequeños fragmentos que fortalecen lo escrito y a la vez representa una herramienta que ayuda a construir un discurso sobre la puesta en valor de los salones de baile como patrimonio cultural.

Conjuntamente, se describe el contexto actual de los salones de baile, especialmente el de mi caso de estudio, El *California Dancing Club*. Se describen los aspectos que intervienen en la construcción social del espacio y la distribución física del California, también se explica la forma en que se ha transformado y añadido nuevos ritmos a la cartelera del salón, acrecentando la presencia de diferentes públicos y la formación de nuevas costumbres; aspectos que contribuyen de sobre manera a tener una visión diferente del imaginario cimentado por la sociedad y los medios de comunicación en el siglo pasado.

2.1 Los bailes de salón como patrimonio inmaterial

Reconocidos por unos cuantos, rechazados por la hegemonía cultural de la segunda mitad del siglo XX y actualmente en la mira de los estudios culturales, son las características que llevaron a la investigadora Amparo Sevilla al estudio de los viejos salones de baile que aún persisten en la Ciudad, en este sentido, la autora de los “Templos del Buen Bailar”, define que el título de su libro se debe principalmente a que los salones de baile son considerados como templos por quienes encuentran en ellos: un espacio de comunión, donde el baile se convierte en una práctica terapéutica y el salón representa uno de los pocos reductos que

ofrece la ciudad para el encuentro y la comunicación directa entre aquellos sectores que han hecho de la práctica de los bailes populares su principal eje de identidad (Sevilla, 2003:10).

El baile y el salón son algunos de los elementos culturales que conformaron la construcción de la identidad generada a partir de 1920 y hasta la primera mitad del siglo XX en la Ciudad. A continuación, daré a conocer algunos datos derivados de las visitas realizadas en el salón de baile *California Dancing Club*. Estas visitas se realizaron tomando como referente el ensayo *Quien no conoce los Ángeles no conoce México* y el libro “Los Templos del Buen Bailar”, de la investigadora Amparo Sevilla, de tal forma que sumando los elementos adquiridos de las visitas y algunos de los análisis que hace la investigadora, pude definir las características que llevan a los salones de baile obtener el reconocimiento de patrimonio cultural.

Este trabajo describe de forma breve los usos, manifestaciones, representaciones y conocimientos que se reproducen en El California, mismos que permitieron limitar y exponer los criterios que a mi consideración conforman su valor patrimonial, por ejemplo, el baile que como expresión cultural contiene una serie de características que van desde la música y la vestimenta, hasta la pareja de baile, aspectos que definen su vocación como patrimonio inmaterial.

El *California Dancing Club*, “El Palacio del Baile en México”, “El Califa” o “El Caliente”, de cualquier forma que se le guste nombrar; es un espacio donde confluye una importante diversidad de actores. El público asiduo son habitantes de las colonias 20 de Noviembre, la Obrera, la Guerrero, la Morelos, Candelaria de los Patos, La Merced, Tepito, y de las delegaciones Xochimilco Coyoacán y Tlalpan¹⁹, y los municipios de Nezahualcóyotl, Chalco, Ecatepec, Chimalhuacán o los Reyes, por lo que al igual que en el siglo XX, hoy día el salón de baile sigue conjuntando la diversidad cultural que reside en la Ciudad de México y el área metropolitana.

¹⁹ Las mujeres que asisten de las delegaciones de Tlalpan y Coyoacán normalmente asisten acompañadas de sus novios o en grupos extensos de amigos ya que visitan el lugar principalmente por obtener nuevas experiencias.

Me refiero a la diversidad cultural debido a que es precisamente en estas colonias y municipios donde se tiene mayor evidencia del arribo de población migrante durante la posrevolución.²⁰



Imagen:

Título: Sin título

Fecha: Sin fecha

Autor: -----

Fuente: Facebook
Patrimonio Cultural-
Natural DF abril 2013.

Respecto al género femenino (que es el público que predomina en El California), el mayor número de mujeres se dedican al comercio o laboran como trabajadoras domésticas, al mismo tiempo que se desenvuelven como amas de casa,²¹ el género femenino normalmente acude en grupos de 3 o 5 cuyos lazos familiares o de comadrazgo se hacen visibles por sus pláticas.

La edad promedio de las mujeres que visitan El California varía de acuerdo al tipo de música que se toca; por ejemplo, los días sábados que se toca principalmente danzón, paso doble, mambo y cha cha chá, asisten mujeres entre 30 y 60 años, mientras que el día domingo asisten mujeres de todas las edades.

²⁰ La población que habita normalmente en estos municipios y colonias proviene de Michoacán Guanajuato Puebla y Oaxaca.

²¹ De acuerdo con la observación participante y con las entrevistas realizadas, se infiere que la mayor parte de las mujeres son madres solteras, divorciadas o viudas, ya que, por ejemplo el día sábado asisten más mujeres en grupo que con pareja, mientras que los domingos el porcentaje de asistentes por género es más equilibrados.

Cabe destacar que para el género femenino el entrar al salón de baile no implica únicamente bailar, sino representa un proceso de planeación socialmente aceptado por las bailadoras, ya que al momento que El California abre sus puertas las mujeres entran directo al tocador, para retocarse el maquillaje y en algunos casos, incluso se cambian su ropa por vestidos y zapatos acordes a los ritmos que se tocaran esa noche.²²

Dentro de esta investigación existió menos contacto con el público masculino, ya que el ser mujer facilitó un acercamiento más directo con las bailadoras en otros espacios como el tocador. Sin embargo esto no impidió conocer algunas características importantes acerca de las relaciones y comportamientos del público masculino.

Entre los aspectos que se pudieron percibir entorno al público masculino, se encuentra el acceso, existe una preferencia por parte de la administración del salón hacia el público femenino ya que los boletos de los hombres son más caros,²³ esto se debe a que el público asiduo son mujeres, además, continuamente se notó que una de las principales razones por las que asiste el público masculino se debe a cuestiones de cortejo.

La forma en que los hombres desarrollan el ritual para iniciar a bailar al son de la orquesta es diferente. El día sábado el público está representado mayormente por mujeres, en cuanto a los pocos hombres que asisten, la mayoría llegan acompañados de su pareja y son más grandes de edad;²⁴ su vestimenta suele ser común aunque existen algunas excepciones. Durante el tiempo que se visitó este espacio, se notó que los días sábados asistía una pareja muy combinada en la forma de vestir y en sintonía con el ritmo, cada sábado lucían un atuendo diferente e incluso al momento en que la orquesta toca el primer paso doble de la tarde, todas las parejas que están al frente del escenario abren la pista para ellos.

Se puede notar que normalmente aquellos hombres que rebasan los cincuenta años de edad y llevan más de diez años asistiendo sábado tras sábado al California, suelen llevar sombreros y zapatos de baile al estilo de los pachucos, mientras que el día domingo el público masculino es diferente: llegan hombres de todas las edades y se ven menos

²² Este fenómeno se da solo en las mujeres, ya que de acuerdo a un par de entrevistas dirigidas, el público femenino comentó que optan por llevar otro cambio de ropa y zapatos porque es incómodo el recorrido en transporte público con vestido y zapatos de tacón muy altos.

²³ 40 damas, 50 caballeros

²⁴ El público masculino que asiste los días domingos en su mayoría son hombres de 40 hasta 70 años

personas mayores de cincuenta años, la mayoría labora como ayudantes de albañilería, comerciantes u obreros y su visita al California es motivada por el cortejo.

Otro aspecto que es importante destacar es la segmentación de los asistentes de acuerdo a la edad, lugar de procedencia o condición económica. Esto nos permite observar que, así como en el siglo XVIII y XIX el asistir a los bailes cortesanos estaba delimitado de acuerdo a las características de cada clase social, actualmente estas actitudes siguen permeando en los salones de baile surgidos en la segunda mitad del siglo XX y aún vigentes.

Prueba de ello, es la segmentación de públicos que asiste el día sábado y domingo, el sábado asiste público cuya ubicación geográfica es el sur de la ciudad y el promedio de edad de los bailarores es de 40 a 60 años, mientras que los domingos asiste población del Estado de México y del perímetro B del Centro Histórico.

En cuanto al costo de acceso cabe, aunque se desconocen los criterios que ocupa la actual administración del salón para establecer los costos de entrada, durante el periodo que se visito el salón,²⁵ se pudo notar que los criterios son muy variables, por ejemplo, los días de aniversario el costo se eleva de \$120 damas y \$150 caballeros, pero normalmente acceso es: los sábados damas \$40 y \$50 caballeros, mientras que los domingos el costo es de \$60 y \$80 pesos respectivamente, e incluso el costo puede variar en los eventos especiales o cuando asisten grupos muy reconocidos.

Con base a lo anterior, resulta cuestionable el elevado costo por acceso al salón de baile, ya que si bien el surgimiento de estos espacios corresponde a la necesidad de lugares de ocio populares a bajo costo que fueran accesibles para la clase media y baja de la sociedad posrevolucionaria. Actualmente el costo por acceso resulta elevado, por lo que es necesario conocer los elementos que han ocasionado este aumento. De acuerdo con la información obtenida de las entrevistas dirigidas que se realizaron a la dueña del California, la señora Mariana de la Cruz, argumenta que ella continúa en el negocio de los salones de baile, por lo siguiente:

²⁵ El periodo durante el que se realizó la etnografía en el salón de baile fue de abril a julio de 2012.

La verdad uno sigue con esto porque nos gusta nuestro trabajo, pero si no fuera por mi hermano que me ayuda en las taquillas y la comida que vendemos, no sacaríamos ni para pagarle a la orquesta y más porque son orquesta grandes y si a eso le sumamos lo que pago de sueldos y la luz y la seguridad, no mi hija si esto está bien jodido.

Ya no es como antes cuando mi esposo y yo empezamos a hacernos cargo del salón uyy! Me acuerdo que venían muchos muchachos y ahora estos jóvenes andan en bares, tomando, drogándose eso es la perdición y si a eso le aumentamos que protección civil nos tiene bien vigiladitos nomas porque dicen que estos son lugares bien malos y que hasta drogas vendemos. ¿Oiga señorita usted va a creer eso? Sin embargo uno abre, invita a la orquesta y busca traer a jóvenes con la música moderna de banda y duranguense pero siguen siendo bien poquitos los que vienen y la verdad si me da miedo de que mi salón se muera nomas porque la gente cree que pasan cosas malas pero pues si aquí ha estado gente bien famosa como creen que somos malos (Mariana de la Cruz, comunicación personal, 26 de abril de 2012).

Este argumento coincide con lo que expresa el actual dueño del salón los Ángeles a Amparo Sevilla en el artículo “Quien no conoce los Ángeles no conoce México”: Hoy los salones de baile viven más por los lazos que se han generado entre los dueños y el público que por las ganancias que se pueden adquirir.

También con lo que comentó, el señor Raziell, dueño del Salón Tropicana, que en alguna ocasión expresó que las ganancias que actualmente se recaudan en su salón de baile son mínimas a comparación de las que se adquirirían en las últimas dos décadas del siglo XX.²⁶

En el caso del *California Dancing Club*, encontramos que ante la fuerte presión y competencia que existe por los establecimientos nocturnos que se encuentran cerca de la Calzada de Tlalpan, como son Paseo Acoxpan y Coyoacán, cuyos lugares de ambiente nocturno han logrado posicionarse en los sitios mayormente frecuentados por jóvenes de 18 a 33 años, la dueña del salón ha tomado la decisión de diseñar nuevas alternativas para atraer a los públicos jóvenes y obtener mayores recursos, por ejemplo: ha implementado concursos de bailes, el ingreso de nuevos géneros como son el duranguense y la cumbia

²⁶ Comunicación personal obtenida del trabajo de campo realizado en mayo-julio del 2012 para la ponencia titulada: “Memoria Espacio y Tradición: Al son que me toquen bailo”.

tejana, así mismo ha invitado a actores y cantantes actuales a participar como locutores o padrinos en su aniversario.²⁷

Aunque estas acciones han atraído nuevos públicos, se necesita definir los factores que ocasionan la carencia de público, algunas de las hipótesis que nacieron después de estudiar este espacio fueron que quizá esto se debe; al costo elevado, la falta de difusión hacia la sociedad moderna o simplemente a que el público legendario suele rechazar los nuevos ritmos y públicos que intentan ingresar a su espacio.²⁸

Anteriormente hablé de elementos como la diversidad de público que asiste, las acciones que realizan tanto hombres y mujeres, los nuevos elementos de la modernidad que se han integrado en el funcionamiento del salón y los factores negativos que recientemente están provocando que exista un desinterés por asistir al California.

Empero, existe otro factor que es trascendental para el reconocimiento del baile que se practica dentro de los salones, como patrimonio inmaterial, definido principalmente por la música en vivo, que sin duda es uno de los elementos primordiales que distinguen a los salones de los actuales enclaves ciudadanos de ambiente nocturno.

El *California Dancing Club*, al igual que el salón Los Ángeles y el Tropicana, cumplen y comparten uno de los criterios que de acuerdo con el Departamento del Distrito Federal deben tener los salones de baile, que es contar con orquestas en vivo, aunque este criterio se ha ido modificando poco a poco.²⁹

²⁷ Normalmente asisten artistas de Televisa, esto se debe a que según la información obtenida por parte de la dueña y de la observación participante, el esposo de su hija, es uno de los hermanos Brenan lo que facilita que actores y cantantes acepten asistir al California, así mismo la señora en su juventud fue cantante de ranchero por lo que aún tiene conocidos dentro del ámbito musical.

²⁸ Respecto a la afluencia de público joven, encontramos que la mayor parte de jóvenes que asisten se desempeñan como ayudantes de albañilería y las mujeres trabajan como vendedoras en los negocios del Centro, en cuanto a los costos, es preciso señalar que en relación con algunos bares, antros o lugares para bailar el costo del California es elevado ya que estos sitios no se cuenta con *cover*, en cuanto a la promoción y difusión los carteles que diseñan con los eventos, solo se pegan afuera del propio salón y se hacen pintas en las bardas del mismo, así mismo cuenta con un *blog* en internet que no está actualizado y desde el 2012 cuenta con una página en *facebook* donde continuamente se suben fotografías y carteles de los eventos.

²⁹ El California ha implementado nuevas formas de atraer públicos a través de música duranguense, mientras que en el salón Los Ángeles se ha buscado a traer a los jóvenes con concursos de baile sofisticados e invitando a grupos modernos como Sonido Gallo y Sonidero Nacional, en el caso del Tropicana, éste cumple con casi todo lo establecido en el reglamento 1944 a excepción de la venta de alcohol.

En el caso del *California Dancing Club*, la música varía según el día que se asista,³⁰ el día sábado se presenta la orquesta de Felipe Urban,³¹ al que se le ha apodado el “Príncipe del Danzón” y la Internacional Danzonera de José Casquera. La danzonera de Felipe Urban, es la primera en empezar a tocar e incluso, cuando no va la danzonera de José Casquera los músicos toman menos descansos y tocan casi el doble del tiempo.

La danzonera de Felipe Urban es uno de los referentes que coloca a los bailes de salón como patrimonio inmaterial, debido a la tradición musical que se ha desarrollado de forma sincrónica entre tres generaciones. Es decir, el abuelo era músico y enseñaba a su hijo el oficio, quien a su vez también le enseñó a su hijo. Además, estas orquestas están conformadas por una o hasta tres familias y amigos muy cercanos. Otro aspecto que hace aún más interesante a la orquesta, tiene que ver con la edad de sus integrantes, ya que está integrada por dos o tres jóvenes de diecisiete, diecinueve y veintidós años, mientras que el resto de los músicos oscilan entre los cuarenta y sesenta años.

Bajo estas particularidades, encontramos que uno de los aspectos que ha generado mayor reconocimiento, es el hecho de que sean familia o amigos, ya que esto forja que la orquesta siga viva pese a los años y que se genere un sentido de pertenencia e identidad entre las generaciones que la integran, llevando incluso a que en algún momento sea la última generación la que permita su continuidad.

Me refiero al sentido de pertenencia debido a que, como lo escribí antes, las orquestas en especial la Danzonera de Felipe Urban reciben un trato diferente por parte de los trabajadores del salón, de la dueña y los bailadores, e incluso la propia orquesta ubica a los bailadores, caso contrario a lo que sucede con la música que se toca el domingo.

El transcurrir dominguero en El California es distinto tanto en el público, la música, el horario y la distribución espacial del salón de baile,³² la música que se toca los domingos es diferente debido a que los grupos que asisten interpretan principalmente temas de salsa,

30Para efectos de mi estudio solo asistí los días sábados y domingos

31 Los días sábados mi informante clave me permitía entrar al salón de baile mientras las orquestas ensayaban, lo que me dejó observar las diversas relaciones que se entretienen, entre las orquestas y los trabajadores, por parte de los trabajadores estos se dirigen con mucho respeto hacia los integrantes de la orquesta, principalmente hacia el maestro.

³² Este aspecto se desarrollará más adelante.

cumbia, guaracha, quebradita música norteña y el reciente genero emigrado a la ciudad, el duranguense.

Los grupos que asisten de forma continua,³³ aunque no sábado tras sábado como es el caso de las orquestas son: el Grupo Kual, los Cadetes de Linares, Sol Colombiano, Grupo Niche, los Socios del Ritmo y otros grupos de duranguense menos afamados (Ponzoña Musical). Estos grupos a comparación de las orquestas interactúan menos con los bailadores (público efímero que asiste al salón motivado por la cartelera), ya que sus presentaciones no son constantes. Caso contrario a las orquestas que debido al tiempo que tienen presentándose en El California y su perseverancia, tanto la dinámica del salón como al público asiduo conocen casi a la perfección a los viejos bailadores.

La afluencia de bailadores se definen por la música que se toca, el público joven comenta que prefieren asistir el día domingo porque existe mayor variedad de música y el ambiente es más animado, por su parte los bailadores cuyo rango de edad es de 40 y 70 años argumentan que prefieren ir al California los lunes o sábados porque el espacio es más íntimo y no van jóvenes que no saben bailar y solo buscan novia.

Algunos de los antiguos bailadores que por problemas de salud, falta de tiempo, la distancia o la edad han dejado de asistir a bailar, argumentan que ya no es lo mismo que antes y que incluso dejaron de ir cuando apenas la dueña comenzó a poner en el cartel a grupos “disque más famosos” este tipo de argumentos, sumado con la división de la pista³⁴ que se hace principalmente el día sábado, han sido dos de las causas que permiten observar el rechazo que existe hacia la inclusión de las nuevas generaciones a la práctica de los legendarios bailes de salón y contribuyen al proceso de desaparición, dado que las actitudes de rechazo que los viejos bailadores tienen hacia los nuevos asistentes, ha provocado que quienes asisten por primera vez y con muchas expectativas de aprender a bailar y conocer el sitio no regresen.

³³ Entre 2 o 4 veces en entre el periodo 2009-2013

³⁴ El día sábado, los expertos (quienes llevan entre 5 y 10 años de asistir a bailar) se colocan frente a la orquesta, los que llevan entre 2-5 años en medio y quienes asisten ocasionalmente al final, es un consenso social que al momento en que la orquesta inicia a tocar la primer melodía de paso doble se despeje la pista para los “expertos”

Un aspecto que al igual que la música determina algunas de las razones por la que los bailadores asisten al salón, corresponde con el horario de servicio. El día sábado el salón abre sus puertas a las 6 de la tarde y cierra a las 11 de la noche y el domingo el acceso inicia desde las 6 de la tarde cerrando a las 2 de la mañana, empero algunas veces debido al número de asistentes y a la diversidad de bailadores y grupos, el horario se extiende hasta pasadas las tres de la mañana. En este caso quiero puntualizar que aunque la mayoría de los bailadores se van a su casa, pero a algunas de las mujeres que asisten solas y que ya son conocidas por el personal de seguridad del lugar, los vigilantes les permiten quedarse en el salón hasta que abren el metro.³⁵

Otro dato importante, corresponde al aniversario número cincuenta y ocho que se festejó el 27 de mayo de 2012 en “El Palacio del Baile en México”, nombre con el que también se le conoce al *California Dancing Club*. Como ya se escribirá más adelante y para concluir este apartado, la visita que se realizó ese día me permitió complementar algunas de las apreciaciones que se construyeron de las visitas realizadas los días sábado y domingo. Algunos de los aspectos que se distinguieron ese día fueron: la diferencia de público, el estigma social que predominante y la carencia de difusión.

Respecto a la ambientación, la planta alta se diseñó como salón de eventos sociales, se colocó una mesa con bebidas y bocadillos, el ambiente era diferente a lo que se observaba y vivía en la planta baja, donde se colocó un escenario improvisado al fondo del salón, mientras que el principal estaba libre para que los actores invitados, la dueña y la madrina partieran el pastel.

Previo al acto conmemorativo del aniversario, los grupos invitados interpretaron temas de cumbia texana y banda, respecto al público que asistió, este, se dividió en público motivado por los actores que irían al California e invitados especiales (bailadores con más de diez años de asistir y actores invitados principalmente de Televisa), estos últimos se dirigían a la planta alta.

³⁵ El rango de edad es de 35 a 50 años, esta información fue obtenida a través de una entrevista dirigida realizada a un grupo de mujeres del municipio de Nezahualcóyotl

A las once de la noche subieron al escenario la dueña del lugar Mariana de la Cruz, su hija y su yerno. Mariana de la Cruz quien actualmente representa a los antiguos dueños dio un pequeño discurso de lo que representa El California, en este momento muchos de los bailarores que fueron invitados de honor expresaron un semblante de alegría y nostalgia comentando entre ellos algunas anécdotas. El público que estaba frente al escenario comenzó a para grabar con sus celulares las mañanitas, la partida simbólica del pastel³⁶ y el *show* de Daniela Lujan.

Fue entonces, el día del 58 aniversario cuando se pudo notar el estigma social e imaginario que existe y se construye en torno a los diferentes tipos de público que asisten al California, tomo como ejemplo esa noche, dado que ese día confluyeron en este espacio los bailarores con más de treinta años de experiencia y las nuevas generaciones que no llevan más de cinco años de asistir al salón de baile y también público que asistía por primera vez motivado por la celebración del 58 aniversario.

El primer tipo de público conforma esa tradición añorada por quienes recuerdan la Época de Oro del cine mexicano, a rumberas, pachucos y danzoneras, que como veremos en el último capítulo, conforman un segmento de la cultura del siglo XX que se encuentra en proceso de re significación y valoración por parte de las instancias culturales del país. Mientras que el tipo de público conformado por las nuevas generaciones son estigmatizados debido al lugar de procedencia, ocupación y edad. Por ejemplo ese día, el informante clave comento que la gente que asiste el día domingo viene de toda la zona “fea” del Centro Tepito La Lagunilla y Garibaldi.³⁷

Otra informante argumentó que quienes asisten los domingos son afanadoras, trabajadoras de limpieza de la colonia Portales, carga bultos de la Central de Abastos, maestros albañiles y chalanos y recomendó asistir los lunes y sábados, basándose en el siguiente argumento:

³⁶ Antes de salir del salón, trabajadores del California ofrecían a cada invitado un trozo de pastel.

³⁷ El informante clave me recomendó no bailar con los asistentes que visitan el California el día del Aniversario ya que como son ajenos a los visitantes cotidianos si te invitan a bailar y después de un rato les dices que ya no quieres bailar con ellos se molestan.

“Esos días va pura gente fina con carros buenos y de primera categoría, no sé qué le encuentran de divertido a ese lugar, en mi vida lo he visitado, ni me interesa y no tengo ganas.”³⁸

Sumando las visitas realizadas cada ocho días y el trabajo realizado durante el festejo del 58 aniversario del California, se infiere que el baile representa una forma de identidad, que se hace visible principalmente entre los bailadores de bajo estrato económico que visitan El California el día domingo, quienes son un porcentaje de la población descendiente de la oleada de migrantes provenientes de los estados de Puebla, Oaxaca, Michoacán y Guanajuato y actualmente residen en las colonias populares de la Ciudad de México y en los municipios conurbados, de Nezahualcóyotl, Naucalpan y Ecatepec. Esta población de bailadores, es heredera de los predios donde anteriormente vivía su familia y de sus costumbres, respecto a al baile, han adoptado y re-significado la tradición de asistir a los salones de baile implementando en algunos casos; el uso de nuevas tecnologías y modificando la vestimenta y música.

La diversidad de ritmos que se tocan en El *California Dancing Club* hace alusión al reconocimiento de la música como un elemento inmaterial que permite la interacción social entre la diversidad de actores que confluyen en El California. Por ejemplo, en el caso de la pareja de esposos expertos en pasodoble, sábado tras sábado la orquesta los invita a pasar al frente y mostrar sus dotes dancísticos mientras que el resto de los bailadores los observan detenidamente y respetan su tiempo en la pista, o bien entre cada pieza la orquesta envía saludos a las personas que llevan demasiado tiempo asistiendo al California; o simplemente el público ya sabe la duración de cada orquesta y el lapso de tiempo que se toca cada ritmo y con base a ello deciden el tiempo que permanecerán en El California.

Otro aspecto notable corresponde al estigma social que se genera debido al rechazo que se da por parte no solo de quienes viven cerca del salón o de quienes aunque no lo han visitado pero saben de él, sino también por parte del propio personal del salón, de tal forma que estas apreciaciones construidas por los prejuicios que se tienen han llevado a la distinción de bailadores según: su condición social,³⁹ edad y tiempo que llevan como

³⁸ La informante vive cerca del California y es una señora de aproximadamente 40 años.

³⁹ Cabe recalcar que el día domingo el costo por acceso se eleva llegando a costar hasta 100 mujeres-150 hombres, esto varía de acuerdo al grupo que toque.

bailadores asiduos al salón, sumando a ello la falta de reconocimiento de los ritmos actuales y la desacreditación histórica de la música popular gestada en la ciudad durante la época de la posrevolución.

Los pros y contras que giran entorno tanto a los bailadores, el salón y la diversidad musical gestada hace más de sesenta años en la metrópoli, han llevado al reconocimiento, estigma y permanencia de la música y el salón a través del tiempo. Se puede argumentar que la música y la práctica del baile que se consume dentro de los espacios denominados salones de baile corresponde a un patrimonio inmaterial que debe ser reconocido por los valores que guarda dentro de la Ciudad de México, sin embargo su reconocimiento debe ser en primer instancia avalado por los actores que hacen uso de este patrimonio socialmente construido y una vez que estos lo consideren apropiado, transmitir a las instituciones de cultura la importancia de salvaguardar y difundir la práctica del baile de salón como un elemento de la ciudad, garantizando su reconocimiento, uso y aprovechamiento responsable de este patrimonio próximo a difundirse entre el grueso de la población.⁴⁰

2.2 Los salones de baile como patrimonio material

De acuerdo con la UNESCO, el patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.⁴¹

En este sentido, el *California Dancing Club* representa una creación que surgió y tiene continuidad principalmente por parte de quienes la articulan, es decir aunque no existe un diseño arquitectónico propio para El California (ni para ningún salón de baile, dado que estos han sido espacios que se han adaptado y modificado según las necesidades y expectativas de sus dueños) sus características se han definido de acuerdo con los diferentes

⁴⁰ La propuesta para la difusión responsable de este patrimonio se presenta en el capítulo cuatro.

⁴¹ Definición elaborada por la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el Patrimonio Cultural, celebrada en México en el año 1982.

usos y adaptaciones que se han hecho y al cumulo de acciones que se construyen en este espacio, lo que lo consolida como “patrimonio” para un sector de la población.

Respecto a la arquitectura del lugar, la única información que se encuentra escrita es de Armando Jiménez, que desde de la crónica narra algunos aspectos arquitectónicos del California:

En la década de los treinta había en el número 29 de Zapotla, un terreno propiedad de Heriberto Anaya. Ramón Cesar González le propuso construir ahí un salón de baile. Se asociaron y pronto alcanzó éxito el Club Recreativo Ixtacalco (Ixtacalco, con x, pues así se escribía el nombre de la delegación).

Posteriormente Cesar González le compro a un señor de apellido Henaine el actual inmueble de la Calzada de Tlalpan 1189, consistente en las ruinas del Cine Bretaña, tatemado hace poco y donde mucho más antes hubo el frustrado intento de erigir una iglesia para la orden de los josefinos. Cesar González aprovecho las paredes y la estructura del techo; le puso lamina de asbesto, duela en el piso, una decoración sin lujos, bautizo el sitio con la apochada denominación de *California Dancing Club* y ¡a hincharse de dinero!

Lo inauguró el domingo 11 de abril de 1954 a las 5 de la tarde; la cuota fue de \$3 caballeros y \$0.50 damas. Considerando los buenos resultados adquirió un local anexo, construido para una fábrica y lo acondiciono para ampliar el bullicioso negocio. Como tal, añadido es más grande que la parte antigua, paso a ser salón principal, ambos están separados solamente por unas columnas que soportan el techo.

Cerca de la entrada, a la izquierda, se halla el guardarropa. Poco más atrás hay un entresuelo con mesas y sillas para ver como a los danzantes o tomar un refresco, y aún queda espacio para zarandear el esqueleto. En la parte posterior, un largo estrado; en cada mitad se instalan sendas orquestas, mientras una toca durante media hora la otra descansa. El techo cuenta con un falso plafón y profusas lámparas que producen luces de colores. En ratos está medio alumbrado, en ratos más oscuro pero nunca en tinieblas. El salón secundario ósea el antiguo, tiene así mismo mesas y sillas para tomar refrescos y también un sitio para chancletear; a éste van las parejas que quieren estar con cierta holgura, por ser menos concurrido que el principal.

Abre sus puertas los viernes, sábados, domingos, lunes y días festivos de las 5 pm a las 12 de la noche, pero en ocasiones especiales se alarga el horario. Los domingos es cuando más gente asiste, y los sábados cuando tiene menor concurrencia. El grupo de Carlos Campos es el que ha tocado mayor número de veces; el segundo lugar lo ocupa el de Acerina. Cierta ocasión en 1964, se juntaron tres orquestas cubanas: la de Ninon Mondejar,

la de Enrique Jorin y la Sonora Matancera; la clientela sobrepaso con mucho las 6 000 personas que fija el reglamento para este zangoloteadero (Jiménez, 1998:37-42)



Título: Sin titulo

Fecha: Sin fecha

Autor: -----

Fuente: Col. Villasana-Torres

La descripción que hace Armando Farías corresponde a finales del siglo XX, por lo que hoy visitar el California es trasladarse a un espacio que aunque guarda algunas características propias de ese siglo, contiene otras que se han modificado y adaptado a los gustos y necesidades de la dueña y de los propios bailadores, e incluso algunas más que se han incorporado conforme a la modernidad y los procesos de globalización, prueba de ello es el aumento del costo de acceso ya que en la medida en que El California busca integrarse poco a poco a los gustos musicales de un sector más amplio que el que comúnmente asiste, aumenta el costo las entradas de acuerdo a los días y grupos que se presentarán.

Los elementos tangibles que conforman el patrimonio material de este salón de baile, se encuentran las taquillas que se dividen en damas y caballeros, el angosto pasillo que muestra las fotografías de muchos de los artistas de la época de auge de cabaret, como son Rosa Carmina, Tongolele, Toña la Negra, Clavillazo Resortes Cantinflas y Tin Tan, entre otros, lo cual lo coloca como un espacio cuya parafernalia evoca a una época histórica que aún sigue vigente.

Siguiendo el acto ritual de visitar un salón de baile tradicional, El California cuenta con un guardarropa donde por 15 pesos⁴² los bailadores pueden guardar sus chamaras abrigos y bolsas, el encargado es un señor de entre 50 y 60 años, quien coloca en ganchos que están fijos al techo las pertenencias de los bailadores.

Antes de entrar a lo que yo considero el espacio ritual más importante del California; “la pista”, los bailadores encuentra entre el guardarropa y la barra un muro repleto de reconocimientos algunos otorgados por radiodifusoras, televisoras o revistas de música, y otros más otorgados por el Departamento del Distrito Federal avalando que cumple con las condiciones necesarias para ser un salón de baile.

Este salón de baile tradicional cuenta con una barra de alimentos y bebidas,⁴³ donde se ofrecen sándwiches de atún y jamón, refresco de a cinco pesos por vaso y también en botella, cumpliendo así con una de las normas del reglamento de los salones de baile: no vender bebidas embriagantes.

Existe otro espacio que casi nadie conoce y al que pocos tienen acceso, pero que es significativo para comprender la historia de El California, este espacio corresponde a la oficina de Mariana de la Cruz, dueña del salón. Es un espacio muy pequeño y aunque ella le llama oficina, el espacio también es ocupado como su área de descanso y bodega, ya que guarda los refrescos, el atún, el pan, el jamón y el queso para los sándwiches que se venden a los bailadores. Cuenta con un escritorio, una pequeña sala de terciopelo, y su pared está decorada con reconocimientos a nombre de su marido, sus suegros que son los fundadores del lugar y fotografías de su familia y de ella cuando se dedicaba a cantar.

Otro lugar demasiado socorrido por las relaciones significativas que se entretienen por parte de las mujeres, es el sanitario de damas, espacio que después de la pista es el sitio más concurrido del salón. Quien se hace notar más en este espacio es la encargada de los sanitarios, una mujer atractiva y amable que conoce los gustos de cada una de las bailadoras y está muy pendiente de lo que necesitan, para así obtener una mejor propina, como una

⁴² La ficha que le da a los bailadores es de metal, por su aspecto pareciera que siguen siendo las mismas fichas que hace más de 50 años.

⁴³ Hay un señor que se encarga de despachar y tres meseros vestidos de pantalón negro, camisa blanca y chaleco rojo que recorren las áreas de descanso ofreciendo sus alimentos.

manera de ganar un dinero extra, la encargada del tocador acondicionó una mesa para vender productos de damas: curitas, peines, labiales, brochas, sombras, limas, vestidos y hasta zapatos por si alguien olvido unos buenos zapatos para el baile.

A través de la diversidad de actividades que las bailadoras realizan dentro del tocador (cambiarse los zapatos, retocarse, peinarse y platicar), éste sitio se transforma en un espacio significativo para las mujeres, ya que se enteran de lo sucedido entre las bailadoras, intercambian información de toda índole (hombres, ropa, música, problemas familiares) e incluso se forjan envidias hacia las mejores bailadoras, pero también grandes amistades.⁴⁴

En cuanto a lo que sucede arriba del escenario, las acciones son diferentes todos los días, ya que no asisten los mismos grupos musicales y el público varía. El día sábado debido a la baja afluencia de visitantes no hay un locutor⁴⁵ fijo, por lo que la dueña del California, es quien sube al escenario a amenizar la tarde. El escenario es compartido por las dos orquestas⁴⁶ que se presentan ese día. Este espacio construido es relevante principalmente por la cercanía física con los asistentes más antiguos, así como por la interacción que llega a tener la orquesta con bailadores que por trascendencia, jerarquía y habilidad para bailar han obtenido que se les abra paso en la pista, ubicándose frente al escenario.

La pista es el espacio al que todos los actores sociales que asisten al California tienen acceso según sus intereses y legitimidad dancística. El sábado existe una división del espacio según la jerarquía expresada en su forma de bailar, los bailadores con más de 20 años de experiencia se colocan al frente del escenario, el espacio restante es ocupado por el grueso de los bailadores, que conocen muy bien la forma en que se apropian los bailadores con más trayectoria del espacio, por lo que deciden la norma que por uso y costumbre se ha legitimado acerca del uso del espacio, ya que de hacerlo se exponen a críticas por su forma de bailar o a no conocer a nadie de los legendarios bailadores y a ser rechazados por el gremio.

⁴⁴ En las entrevistas realizadas a la señora Rosa, una de las informantes claves, comentó que cuando era joven y recién comenzaba a frecuentar el California, sus primas y amigas solían reunirse en el sanitario del salón para enterarse si alguna ya había conseguido un enamorado.

⁴⁵ La dueña del lugar comúnmente se refiere al locutor como el maestro de ceremonias que sube a amenizar la pista.

⁴⁶ Cada orquesta cuentan con al menos 20 músicos por lo que el escenario está rodeado de músicos e instrumentos y solo queda un pequeño espacio para la dueña.

La distribución espacial y simbólica de la pista cambia de acuerdo al día. Es complejo cuando se asiste por primera vez y sin alguien que conozca la dinámica del espacio, por ejemplo, el día sábado si a los “principiantes” se les ocurre acercarse a bailar al frente del escenario serán rechazados por los bailarines de mayor trayectoria quienes de una forma sutil legitimaran el espacio consagrado para ellos y por ellos durante años.

Este día la distribución espacial de la pista depende al menos de dos factores principales:

- a) Los bailarines: principiantes y expertos, los segundos se colocan frente a la orquesta, mientras que los principiantes inician bailando en los extremos de la pista
- b) Las orquestas: ya que a través de los ritmos característicos de cada una se define el público; la danzonera Acerina se distingue por el danzón⁴⁷ y cha cha cha⁴⁸ por lo que los bailarines afines a esta música son los de mayor edad, por su parte Felipe Urban y su danzonera se distinguen por ser quienes mejor tocan el paso doble⁴⁹ y cuando está en el escenario esta orquesta hay menos bailarines sentados.

El proceso de apropiación de la pista el día domingo es diferente, debido a que los actores sociales que asisten no cuentan con una gran trayectoria como bailarines y el público varía de acuerdo a los grupos que se presentaran por ello no existe una jerarquización del sitio. Una de las razones es que algunos de los bailarines argumentan que no asisten cada domingo porque el costo aumenta, mientras que quienes asisten con más frecuencia lo hacen en quincena, acudiendo normalmente dos veces al mes, siempre y cuando el costo de acceso no aumente, estos aspectos, han generado que el sentido de pertenencia entorno a la práctica y el salón se construya de forma diferente según el día.

⁴⁷ El Danzón es un ritmo y un baile de origen cubano creado por el compositor matancero Miguel Faílde próximo al año 1879 y engendrado por otro género cubano llamado danza, una variación de la contradanza.1 «Baile típicamente cubano, llegó a ser el arquetipo de la música popular con su ritmo

⁴⁸ Baile de origen caribeño cuyo nombre, parece ser, proviene del característico sonido producido por el roce de los pies de los bailarines sobre el suelo al ejecutarlo. El cha-cha-chá tradicional (representado por canciones como el famoso "Guantanamera" o las de Machín) apenas se oye hoy en día, sin embargo algunos músicos lo han mezclado con sonidos y ritmos modernos obteniendo canciones totalmente actuales que sirven perfectamente para bailar cha-cha-chá.

⁴⁹ El paso doble es un baile de origen español de aire alegre y vivaz, inspirado en los movimientos del torero en la lidia. Su música es una evolución, a partir de una marcha militar, hacia un ritmo más festivo y popular en el que tienen cabida instrumentos de percusión tan originales y característicos como las castañuelas.

En ocasiones especiales, principalmente en los aniversarios, o cuando asisten grupos muy taquilleros se realizan cambios en la pista que modifican provisionalmente el espacio arquitectónico. Por ejemplo, debajo del escenario hay un conjunto de butacas, que ocupan los bailarines más antiguos para descansar o para contemplar el baile, pero cuando asisten grupos muy taquilleros las butacas se retiran para que quepa todo el público.



Cabe recalcar que en los últimos dos años, al menos los dos salones de baile tradicionales (el salón Los Ángeles y El California) que aún sobreviven en la ciudad, se han hecho de un tipo de público joven que asisten motivado por la curiosidad de conocer la dinámica que en ellos se vive, pero también porque recientemente los salones de baile se han convertido en un tema de interés para los estudios antropológicos y para efectos del llamado turismo cultural representan espacios de “rompe y rasga”, sin embargo, este público es ajeno a los

procesos de construcción y distribución del espacio por lo que, el incluirse tan de prisa en el ambiente provoca un choque contextual tanto para ellos como para todos los actores sociales que convergen a diario en los salones de baile.

Se puede concluir entonces, que a pesar que El California, no corresponde a un espacio arquitectónico con características constructivas innovadoras del siglo pasado, como son el uso del concreto y el acero, o de tinte funcionalista, hoy día corresponde a un espacio patrimonio construido, en resistencia y constante adaptación, que si bien, tropieza con las construcciones arquitectónicas del siglo XXI y nuevas formas de vivir en la ciudad, continua compitiendo con los espacios de entretenimiento modernos que se ubican en las zonas más confluidas de la Ciudad, preservando su relevancia cultural y adaptándose a los nuevo devenir ciudadano.

2.3 La puesta en valor y el reconocimiento de los salones de baile como patrimonio

Cuando se revisa cualquiera de los expedientes técnicos de los bienes culturales reconocidos por la UNESCO como Patrimonio Mundial, se corrobora que al menos una de las diez directrices que establece la Convención se entrelaza con el bien cultural y le permite tener un valor universal excepcional.

Este apartado no tiene la finalidad de crear un expediente técnico como el de los bienes nombrados patrimonio mundial, empero, sí busca establecer los criterios que desde las directrices internacionales pueden intervenir para el reconocimiento de los salones de baile como patrimonio cultural.

Después de haber leído y estudiado lo que pasa dentro de los salones de baile y reconociendo su potencial como espacios donde se conforma la identidad, se reafirman los lazos entre un sector de la población que encuentra en El California un espacio para encontrarse con el otro y compartir similitudes en la forma de divertirse, pero sobretodo, afirmando que los bailes de salón constituyen una de las manifestaciones de la diversidad cultural de la capital a continuación se presentan los criterios que identifican al baile y al salón como patrimonio cultural de la Ciudad de México:

- El *California Dancing Club* representa un reducto de la Ciudad depositario de memoria y generador de cambio, donde se reconfigura la identidad y se genera sentido de pertenencia gracias a las relaciones que se entretienen en el lugar.
- Los salones de baile, responden a la delimitación de un espacio excepcional y un espacio común, en el que el espectador se sitúa y transforma “modos de mover” y de “apreciar” (Dallal, 2010: 98). En el caso del California los asistentes dejan de lado sus actividades diarias, y pasan de ser obreros, peones, albañiles, trabajadoras domésticas, amas de casa, madres solteras y comerciantes, a bailarines que buscan legitimar su presencia, a través de sus dotes dancísticas.
- Los diferentes ritmos que se tocan y bailan dentro del California conforman una manifestación cultural que se desarrolla a partir de las expresiones corpóreas, la vestimenta, los diferentes ritmos musicales y el espacio en que se reproduce, lo cual lleva a que los bailarines se identifiquen con cada uno de estos elementos según sea su caso y generen un patrimonio propio basado en su experiencia.
- Los salones de baile, son muestra de los espacios arquitectónicos adaptados o construidos para prácticas sociales y culturales específicas del siglo XX, enmarcadas en la modernidad y urbanización de la Capital del país. En el caso del *California Dancing Club*, su surgimiento se remonta a las adaptaciones y transformaciones que se realizaron al ya extinto Gran Cine Bretaña durante la segunda mitad del siglo XX y su representatividad como un espacio de construcción de relaciones locales, razón que ha llevado a que sin concepciones teóricas quienes asisten a este espacio le otorguen un valor patrimonial, tanto al espacio físico como a las acciones que se realizan en su interior.
- Los salones de baile son espacios arquitectónicos cuyo valor reside tanto en su obra física, como en el resultado simbólico y significativo que se establece entre los usuarios a través del uso e interpretación del espacio así como de las relaciones que se entretienen en el mismo.
- El *California Dancing Club* atestigua un intercambio de influencias considerable, durante un periodo concreto y en un área cultural del mundo determinada; en los ámbitos de la arquitectura o la tecnología, las artes monumentales, la planificación urbana o la creación de paisaje. Ya que aunque no corresponde a una corriente

constructiva específica del movimiento arquitectónico mexicano, las adaptaciones arquitectónicas corresponden a las características que guardan los salones de baile (El Colonia, Los Ángeles y El México) construidos previo a la inauguración éste (taquilla, guardarropa, barra, butacas, pista de baile y escenario etc.).

- El *California Dancing Club* cumple con lo establecido en el Reglamento de cafécantantes o cabarés y salones de baile de 1944, documento que insta que los salones de baile tienen prohibida la venta de bebidas alcohólicas y adquieren la responsabilidad de contratar orquestas (Sevilla, 2006: 88)
- El surgimiento y desarrollo de los salones de baile durante el siglo XX, fueron pieza clave del avance cultural de la ciudad, al mismo tiempo que permitieron que aquellos grupos sociales que con la posrevolución arribaron a la capital en busca de un mejor futuro, se apropiaron del baile como una forma de expresión les permitía reconocerse en la gran urbe.
- La música latina que llegó al país y se tocaba en los salones de baile durante el siglo XX representó una herramienta de fuerte arraigo e influencia entre la llamada cultura popular. Ante tal popularidad, los medios de comunicación generaron una significativa campaña de difusión, de tal forma que la televisión y cine comenzaron a mostrar lo que se vivía dentro de los salones de baile, e incluso fue a través de las imágenes proyectadas por los medios de comunicación que se comenzó a generar varios estereotipos de lo que se vivía en estos espacios.
- Los salones de baile son un punto de confluencia de aquellos bailarines que han desarrollado un estilo propio, un espacio donde se da una especie mutua de configuración dancística entre el salón de baile y los bailarines, en el que se han aprendido determinados patrones de movimiento y que a través del tiempo han dotado al salón de variantes interpretativas, lo cual los ha llevado a ser espacio de gran importancia para la conservación de la cultura popular (Sevilla, 2006:11)
- Los salones de baile son conocidos por las generaciones posteriores a los años cincuenta por lo que están cimentados no solo en las calles de la ciudad sino también en la memoria de quienes la habitan.
- Los bailes de salón que se configuraron en la primera mitad de siglo XX, se han convertido en una tradición por parte de quienes viven y practican el baile como una

forma de viday que dotan de significados y valores a un espacio físico que recibe el nombre de Salón de Baile.

- Los bailes de salón representan una manifestación contemporánea que surgió durante el siglo XX, la cual, se basa en ciertos ritmos musicales⁵⁰ que pertenecen al sincretismo cultural que se dio en la capital a partir de la revolución y se han mantenido vivos gracias a:

1) Los viejos actores sociales.

2) La apropiación de las nuevas generaciones.

3) Desarrollo de un espacio privado, socialmente aceptado para práctica del baile.

De tal forma que los elementos antes escritos, han hecho que tanto el *California Dancing Club*, como el salón los Ángeles, que son los dos últimos salones de baile que se rigen bajo el reglamento de 1944 y aún persisten en la Ciudad, avalen su reconocimiento como patrimonio social y cultural de la Ciudad de México; y a su vez, se sumen como elementos fundamentales para su protección y conservación desde el reconocimiento institucional.

⁵⁰ Danzón, cha cha cha, mambo, rumba, salsa, cumbia, charleston, paso doble etc.

TERCERA PARTE

Capítulo 3. El Patrimonio Cultural

En el primero y segundo capítulo expuse la historia del baile y los elementos que lo conforman como patrimonio cultural; esto como un panorama para dar pie a la propuesta de patrimonio construido vivo, misma que se presentará en el capítulo cinco. En este capítulo inicio haciendo un recuento de cómo surgió el concepto de patrimonio cultural en México, que emana del siglo XVIII, los modelos paternalistas para su protección y el encanto por las antigüedades; el posicionamiento del México decimonónico y la construcción de una identidad basada en el exaltamiento del “indio muerto”.

Se hace un análisis de las diferentes tesis que los teóricos contemporáneos escriben a cerca del patrimonio, también se explica la inserción de México en las políticas internacionales razón que permite y acelera la protección y conservación del patrimonio, sumando a esto las declaratorias de patrimonio mundial que impulsan una política más amplia del patrimonio a nivel mundial.

Se explica, además como se construye el concepto desde lo local, la forma en la sociedad reconoce y construye su patrimonio fuera de la esfera institucional que desde la conformación de instituciones ha fomentado la construcción de una idea nacional de patrimonio, anteponiendo el arqueológico del histórico y el histórico del artístico, dejando de lado los espacios edificados y las prácticas culturales surgidas durante el siglo XX y este, mismas que carecen de reconocimiento debido a su dinamismo, su re-configuración y re-significación.

3.1 Tradición, carencia y futuros retos en el estudio del patrimonio

Hablar de la conceptualización del término patrimonio en México no es un tema nuevo, por lo que resulta demasiado complejo definir su temporalidad. Anteriormente su reconocimiento se garantizó frente a otros conceptos como el bien nacional, antigüedad o monumento, que fueron delimitando y creando modelos para la protección y conservación de lo que hoy conocemos como patrimonio cultural.

En México la creación del término patrimonio sumado al adjetivo nacional nos conduce al Proyecto de Estado Nación y a la construcción de la identidad que desde siglo XVIII e

inicios del XX, fortaleció el imaginario de lo “mexicano” garantizando su permanencia y evolución.

Es el siglo XVIII cuando empiezan a valorarse ya como bienes culturales las antigüedades mexicanas, siendo personajes estrechamente relacionados con la iglesia católica, la evangelizadora de estas tierras, quienes empezaron a difundir estas ideas en un entorno de construcción y definición de identidad nacional. En este periodo es que empieza a tener “reconocimiento por parte de la corona española el estatus cultural de la Nueva España”. Esta circunstancia significó que las categorizaciones de los bienes que interesaban a la joven nación transitarán desde su consideración como tesoros, cosas, objetos y antigüedades, según las primeras disposiciones dadas en el siglo XVI, hasta la conceptualización de monumentos que aparecerá por primera vez, ya como Estado independiente prueba de ello, es el reglamento fundacional del Museo Nacional Mexicano y la creación de la Junta de antigüedades, primer órgano oficial encargado de conservar y estudiar los monumentos del pasado en 1808 (Cottom, 2008: 67,71), por lo que hoy debatir el concepto moderno de patrimonio, nos conduce a hablar de diferentes etapas y pensamientos teóricos que delimitaron su estudio.

En cuanto a temporalidad encontramos sus antecedentes en las Leyes de Indias, donde los bienes eran reclamados por la legislación. Por ejemplo, durante el siglo XVII una vez ocupados los territorios ganados en la guerra, el rey exigía los botines inmediatamente después de los hechos militares.

Ya para el virreinato, en México figura la presencia de dos hombres que se dedicaron al coleccionismo: Carlos Sigüenza y de Góngora quien se dedicó a la colección de documentos de origen prehispánico, y Lorenzo Boturini que coleccionó manuscritos prehispánicos. En éste último se puede apreciar la importancia que desde el siglo XVIII adquirieron los bienes nacionales, al expropiarse la colección de códices y manuscritos cuando quiso sacarlos del país.

Consumada la independencia surgió la Ley del 16 de Noviembre de 1827 impulsada por Guadalupe Victoria, que prohibía la exportación de antigüedades mexicanas. Posteriormente con la fundación de la Sociedad Mexicana de Geografía en 1858, se creó la

Comisión de Monumentos, cuya encomienda principal fue conservar los monumentos prehispánicos y coloniales. La Sociedad no solo se dedicó a vigilar y proteger los monumentos, sino también se dedicó a su estudio. En 1862 elaboraron el proyecto de ley proteccionista para Benito Juárez, cuya promulgación fue impedida por Maximiliano, quien en 1865 fundó la Academia de Ciencias y Literatura, que suprimía a la Sociedad Mexicana de Geografía y tomaba la responsabilidad del resguardo del patrimonio (Chanfón, 1988:50-54).

Aunque, durante el imperio de Maximiliano no existió un gran avance en el resguardo del patrimonio, fue él quien logró consolidar el “Gran Museo Nacional”, ordenando en 1865 el traslado de las colecciones de antigüedades a la Casa de la Moneda hoy Museo Nacional de las Culturas (Lobjois ,2010:1). Sin embargo, la protección de los bienes culturales se mantuvo estática, hasta que el gobierno de Porfirio Díaz promulgó en 1896 y 1897, dos decretos para proteger los monumentos y así, en palabras de Carlos Chanfón “la evolución de los conceptos de cultura y patrimonio, ganaban terreno a nivel mundial. En México, las leyes proteccionistas se sucederían durante el siglo XX, eslabonando los avances del pensamiento y de acción”.

El pensamiento positivista en relación al patrimonio cultural, comenzó a ganar terreno, como prueba de ello se encuentran las políticas educativas que Porfirio Díaz impulsó como herramienta para el constructo de identidad nacional reconociendo a los monumentos como elementos forjadores de identidad.

Dentro de esta visión nacionalista, surgieron instituciones cuya finalidad fue la exaltación de lo mexicano a partir del reconocimiento de lo prehispánico, como lo muestra la creación de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos de la República Mexicana de 1885, cuyo objetivo fue la exploración y el rescate de los vestigios arqueológicos, reconociendo la identidad nacional a partir de la limitación de investigaciones a extranjeros y los saqueos (Lobjois, 2010:2). También se creó la Inspección de Monumentos Históricos en 1913 y la Inspección de Monumentos Artísticos en 1915 (Arboleyda y Rodríguez, 2004:5), estableciéndose como la primera institución rectora del patrimonio nacional.

En 1939 surge el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) cuya función principal es la protección, conservación y preservación del patrimonio paleontológico, arqueológico e histórico del país, según lo establece la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas a Arqueológicos Artísticos e Históricos (LFMZAAH) de 1972 .

Cabe mencionar que previo a la creación del INAH, los bienes nacionales se resguardaban en el Museo Nacional, espacio que se encontró activo durante ochenta y tres años, hasta que en 1908 se inicia la clasificación de los bienes y debido al gran número de colecciones que albergaba esta institución, se decidió que era necesaria la construcción de nuevos espacios museográficos para el resguardo del patrimonio, esto llevó a dividir y trasladar la colección del Museo Nacional a tres espacios diferentes de la ciudad.

En 1909 la suma de bienes perteneciente a la colección de Historia Natural se trasladó a lo que hoy es el Museo del Chopo, donde duró poco tiempo, ya que posteriormente fue trasladada al actual Museo de Historia Natural. En 1939 el Castillo de Chapultepec recibió la colección de Bienes Históricos, por lo que el Gran Museo Nacional se dedicó exclusivamente al resguardo de los bienes arqueológicos y antropológicos hasta 1964, año en que el presidente Adolfo López Mateos inaugura el Museo Nacional de Antropología (Arboleyda y Rodríguez ,2004:5), espacio museográfico que hasta el día de hoy resguarda la colección del Museo Nacional y a su vez acompaña al país en la construcción de la identidad nacional.

Las Inspecciones de Monumentos, el Museo Nacional, la Secretaría de Instrucción Pública hoy Secretaría de Educación Pública, y la creación de la Universidad Nacional de México (hoy UNAM), fueron solo algunos de los proyectos que surgieron durante las primeras décadas del siglo XX para construir la identidad nacional.

A su vez, Bolfy Cottom (2008:72) describe que la historicidad que conforma lo que hoy conocemos como patrimonio nacional se dio con el hallazgo de monumentos antiguos al realizar obras públicas las cuales tuvieron una enorme repercusión, tanto para una incipiente conciencia nacionalista como para una visión meramente de carácter ilustrada. Tales elementos posibilitaron que estos bienes pasaran al resguardo de la Universidad Nacional de México. En esta dinámica se construyeron los distintos significados, sentidos o

valoraciones identitarias de aquellos bienes denominados antigüedades o monumentos, dado que estos son:

- a) La base para la construcción de una tradición histórica nacionalista;
- b) Testimonio y fuentes originales para conocer la historia y;
- c) Desempeñan un papel ideológico por el hecho de que se considera que dan honor y provecho a una nación.

Convirtiendo los bienes culturales en objetos de utilidad social, entendiéndose que es así, porque representan valores de orden social, que permitirán su propia cohesión y persistencia en el devenir histórico. Siendo estos elementos la base de la cual surge la legislación mexicana de orden federal que aún tiene vigencia en nuestros días y que constituye una tradición propia.

De tal forma que partiendo de lo escrito por Bolfy Cottom, es que se infiere que el concepto de patrimonio cultural se encuentra en constante construcción, misma que se refleja en cuatro aspectos:

- a) las instituciones que resguardan el patrimonio,
- b) el surgimiento de nuevas leyes y las reformas a las ya existentes,
- c) la firma de tratados y convenios internacionales que aumentan la protección jurídica de los bienes nacionales, pero sobre todo,
- d) los debates teóricos donde especialistas analizan la relación Identidad-Patrimonio; y la forma en que estos aspectos coadyuvan en reforzar y mantener vigente el “Patrimonio Nacional”.

Sin embargo, si hoy nos preguntaran la definición institucional del binomio patrimonio cultural, tanto teóricos, como la propia sociedad y las organizaciones sociales se enfrentarían a la interrogante ¿Cómo definir de patrimonio cultural de México?, frente a esta interrogante, encontramos que en México, la definición del concepto patrimonio

mexicano se acompaña de la fundación de las instituciones nacionales (INAH e INBAL) creadas en el siglo XX.

El 3 de Febrero de 1939 se crea el Instituto Nacional de Antropología e Historia como un órgano con personalidad jurídica propia y dependiente de la Secretaria de Educación Pública, siendo su función: la protección, conservación, restauración, recuperación promoción y difusión del patrimonio arqueológico, histórico y paleontológico de la nación,⁵¹ por lo que su creación dio mayor importancia al estudio y resguardo del patrimonio arqueológico e histórico, situación que llevo a que en 1946 surgiera el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura,⁵² como un instituto con personalidad jurídica propio, que de acuerdo con la Ley Federal de Monumentos Zonas Arqueológicas Artísticos e Históricas que establece lo siguiente: el INBAL “es competente en materia de monumentos y zonas de monumentos artísticos”. De tal forma que tanto el INBAL como el INAH son nuestros dos Institutos Nacionales responsables del patrimonio mexicano⁵³ y por ende son quienes han fortalecido la idea de protección del patrimonio cultural basándose de sobremanera en la LFZMAAH y en la normativa internacional adoptada de la UNESCO.

Sin embargo, actualmente México se enfrenta a un proceso de transición en cuanto a posturas, debates teóricos y políticas culturales, es decir, hoy el ámbito cultural cobra mayor fuerza y por ende el reconocimiento del patrimonio, ya que ahora este se haya escrito en leyes, decretos nacionales e internacionales, aumentando el número de bienes que conforman el “Patrimonio Cultural de la Nación”.

Cierto es que existen bienes culturales que se encuentran encapsulados en modelos históricos que responden a la pretensión de fortalecer el sentido de pertenencia hacia lo “nacional”, construcción imaginaria que fundamenta y da sentido a los diversos modelos que históricamente ha impuesto el Estado para homogenizar la “cultura nacional”, que olvidan y desvirtúan las prácticas y los bienes culturales heterogéneos y complejos, que

⁵¹ Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia

⁵² Ley Orgánica Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

⁵³ 1988 por decreto presidencial surge el CONACULTA como un órgano administrativo desconcentrado de la SEP, cuyas atribuciones son la promoción y difusión de la cultura y las artes (H. Congreso de la Unión, 1988:2), es decir regular las funciones del INAH e INBAL.

carecen de reconocimiento tanto por parte de las instituciones como de la comunidad que los reproduce, por lo que son llevados al olvido o convertidos en un estigma social.

México ha tenido varios aciertos respecto al debate teórico e investigación que se ha desarrollado a lo largo del siglo XX. Por parte de los estudiosos de la cultura nacional, se ha logrado un adelanto favorable en cuanto a la relación patrimonio-identidad-comunidad; los investigadores cada vez aportan mayores herramientas que favorecen la protección integral del patrimonio, desarrollan nuevas críticas acerca de la relación de la comunidad con su patrimonio y generar otros simbolismos de cómo mirar el patrimonio.

Esto lo narra Salvador Díaz Berrio, cuando escribe que desde 1972 en el mundo se incrementaron y generaron nuevos trabajos y planteamientos más sólidos, amplios y congruentes en la materia. Esto se refleja en la Ley Federal sobre Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos y su reglamento publicado tres años después, ambos, amplían considerablemente la protección del Patrimonio Cultural Urbano, generando puntos focales para su reconocimiento y protección, sin embargo, se enfrenta a una fuerte problemática en cuanto a su conceptualización ya que en palabras de Salvador Díaz Barrio “es evidentemente artificiosa la distinción entre lo “histórico” y lo “artístico”, ya que se apoya en el simple hecho del cambio del siglo XIX al siglo XX” (Díaz, 1986: 36-39).

Lo anterior, ejemplifica uno de los problemas de mi caso de estudio, respecto a los alcances normativos que garantizan su protección, pues la ley sólo se centra en los valores históricos de los inmuebles del siglo XIX y en los valores artísticos de los inmuebles del siglo XX dejando fuera los Salones de Baile, dado que no corresponden temporalmente a los monumentos históricos ni destacan por la creatividad artística de las construcciones del siglo XX establecidos en la ley de 1972.

En este sentido, quizá es conveniente preguntarse ¿Cuáles son los elementos que desfavorecen el reconocimiento de los salones de baile como patrimonio material?, la temporalidad o la belleza arquitectónica. ¿Es preciso encapsularlos como patrimonio material, o se debe de generar un nuevo concepto que permita su reconocimiento basado no únicamente en lo material, sino también en la práctica social, prácticas que desde el 2003 han adquirido la categorización de patrimonio inmaterial? Quizá la respuesta va más

enfocada en el hecho de que lo que invalida su reconocimiento, es que estos espacios no entran en la visión de la historia oficial gestada para la construcción de lo nacional.

En las líneas anteriores se ha escrito acerca del reconocimiento histórico de los bienes culturales, así como de los antecedentes que han llevado al surgimiento de las instituciones que hoy resguardan el patrimonio cultural oficial, no obstante, hay otros aspectos que a mi consideración deben enunciarse para tratar de entender la singularidad que guarda el patrimonio y la relación que se ha tejido con la sociedad, en este sentido es fundamental citar lo escrito por Enrique Florescano y Guillermo Bonfil Batalla.

Enrique Florescano, en sus estudios acerca del patrimonio, afirma que la construcción del concepto se desarrolló entre el siglo XIX y XX, basándose en el rechazo ideológico de lo occidental y en el surgimiento del nacionalismo, proyecto que “actuó como un operativo ideológico dedicado a borrar las contradicciones forjadas por las luchas entre sus distintos actores sociales... Se afirmó entonces un proyecto integrador, sustentado en el Estado nacional que elaboró símbolos, imágenes y patrimonios centralistas con el fin de avasallar las tradiciones rurales y regionales, las comunidades indígenas y otros sectores no reconocidos como expresiones de lo nacional” (Florescano, 1997:16).

En el caso de México cabe recalcar que si bien el patrimonio se basa principalmente en el nacionalismo, no olvida el reconocimiento de la diversidad cultural. Por ello, frente a las múltiples definiciones que existen de cultura, Guillermo Bonfil Batalla propone que para el estudio del patrimonio primero se debe eliminar la exclusión fomentada de la distinción de Alta Cultura y Cultura Popular, y partir de la siguiente definición de Cultura:

El conjunto de símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y organización social, y bienes materiales, que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permiten transformarse y reproducirse como tal, de una generación a la siguiente, también señala que “La cultura es dinámica, se transforma constantemente; cambia los hábitos, las ideas, las maneras de hacer las cosas y las cosas mismas, para ajustarse a las transformaciones que ocurren en la realidad y para transformar la realidad misma”, y éstos cambios, que se presentan dentro de las manifestaciones culturales dependen tanto de factores internos y externos, representando algunos de los aspectos que conforman el patrimonio cultural. (Bonfil, 1997:29-30).

El patrimonio cultural se institucionalizó a partir del reconocimiento de la nación del siglo XIX, dando como resultado el resguardo de los bienes arqueológicos, históricos y artísticos en el Museo Nacional, sumando a ello el proceso ideológico del siglo XX, donde a través de la danza, la arquitectura, la música y la literatura el gobierno posrevolucionario comenzó a reconocer el amplio mosaico cultural del país. Es decir, la creación de la nación y el reconocimiento antropológico de cultura fue lo que llevó a hablar de la protección de bienes culturales en el país, mismos que a partir de 1982 formarían parte de lo que universalmente hoy en día recibe el nombre de patrimonio cultural.

Si partimos entonces de la definición que hace Guillermo Bonfil Batalla de Patrimonio Cultural, como un:

Acervo de elementos culturales tangibles unos, intangibles los otros que una sociedad determinada considera suyos y de los que echa mano para enfrentar sus problemas (cualquier tipo de problemas, desde las grandes crisis hasta los aparentemente nimios de la vida cotidiana); para formular e intentar realizar sus aspiraciones y sus proyectos; para imaginar, gozar y expresarse (Bonfil, 1997:31)

Y de los cuatro factores que Enrique Florescano describe que infieren el proceso de construcción y legitimación del patrimonio cultural:

- 1) La selección, identificación y reconocimiento contemporáneo del pasado
- 2) La selección y rescate de los bienes patrimoniales por parte del Estado quien protege el patrimonio a partir de intereses políticos que se vislumbran mediante la configuración de lo “nacional”
- 3) La importancia del patrimonio dentro de la conformación del Estado escribiendo: “El punto de partida del Estado Nacional es la distinción entre lo universal y lo particular, o lo “idiosincrásico”
- 4) El patrimonio nacional como productor de un proceso histórico, que se conforma a partir del re juego de los distintos intereses sociales y políticos de la nación, por lo que su uso también está determinado por los diferentes sectores que concurren en el seno de la sociedad (Florescano, 1997:15-19).

Se puede explicar que en el país, la construcción del patrimonio ha sido histórica y se ha legitimado por las diversas políticas culturales del siglo XX, mismas que dieron pie a la creación de instituciones como el INAH, INBAL, el Instituto Indigenista, los museos nacionales y regionales incorporando lo prehispánico, lo histórico y artístico a la memoria colectiva de los mexicanos, descartando y restándole importancia a aquellas manifestaciones culturales que estaban colocándose dentro de la vida cotidiana de la sociedad posrevolucionaria.

Enrique Florescano (1997:16-18) advierte que actualmente, el patrimonio se encuentra en una evolución constante, misma, que ha generado dos fenómenos constantes: 1) Que cada vez se haga mayor referencia al reclamo de enriquecer la herencia material e inmaterial y 2) la importancia y necesidad de revisar los conceptos, programas y reglamentación del uso social del patrimonio, sumando a esto, que los bienes culturales son un pilar importante de la vida en sociedad y contrastan entre el reconocimiento institucional y el reconocimiento local.

Lo anterior nos habla de una de las problemáticas más importantes del patrimonio: la separación actual que existe entre las instituciones que preservan, conservan, legislan y difunden el patrimonio y los agentes productores de los cambios (la comunidad que vive y protege el patrimonio), por lo que existe la necesidad de:

- Incluir a los agentes reales de la transformación social y patrimonial en los programas oficiales relativos al patrimonio, ya que, no hacerlo implicaría tanto la pérdida de gran parte de ese patrimonio como la imposibilidad de generar una concepción del patrimonio directamente relacionada con la sociedad, y capaz de dar respuesta a las nuevas demandas del desarrollo social y económico (Florescano, 19: 1991).
- Y conocer y analizar ambos valores. Los institucionales, que se definen a través de legislación y normativa reconocida por el Estado; y los acuerdos implícitos, que la comunidad comparte para la valoración, resguardo y protección del patrimonio, aun cuando éste carezca de reconocimiento institucional, sin olvidar que la puesta en valor depende estrictamente de la jerarquización basada en dos aspectos que

garantizan su preservación: La importancia que se les asigna en la memoria colectiva y la integración y continuidad en la cultura presente. (Bonfil, 1997:32).

Guillermo Bonfil Batalla define el proceso de preservación como una forma consciente e integradora, es necesario mencionar que en ocasiones ésta genera una ruptura entre la tradición y la importancia comunitaria, situación que es provocada por los organismos institucionales que custodian los bienes y realizan trabajos de preservación, ya que niegan a la comunidad el acceso, generando desarraigo y falta de interés por conservar lo propio.

Ambos autores coinciden que el estudio del patrimonio en el caso de México: se basa en la construcción de la nación y por ende de conformación de la identidad mexicana y reconocen la importancia de la apropiación por parte de la comunidad, y en la aplicación de la normativa.

A mi parecer, por parte de estos dos autores ha quedado inconcluso el estudio de aquellas cualidades que colocan al patrimonio como una pieza fundamental en el desarrollo de la comunidad. Frente a lo anterior y como una herramienta más para argumentar la forma en que se entreteje la relación patrimonio-comunidad, retomo lo escrito por Antonio Machuca, estudioso del XXI, quien en su artículo “Reconfiguración del Estado Nación y el cambio de la conciencia patrimonial en México” habla acerca de la nación y la vinculación del patrimonio como medio para la integración de la misma.

Antonio Machuca se refiere a la forma en que la población se apropia tanto simbólica como físicamente de los bienes culturales desde principios del siglo XX hasta la actualidad, hace también un balance de la forma en que los bienes son utilizados como herramientas para el reconocimiento del patrimonio nacional, y de la fuerza con la que el muralismo de los años treinta, la arquitectura y los grandes monumentos representaron al Estado a partir de un modelo ideológico basado en la homogenización y valoración de la mexicanidad, viendo en estos: “La oportunidad de desarrollar variados proyectos culturales de carácter progresista. Las nuevas condiciones abrían el campo para una actividad artística y cultural febril y altamente prometedora.” (Machuca, 2005:7). Y a partir de este análisis propone la distinción de cuatro particularidades del patrimonio:

Medio de reflexividad social. (El materializado en obras, significados y encarnado en sus creadores), podría visualizarse como la forma que adquiere en cada periodo una determinada representación de sí de la sociedad por medio de la interpretación y la invención. En este sentido, es la sociedad quien determina qué elementos constituyen su patrimonio aunque muchas veces estos sean una invención institucional. Es decir, el Estado es la institución que legitima los bienes nacionales a los que se le atribuye la categoría de Patrimonio Nacional, pero esto no es posible solo mediante las acciones del Estado sino por el contrario, es necesario que una vez elegidos los bienes que corresponden a ese momento histórico sea la sociedad quien se identifica y apropie de ellos para generar cierta empatía hacía el patrimonio.

Como **elaboración simbólica.** En cada momento histórico significativo, los pueblos recapitulan y hacen los ajustes que implican una re significación de su historia, aún si ello incluye las formas de sublimación e inversión simbólica que supone el hecho de transformar las derrotas históricas en triunfos, mediante justificaciones compensatorias que hacen posible la asimilación de los hechos históricos adversos, para una forma de conciencia que, por lo visto, no puede admitir reveses ni se asume de modo autocrítico; quizá resulte arriesgado hablar del patrimonio como re significación sin embargo, como lo hemos visto en éste capítulo, si algo ha distinguido al país fue el siglo XX y su apuesta por generar una Estado Nación basado en la legitimación de la mexicanidad a partir de la arqueología, la arquitectura, el muralismo la música, el baile, la literatura, que acompañados de los hechos históricos dieron pie al reconocimiento de lo nacional como elementos simbólicos,

Como **instrumento mnemónico.**⁵⁴ La sociedad trabaja sobre la base de un esfuerzo permanente de recapitulación, añadiendo nuevos elementos rescatados del olvido para obtener una reconstrucción lo más fiel posible, aunque sólo aproximada, del acontecer histórico, independientemente de que al mismo tiempo procede una función social

⁵⁴ Consiste en un conjunto de códigos simbólicos, cada uno de los cuales corresponde a una instrucción. Es sinónimo de mnemotécnica. Es una técnica para aumentar o ejercitar la capacidad memorística, de gran utilidad para el aprendizaje.

depuradora, mediante una economía simbólica, destaca lo que considera como más significativo; se somete a una selección específica de cada uno de los bienes culturales que es nombrado patrimonio nacional ya que es por medio de esta selección que justifica su presencia dentro del vasto patrimonio nacional.

El patrimonio referido a una **espítème**. Es decir, un marco cognoscitivo sobre el que se define una forma de representación del mundo, así como de codificación. Una determinada noción del patrimonio, se asocia al nacionalismo y a un tipo de Estado; si bien, el patrimonio es una representación de mundo es necesario tener en cuenta que dicha representación es de carácter dinámico y con una serie de valores (sociales, económicos, educativos, políticos y ambientales etc.) que intervienen en el desarrollo del mismo por lo cual no es de sorprenderse que actualmente se añadan o rechacen los bienes patrimoniales como consecuencia a los grandes movimientos mundiales que establecen los criterios de selección del patrimonio (Machuca,2005:18).

Con base a lo anterior y partiendo del conocimiento tanto teórico como práctico, asiento lo siguiente: si bien la conformación de lo que hoy se conoce en México como patrimonio cultural es resultado de un proceso histórico y por ende ideológico, actualmente el estudio del patrimonio muestra avances importantes en el reconocimiento de la diversidad. Tal es el caso de los programas de desarrollo social que se han incorporado a las comunidades portadoras del patrimonio, lo cual, ha generado nuevos paradigmas hacia la apropiación de éste. Sin embargo es importante resaltar, considerar y reconocer, que al menos en el plano nacional, el principal problema al que se enfrentan nuestras Instituciones rectoras en materia de conservación y protección del patrimonio (INAH, INBAL y CONACULTA), es la falta de reconocimiento de una parte de bienes culturales que aunque no se encuentren dentro de las clasificaciones ya existentes, son importantes en la conformación de la identidad nacional o local. Bienes, que no reconocidos institucionalmente, pero contienen elementos de valor simbólico importantes que los convierten en patrimonio cultural para los portadores.

En este sentido, las Instituciones deben considerar la oportunidad de establecer una estructura de trabajo que: a) se base en el reconocimiento de las creaciones materiales e inmateriales que surgen, se mantienen y practican en la vida cotidiana; b) promueva la

creación de nuevos modelos para la inclusión del patrimonio del siglo XX; c) instrumente una forma diferente de estudiar y difundir el patrimonio, pero sobretodo de hacerlo accesible e interesante a todos los actores.

Tales aspectos ayudarían de sobre manera a que tanto estudiosos, como portadores del patrimonio reconozcan que la división legal que se hace de este, corresponde únicamente a una forma de sistematizar su estudio y garantizar su protección, y que no existe una jerarquización entre el patrimonio arqueológico, histórico, artístico, inmaterial e incluso natural, y que en algunos casos un bien cultural puede ser portador de más de uno de los patrimonios categorizados.

3.2 El Patrimonio Mexicano y su reconocimiento internacional

El país vuelca la protección de los bienes directamente en el plano normativo, es decir: elabora, reforma y firma distintos documentos de orden nacional e internacional que garantizan la salvaguarda del mismo. En la legislación nacional, encontramos que México aceleró su crecimiento ante los nuevos conocimientos y posturas internacionales. Por ejemplo, Carlos Chafon en su libro “Fundamentos teóricos de la restauración” (1988: 58-59) afirma que previo a las definiciones adoptadas por la UNESCO sobre patrimonio cultural y natural el 16 de Noviembre de 1972 en Paris, desde 1914 México ya mencionaba los términos de patrimonio de la cultura y belleza natural, utilizados en 1970 con la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación.

A estas leyes nacionales ya extintas, se suman las únicas dos leyes que actualmente norman el patrimonio: la Ley General de Bienes Nacionales⁵⁵ y la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas.⁵⁶ Ambas marcan el rumbo de la protección del patrimonio; la primera, se refiere a la pertenencia que tiene la nación en el patrimonio y las sanciones que se atribuirán a quienes violen la ley o hagan mal uso de los bienes culturales de la nación; y la LFMZAAH que marca la protección de los bienes arqueológicos artísticos e históricos, otorgándole facultad jurídica al INAH e INBAL en el

⁵⁵ Publicada en el Diario Oficial de la Federación el día 20 de mayo de 2004

⁵⁶ Publicada en el Diario Oficial de la Federación el día 6 de mayo de 1972

resguardo de lo que hoy se denomina como patrimonio cultural. Cabe recalcar que son estas dos leyes el único marco normativo para el “patrimonio nacional”

Las leyes antes mencionadas, el INAH e INBAL son los organismos nacionales más importantes para la protección del patrimonio, así como CONACULTA, que actualmente se ha sumado a la protección de las manifestaciones culturales a través de la Comisión de Patrimonio Inmaterial, sin embargo, en el país nuestras instituciones han enfatizado constantemente en la protección de los bienes culturales previos a la primera mitad del siglo XX y a las prácticas culturales indígenas que han sido folclorizadas y que actualmente son reconocidas como patrimonio inmaterial tanto en el país como en el mundo.

En lo que respecta a la normativa internacional, existen varios documentos que aportan herramientas para el reconocimiento de los Salones de Baile como patrimonio cultural y por ende para su categorización como Patrimonio Construido Vivo: La recomendación de Nairobi de 1976 describe que “la salvaguardia e integración del patrimonio en la vida colectiva de nuestra época debería ser una obligación para los gobiernos y para los ciudadanos de los estados cuyos territorios se encuentran”,⁵⁷ y la importancia que tiene la construcción de planes de salvaguardia del patrimonio. Esta recomendación delimita algunas de las condiciones que pueden garantizar la protección de los salones de baile, propone un análisis interdisciplinario que determine tanto el espacio que será protegido como las características con las que debe contar para su salvaguarda.

Sin dejar de mencionar, la Declaración de México sobre Políticas Culturales de 1982, de donde se retoma la siguiente definición:

El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas. (Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales Agosto de 1982)

⁵⁷ Apartado II Principios Generales, Recomendación de Nairobi

Y finalmente, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, misma que permitió a México avanzar en el reconocimiento de las manifestaciones culturales que permean en el territorio y la diversidad que ello implica:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible. (Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO 2003)

Entonces, si nos preguntaran ¿Cómo se define el concepto de patrimonio inmaterial en el país? La respuesta desde mi perspectiva sería: en México, así como en el resto de los países miembros del Comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO, el interés de definir el concepto de inmaterial surgen cuando se dan cuenta que debe existir una normativa internacional que ampare las expresiones culturales al menos de los países miembros de la convención. Por ello en 2003 nace la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial, esta definición en el caso del país ha logrado interiorizarse tanto y ha conseguido un éxito extraordinario cuyo resultado es el amplio posicionamiento que tiene México en la UNESCO entorno a la salvaguarda del patrimonio inmaterial.

Partiendo de la definición de patrimonio cultural que hace la UNESCO⁵⁸ y de los artículos 28, 35 y 32⁵⁹ de la Ley Federal sobre Monumentos Arqueológicos Artísticos e Históricos,

⁵⁸ El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.

⁵⁹ ARTICULO 28.- Son monumentos arqueológicos los bienes muebles e inmuebles, producto de culturas anteriores al establecimiento de la hispánica en el territorio nacional, así como los restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con esas culturas.

México ha desarrollado de manera informal el concepto de patrimonio, dado que aún se ha asentado legalmente ninguna definición de patrimonio cultural, por lo que para efectos del reconocimiento del patrimonio, normalmente se aplica la siguiente definición:

El patrimonio cultural de la nación comprende las obras de artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida es decir, las obras materiales: los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos que expresan la creatividad de un pueblo.

Esta definición genera dos dificultades para el reconocimiento del patrimonio surgido después de la primera mitad del siglo XX reflejándose:

- En el vasto número de bienes nacionales que integran la diversidad cultural y conforman el Patrimonio Cultural Mexicano,⁶⁰ dado que el patrimonio se consagra a partir de su temporalidad; las creaciones anteriores al establecimiento de la cultura hispánica y los monumentos históricos surgidos durante los siglos XVI - XIX, dejando fuera los bienes y manifestaciones culturales del siglo XX, pero sobre todo, anteponiendo el valor arqueológico sobre el histórico y el histórico sobre el artístico.

La segunda dificultad que presenta esta definición de patrimonio cultural reside en

- La poca eficiencia de la normativa mexicana que si bien protege el patrimonio arqueológico, histórico y artístico, en algunas, ocasiones muestra insuficiencia en cuanto a su ejecución por lo que con frecuencia el patrimonio es violentado y destruido sin que se aplique la ley.

⁵⁹ ARTICULO 35.- Son monumentos históricos los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, en los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la Ley

⁵⁹ARTICULO 33.- Son monumentos artísticos los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante.

⁶⁰ Me permito sumar el concepto de mexicano por su función durante los primeros años del siglo XX para la delimitación de la identidad nacional

Ante la carencia de una definición institucional de Patrimonio Cultural, en los últimos años, las instituciones culturales mexicanas han mostrado gran flexibilidad en la incorporación de nuevos paradigmas internacionales entorno a la investigación, conservación y protección del patrimonio, prueba de ello es la participación activa que desde 1982 México ha tenido en la UNESCO, reflejada recientemente en la adopción de la Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003.

Sin embargo, aunque el país cuenta con una serie de avances en la protección jurídica y en el reconocimiento de nuevos conceptos, como el de patrimonio cultural inmaterial” ,⁶¹ algunos investigadores aún se encuentran discutiendo la necesidad de proteger las manifestaciones culturales urbanas que nacieron en el siglo XX, y permanecen vigentes.

En cuanto al “*California Dancing Club*”, éste, es un espacio arquitectónico, que retomando la Declaración de Políticas Culturales sobre Patrimonio Cultural; representa una creación anónima surgida del alma popular cuyo conjunto de valores le dan un sentido a la vida.⁶² Bajo esta definición es que se gesta uno de los actuales problemas a los que se enfrenta el patrimonio cultural. Si bien la UNESCO como órgano internacional preocupado por la conservación y preservación del patrimonio, ha elaborado documentos guías que permiten su protección, mismos a los que México se ha adherido al ser miembro parte del comité de Patrimonio Mundial, resulta complejo el reconocimiento internacional del patrimonio nacional a bienes o expresiones culturales que a nivel local no cuentan con una política cultural que definan su protección y reconocimiento, ya que además de no existir el suficiente interés institucional sobre las expresiones culturales y bienes materiales surgidos en el siglo XX, la propia gente portadora de esas expresiones y usuaria de las obras arquitectónicas cuyas características no corresponden a un patrimonio artístico , tampoco considera de su interés que el espacio que re-significan a diario sea reconocido por los “otros”.

61 Se basan principalmente en la protección y reconocimiento del patrimonio que se encuentra en peligro de extinción (conocimiento tradicional, lenguas indígenas y danza).

62Declaración de México sobre las Políticas Culturales, 1982, Patrimonio Cultural, principio 23.

3.3 El concepto de patrimonio cultural en el ámbito local

Ante la falta de reconocimiento dentro de la normativa nacional vigente de los bienes que más adelante defino como Patrimonio Construido Vivo, para mi caso de estudio me auxilio de en un par de leyes locales que benefician y se adaptan parcialmente a las necesidades y problemáticas específicas de la categorización de patrimonio que propongo en este trabajo: la Ley de Fomento Cultural⁶³ y la Ley de Salvaguarda del Patrimonio Urbanístico Arquitectónico del Distrito Federal.⁶⁴

Estos documentos normativos nos permitirán analizar y definir la práctica de los bailes de salón como una manifestación cultural y por ende proponer al “*California Dancing Club*”, como patrimonio del Distrito Federal. Estas Leyes, que son una herramienta para elaborar mi propuesta del Plan de Desarrollo Alternativo y un respaldo a la nueva categoría propuesta “Patrimonio Construido Vivo”.

Por parte de la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal se retoma la definición de Patrimonio Cultural, Patrimonio Cultural del Distrito Federal y los artículos 6 y 7 de la misma:

Patrimonio Cultural: Los productos culturales, materiales o inmateriales, tangibles o intangibles que poseen un significado y un valor especial o excepcional para un grupo social determinado o para la sociedad en su conjunto, y por lo tanto forman parte fundamental de su identidad cultural

Patrimonio Cultural del Distrito Federal: Las expresiones culturales producidas en el ámbito del Distrito Federal, que se consideren del interés colectivo de sus habitantes, adicionales a las contempladas en la competencia normativa de la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas.⁶⁵

Artículo 6.- La presente ley reconoce a la cultura popular y busca la participación y articulación de los grupos étnicos, las comunidades

63 Publicada en el Diario Oficial del Distrito Federal el 14 de Octubre de 2003

64 Publicada en el Diario Oficial del Distrito Federal el 13 de Abril de 2000.

⁶⁵Artículo 4 inciso X)

indígenas, campesinas, rurales y urbanas a la vida cultural, artística y económica de la Ciudad de México, con pleno respeto de sus tradiciones lingüísticas, de identidad y patrimonio cultural. Asimismo, reconoce la necesidad de revertir los procesos de exclusión, segregación, socio-territorialidad y desigualdad en sus diversas formas, derivados de la mala distribución de la riqueza entre los individuos y grupos sociales, para que puedan incorporarse plenamente a la vida cultural de la Ciudad.

Artículo 7.- Para el fomento de la cultura popular, las autoridades culturales deberán:

I. Asesorar técnicamente a las comunidades en sus necesidades y demandas culturales;

II. Promover programas y acciones que consideren al medio ambiente como un valor y bien cultural, en cuya preservación debe estimularse la participación de la comunidad en su conjunto;

III. Impulsar la formación de artistas, artesanos, docentes, investigadores, promotores y administradores culturales, que fomenten las industrias culturales populares;

IV. Generar centros de capacitación que fomenten la construcción de la equidad social para todos los grupos excluidos, el reconocimiento de la diversidad cultural y el desarrollo de relaciones de convivencia interculturales en la Ciudad.

V. Promover programas específicos para garantizar la infraestructura y equipamiento cultural en las delegaciones del Gobierno del Distrito Federal menos favorecidas, para cumplir con su responsabilidad de fomentar la cultura popular

Mi caso de estudio se enfrenta a la problemática de la distinción entre cultura popular y alta cultura, es decir, tanto los Salones de Baile como los bailadores representan un sector de la población urbana que se encuentra excluida consecuencia de sus intereses culturales, los

cuales desde los estudios culturales son definidos como populares, mismo que son delimitados a partir de su ubicación territorial, sus ingresos económicos, sus actividades cotidianas y los procesos de socialización que desarrollan.

Respecto a la Ley de Salvaguarda del Patrimonio Urbanístico Arquitectónico del Distrito Federal y para fines del reconocimiento de los Salones de Baile como bienes inmuebles patrimoniales, considero necesario adoptar la definición de Monumento Cultural y los artículos 6 y 16 de la ley, que se escriben a continuación:

II.- Monumento cultural: la obra del hombre, tangible o intangible, o de la naturaleza en función del significado que éste le da, en que se refleja su pensamiento, sentimiento, forma de vida y modo de relacionarse con su medio, en que se reconocen uno o varios valores singulares desde el punto de vista de la historia, de estética, la ciencia o de la tecnología que la han hecho y hacen meritoria de ser legada a las generaciones futuras;

Artículo 6: Pueden ser declarados bienes inmuebles afectos al Patrimonio Urbanístico Arquitectónico no solo grandes creaciones sino también obras modestas que hayan adquirido con el tiempo una significación cultural.

Artículo 16: Un monumento arquitectónico es un bien inmueble o parte de él, edificado por el hombre para realizar en su espacio interno diversas actividades, en que se reconocen uno o varios valores singulares desde el punto de vista de la historia, de la estética, de la tecnología, de su funcionalidad y por su importancia sociocultural, que lo hacen meritorio de ser legado a las generaciones futuras.

A través de lo anterior se puede definir que dada la importancia sociocultural e histórica del inmueble donde actualmente se encuentra ubicado El *California Dancing Club*, el cual cuenta con cincuenta y nueve años de creación, es que se cumple con uno de los valores patrimoniales que le permiten conformarse como patrimonio urbano. Un segundo aspecto que favorece al inmueble respecto a su reconocimiento es, que aunque si bien no cuenta con un diseño arquitectónico estéticamente reconocido, el espacio ha sido diseñado para la práctica específica del baile de salón, es allí donde se puede apreciar uno de los valores más

importantes de la arquitectura: construir con base a las necesidades de las personas y en este caso, frente a los fuertes estigmas sociales que en su momento representaron bailes como el mambo, el danzón, cha-cha-cha y la rumba, se construyeron estos alberges para las manifestaciones culturales de una minoría, los cuales han trascendido por más de tres generaciones.

El California cumple con lo establecido en los tres artículos anteriores, además, dentro de la ley existe un apartado que otorga la validez suficiente para nombrar tanto a los salones de baile como a otros espacios sociales, (que por su uso en el capítulo cuatro defino como Patrimonio Construido Vivo), monumentos arquitectónicos, ya que, según lo establece la ley, los inmuebles nombrados pueden ser los destinados a servicios: hotel, posada, restaurante, fonda, cafetería, cantina, pulquería, cervecería y similares;⁶⁶ ello favorece el reconocimiento de los salones de baile como patrimonio local del Distrito Federal y representa un acierto en las políticas culturales del Distrito Federal en cuanto a la forma de concebir las manifestaciones y espacios que continúan vigentes en la ciudad.

3.4 La puesta en valor del patrimonio en el contexto social

El concepto de patrimonio no es un concepto estático, la palabra patrimonio proviene del latín *Patrimonium* que etimológicamente se deriva de *pater*, en referencia a los bienes que proceden de la familia, por lo que este concepto es una construcción cultural, que responde a cada contexto y momento de la historia, por lo que se le suelen dar diferentes consideraciones como son: el tipo de objetos que merecen sobrevivir al tiempo, hecho que refleja las ideologías y el sistema de creencias de cada momento, por lo que la patrimonialidad no proviene de objetos, sino de sujetos, y el proceso de patrimonialización es un proceso de construcción de la memoria colectiva (Tugores, 2006: 17,19).

En México, el término moderno de patrimonio se ha conceptualizado desde lo colectivo, los diferentes bienes culturales ya sea materiales o inmateriales que lo integran, responden al proceso histórico de conformación de la identidad de un grupo determinado, que puede ser un país, una comunidad o un grupo social, sin embargo la idea de patrimonio depende del tiempo histórico en el que se ubiquen los bienes y los intereses políticos del momento.

⁶⁶ Artículo 17 inciso IX

Actualmente el país vive un momento ideológico importante, cada vez la sociedad se suma más rápido a la apropiación activa del patrimonio, existe una fuerte campaña de turismo cultural y un interés político basado en el reconocimiento y aprovechamiento del patrimonio como detonante de desarrollo,⁶⁷ sin embargo aún no se toman en cuenta las prácticas y bienes culturales que no tienen una clasificación social, oficial y políticamente establecida.

Es decir, las instituciones y la sociedad sigue apostando por los bienes culturales que estipula la Ley de 1972, otorgándole mayor valor a los bienes institucionales, por lo que desde mi postura considero necesaria la transformación de un nuevo pensamiento que impulse el reconocimiento de aquel patrimonio que aún se encuentra vivo y se recrea a diario y que incluso puede ser más accesible para la población, que el patrimonio que normalmente es visitado en temporada vacacional.⁶⁸

En cuanto al reconocimiento social del patrimonio, actualmente los habitantes de la ciudad y áreas conurbadas construyen un imaginario de lo que es su patrimonio, que coincide con la forma en que el estado ha transmitido la idea de patrimonio nacional, es decir, consideran propios aquellos bienes culturales “monumentales” que desde la posrevolución comenzaron a marcar lo que hoy conocemos como patrimonio.

La aseveración anterior es resultado de una encuesta realizada en varios puntos de la Ciudad de México,⁶⁹ mediante la cual se pidió a los entrevistados definir el concepto de patrimonio cultural. En este inciso los encuestados definieron el término con frases como: “lo que es nuestro” “aquello que representa al país en el extranjero” y “lo que está en México”, ejemplificándolo a través del mariachi, el tequila, el nopal, las pirámides e incluso el futbol, esto me llevo a repensar el valor que le otorgan principalmente los ciudadanos al patrimonio que se encuentra en la ciudad y a preguntarme si el patrimonio de la ciudad es de quienes la viven o únicamente de quienes visitan estos espacios, turistas nacionales y extranjeros.

⁶⁷ El fenómeno de uso y aprovechamiento del patrimonio se da principalmente en torno a las zonas arqueológicas.

⁶⁸ Caso específico, el patrimonio arqueológico cuyas z.a. más visitadas son Teotihuacán, Chichén Itzá, Uxmal, El Tajín y Xochicalco.

⁶⁹ Véase el anexo 3, la encuesta se realizó en el centro histórico (Bellas Artes, Catedral, Monumento a la Revolución Chapultepec (Museo Nacional de Historia y Museo Nacional de Antropología) y Coyoacán.

Se puede inferir entonces, que aunque las 16 delegaciones que integran el Distrito Federal cuenta con un vasto patrimonio que se hace notar al caminar por las calles donde se aprecian construcciones que pueden ir desde la época prehispánica hasta la reciente arquitectura de sistemas constructivos innovadores, quienes habitan y viven⁷⁰ la ciudad, muchas veces no suelen identificar los valores culturales del patrimonio con el conviven a diario, por lo que cuando se enfrentan a este tipo de reflexiones de lo que es “el patrimonio”, toman como ejemplo los imaginarios que se han construido nacional e internacionalmente de lo que es México.

Respecto a los bienes culturales que integran el patrimonio cultural, la población encuestada coincidió que los monumentos, las pirámides y la arquitectura representan el patrimonio. Es decir, la sociedad se identifica con lo construido,⁷¹ lo que se define como patrimonio material y dejan a un lado las manifestaciones culturales que en términos teóricos reciben el nombre de patrimonio inmaterial.⁷² Este reconocimiento por lo material nos lleva a observar la forma en que las manifestaciones de la vida cotidiana que para los teóricos de la cultura reciben el nombre de patrimonio inmaterial,⁷³ se reducen a un modus vivendi para la sociedad portadora, es decir, conforma una más de las actividades que realizan día a día.

Frente a este panorama, volvemos a observar que aunque en menor medida, la sociedad sigue desarrollándose bajo los preceptos nacionalistas que definen el patrimonio y que están ampliamente ligados a conceptos de mexicanidad arraigados a imaginarios, ante ello resulta de gran importancia que la población trabaje poco a poco en la definición de la vocación patrimonial que guardan los bienes culturales con los que conviven.

En cuanto al patrimonio urbano del siglo pasado que es el que está inmediato a una valoración social y carece de legitimación por la falta de reconocimiento jurídico, nacional

⁷⁰ Me refiero a quienes “viven” a la población flotante de los municipios de la periferia de la ciudad (Naucalpan, Ecatepec, Chalco, Nezahualcóyotl y Chimalhuacán) que diario se trasladan por diversas cuestiones a la capital del país.

⁷¹ Véase anexo III

⁷² El inciso 4 de la encuesta contenía varias manifestaciones que se definen como patrimonio inmaterial, sin embargo el grueso de los encuestados (43 de 50) eligieron la música.

⁷³ En 2013 se celebró el décimo aniversario de la Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003.

y social, encontramos que cada vez se están diseñando nuevos programas de salvaguarda y rescate patrimonial por parte de la sociedad civil, mismo que responden a la insuficiencia económica, técnica y de protección que presentan las instituciones que actualmente resguardan el patrimonio, en este tenor es necesario diseñar nuevas alternativas para darle permanencia a estos bienes culturales de forma interinstitucional, comunitaria e incluso internacional y así lograr posicionar el patrimonio del siglo XX como un patrimonio en común.

Capítulo 4.

El Patrimonio Construido Vivo

En este último capítulo presento la definición del concepto de patrimonio construido vivo, la delimitación de estos patrimonios y como se construye este concepto. Considero necesario antes de iniciar, escribir un poco acerca de cómo surgió el interés de plantear una conceptualización diferente a las ya existentes en materia del estudio y clasificación del patrimonio en México.

En un principio, plantear la posibilidad de mirar y reconocer el patrimonio que nos había heredado la modernidad y la posrevolución me pareció una forma interesante de hacer visible a la romántica “cultura popular”, cuya concepción muchas ocasiones ha sido cristalizada como el grupo social subyugado al olvido y rechazo, empero, gracias a los comentarios de Haydeé López Hernández , pude visualizar que hoy en día o al menos para los fines de este apartado resultaba un tanto arriesgado continuar dividiendo a los grupos sociales y los conceptos de patrimonio y que plantear una división tan tajante me llevaría a continuar segmentando el patrimonio de la forma tradicional como se ha venido haciendo por parte de las Instituciones responsables de la protección y conservación de los bienes culturales y que en vez de generar una postura más flexible, esto daría paso a rechazar “otras” practicas o espacios que podrían ser nombrados patrimonio construido vivo.

El giro que se presenta en este apartado es resultado de la reflexión generada y vivida en el en torno al reconocimiento de la cultura popular y de otros sectores de la población portadores de prácticas culturales que pueden ser denominadas patrimonio construido vivo. Cabe destacar que este último capítulo además de pretender consolidar el concepto de Patrimonio Construido Vivo y el reconocimiento de los salones de baile como patrimonio de la ciudad, también plantea impulsar el reconocimiento de otros espacios y manifestaciones culturales que pueden ser reconocidas como patrimonio construido vivo.

4.1 Definición del concepto Patrimonio Construido Vivo

Históricamente se ha desarrollado una fuerte discusión entre los conceptos de cultura y patrimonio cultural, sin embargo, considero que hoy en día esta discusión ha aumentado debido a tres aspectos principales; 1) la división conceptual que se ha formulado entorno al patrimonio, 2) los aciertos o desaciertos que se han desarrollado gracias a los estudios interdisciplinarios y 3) al nuevo giro que han perfeccionado las instituciones en el reconocimiento de algunos bienes culturales como patrimonio específico de un lugar o momento. Estos aspectos han llevado a una división desmenuzada del estudio del patrimonio, misma que ha dado como resultado una segmentación de patrimonios que en ocasiones resulta incontable y conflictivo.

Hoy el estudio y reconocimiento del patrimonio en México se ha dividido en demasiadas ramas: material o inmaterial, tangible o intangible, patrimonio biocultural, patrimonio natural, industrial, hemerográfico, urbano, histórico, arqueológico, musical, paleontológico y subacuático, entre otros, división que además de generar importantes investigaciones en torno al reconocimiento del patrimonio, también da como resultado conflictos interminables entre las instituciones, los teóricos y la sociedad, sobre la perspectiva que cada uno tiene del patrimonio impidiendo que estos tres grupos lleguen a un consenso para definir el concepto de patrimonio cultural, término acuñado en las últimas dos décadas, así como la forma de protegerlo y la importancia de conservarlo.

Si intentamos dar respuesta al cuestionamiento: ¿Cuáles son los antecedentes o causas que han impedido el consenso entre todos los actores involucrados en el reconocimiento y protección del patrimonio? uno de los aspectos que no se dudaría en plantear sería la prioridad histórica que se le ha otorgado a los bienes culturales, ya que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas Artísticas de 1972: establece que el resguardo protección y conservación de los bienes culturales, antepone la importancia histórica estos. Es decir, el patrimonio arqueológico se antepone al histórico y la protección de este, a su vez es prioritaria a la del patrimonio artístico, en este contexto nacionalista se ha eximido por más de cuatro décadas el reconocimiento a los bienes culturales muebles e inmueble y de las manifestaciones y prácticas culturales que se han creado de la dinámica social y cultural de la población moderna y que propongo definir como Patrimonio

Construido Vivo.⁷⁴ También aquellas que se construyen y reconfiguran a diario y que por ende, desde la propuesta de este trabajo pueden adquirir el nombre de patrimonio construido vivo.

Reconozco que proponer un concepto es algo complejo, también entiendo que ante el gran movimiento académico que existe en los estudios antropológicos, es necesario hacer aproximaciones que permitan definir las características que poseen nuestras investigaciones, de tal forma que resulte menos complejo comprender el hilo conductor de las investigaciones que se están gestando actualmente.

De lo anterior, surge desde la Gestión el interés por reconocer el Salón de Baile como un Patrimonio Construido Vivo, proponiendo para este concepto la siguiente definición:

El Patrimonio Construido Vivo recae en los bienes arquitectónicos y manifestaciones culturales que surgieron después de la posrevolución y gracias al auge de la modernidad del siglo XX, así como las manifestaciones y bienes culturales que está gestándose día a día entre la sociedad, correspondiendo a:

Aquellos espacios que aunque carecen de un estilo arquitectónico u artístico definido, son representativos de un fragmento de la historia del país, así como del desarrollo de la modernidad y del avance de los medios de comunicación, respondiendo al surgimiento de espacios para el disfrute social y ocio de la población.

Las manifestaciones culturales que se construyeron en la década de los cuarenta, cincuenta y sesenta, que se han adaptado, modificado y transformado, respondiendo a la lógica cultural de la época actual, lo cual les permite continuar vigentes con el paso del tiempo y consolidarse como una manifestación cultural del país.

⁷⁴ Respecto a las manifestaciones y prácticas culturales cabe mencionar que el reconocimiento institucional que se ha hecho de estas tiene sus antecedentes en la Convención de Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial de 2003, sin embargo como es bien sabido, se ha priorizado en el reconocimiento del Folklor como ejemplos encontramos el festejo de día de muertos, el mariachi y las pirekuas.

El Patrimonio Construido Vivo se distingue por cuatro factores:

- La trascendencia cultural que estos elementos tienen entre la población, lo cual los ha llevado a mantenerse inmersos dentro de la vida cotidiana actual.
- La construcción de relaciones identitarias que se construyen entre los diversos actores y el espacio social, generando en algunos casos importantes lazos de comunidad y sentido de pertenencia.
- El reconocimiento social que tanto el espacio arquitectónico como la manifestación ha logrado consolidar con el paso de los años, hasta convertirse en un referente dentro de la localidad, municipio o estado en el que se ubican.
- La temporalidad; de acuerdo con la Ley Federal sobre Monumentos Arqueológicos Artísticos e Históricos de 1972, el Patrimonio Construido Vivo, no forma parte de los bienes que protege la Ley, sin embargo, su temporalidad como elementos contemporáneos los sitúa como patrimonio.

De acuerdo con la definición anterior, los salones de baile corresponde a una construcción moderna, que con más de cuarenta años de historia, conforman un espacio social en el que los asistentes construyen relaciones sociales significativas que han llevado a concebir a los salones de baile como espacios de tradición, además de que por su ubicación, se han convertido en una referencia cultural para una parte considerable de la población que vive en la Ciudad. Estas características permiten que el *California Dancing Club* forme parte del Patrimonio Construido Vivo de la Ciudad de México.

4.2 Alcances de su clasificación

En los últimos años han surgido en el país varios estudios, congresos, programas de investigación, exposiciones y publicaciones en torno a los espacios y manifestaciones que desde esta investigación propongo pueden ser considerados como Patrimonio Construido Vivo, además, a través del uso de nuevas tecnologías se ha desarrollado una campaña de difusión, promoción y divulgación de estos espacios, llevando a que la población adopte la idea de que “lo naco es chido”, rompiendo con los estigmas que en las últimas décadas se tenía de algunas manifestaciones y lugares gestados durante el siglo XX y aquellos que se

han construido en el andar del siglo XXI, este fenómeno ha logrado hacer de estos espacios un atractivo cultural de alto impacto.

El ejemplo más visible es la afluencia acelerada de visitantes a los contextos barriales de colonias como Candelaria de los Patos, la Merced, Tepito y la Lagunilla, este fenómeno y la forma en la que los visitantes se apropian de estos espacios ha generado a esta investigación varias interrogantes sobre cómo se desarrolla el proceso de patrimonialización de las manifestaciones y bienes contemporáneos que se sugiere nombrar patrimonio construido vivo, mismas que se escriben a continuación:

¿Los nuevos sectores que se apropian de los espacios y manifestaciones construidas durante el siglo XX y XXI conocen el sentido social que ha dotado de significado y vigencia a estos espacios?

¿La campaña de divulgación, promoción y difusión de esto corresponde a una lógica cultural o es una forma mercantil de hacer visible estas manifestaciones?

¿Qué repercusiones tiene el reconocimiento de estos patrimonios tanto para el espacio material, como para el desarrollo de las actividades que realizan los usuarios y constructores de este espacio social?

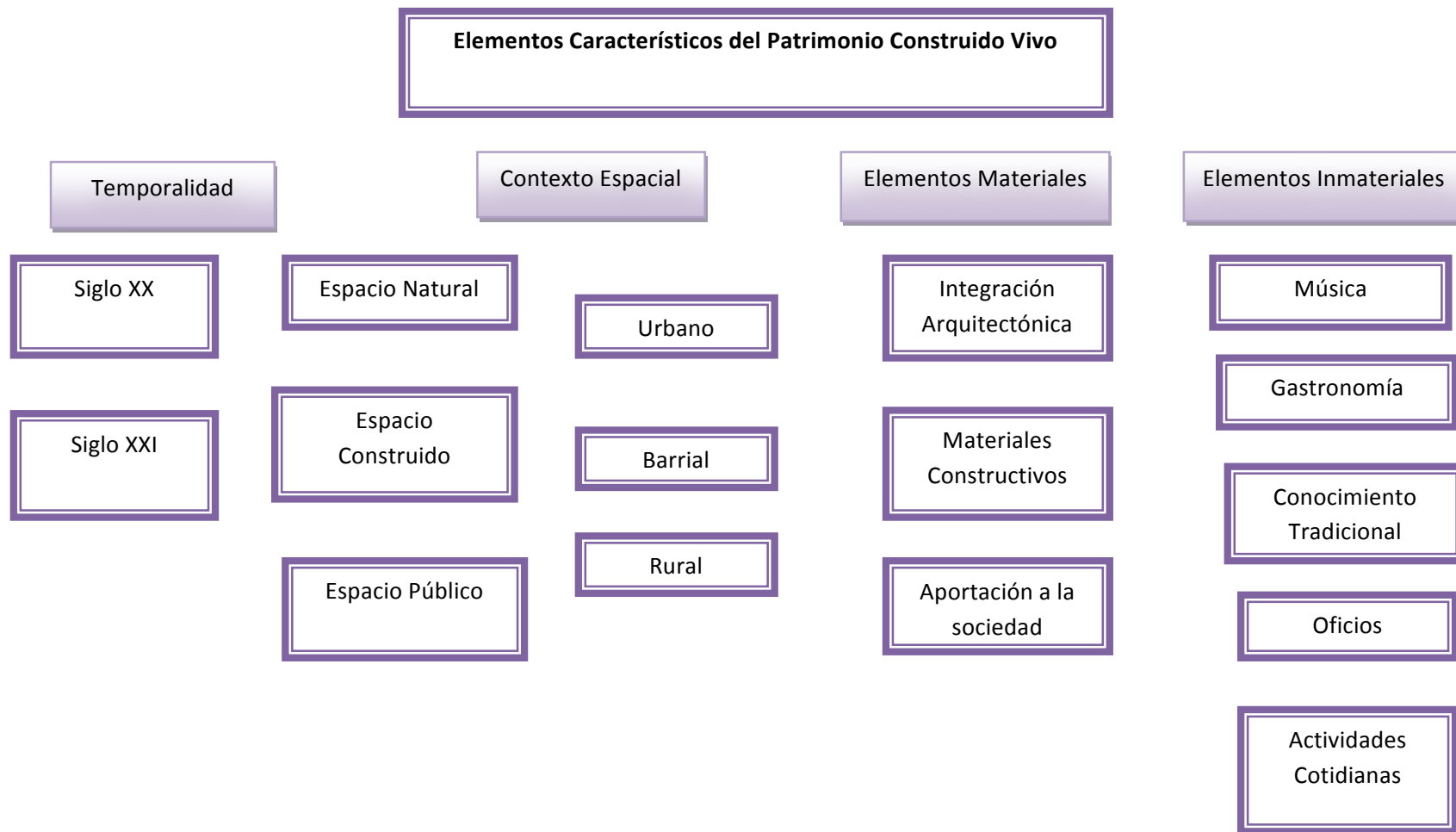
¿Es posible acercarse a estos patrimonios respetando los principios culturales que los primeros usuarios y portadores del patrimonio han generado con el paso del tiempo?

Estas interrogantes me permitieron percatarme de dos problemáticas que se tienen que considerar para poder construir un planteamiento de las características que deben poseer los bienes y manifestaciones que propongo nombrar como Patrimonio Construido Vivo:

Es tedioso y tradicional seguir segmentando los patrimonios, por lo cual, no sólo se debe escribir acerca del patrimonio de la cultura popular, sino también se requiere incluir otros ejemplos de espacios y manifestaciones que son propios y reproducidos por las mal llamadas “clase mediera” y “clase alta”, y que de acuerdo a su forma de vida, portan ciertos elementos que los dotan de identidad, y de sentido de pertenencia. Además, existen otros patrimonios de este tipo que se ubican en diferentes estados del país y que pueden ser clasificados como Patrimonio Construido Vivo.

En un principio mi investigación estaba basada en el reconocimiento de los espacios populares como escenarios echados al olvido, sin embargo, al percatarme que estos espacios han sabido adaptarse a las exigencias de los públicos modernos, sin perder a sus antiguos clientes y aprovechando de sobremanera el reconocimiento adquirido con el paso del tiempo para incorporarse a la lógica de mercado actual, planteo la posibilidad de incorporar a esta categoría, otros espacios y manifestaciones comunes, que aunque no coinciden con el primer planteamiento son patrimonios construidos vivos. Por lo que para efectos de esta investigación

A continuación presento una propuesta de cuadro clasificador para el Patrimonio Construido Vivo, es decir, a través de este cuadro se puede definir si los elementos culturales que se pretendan incorporar a esta categoría cuentan con los elementos característicos de esta nueva clasificación.



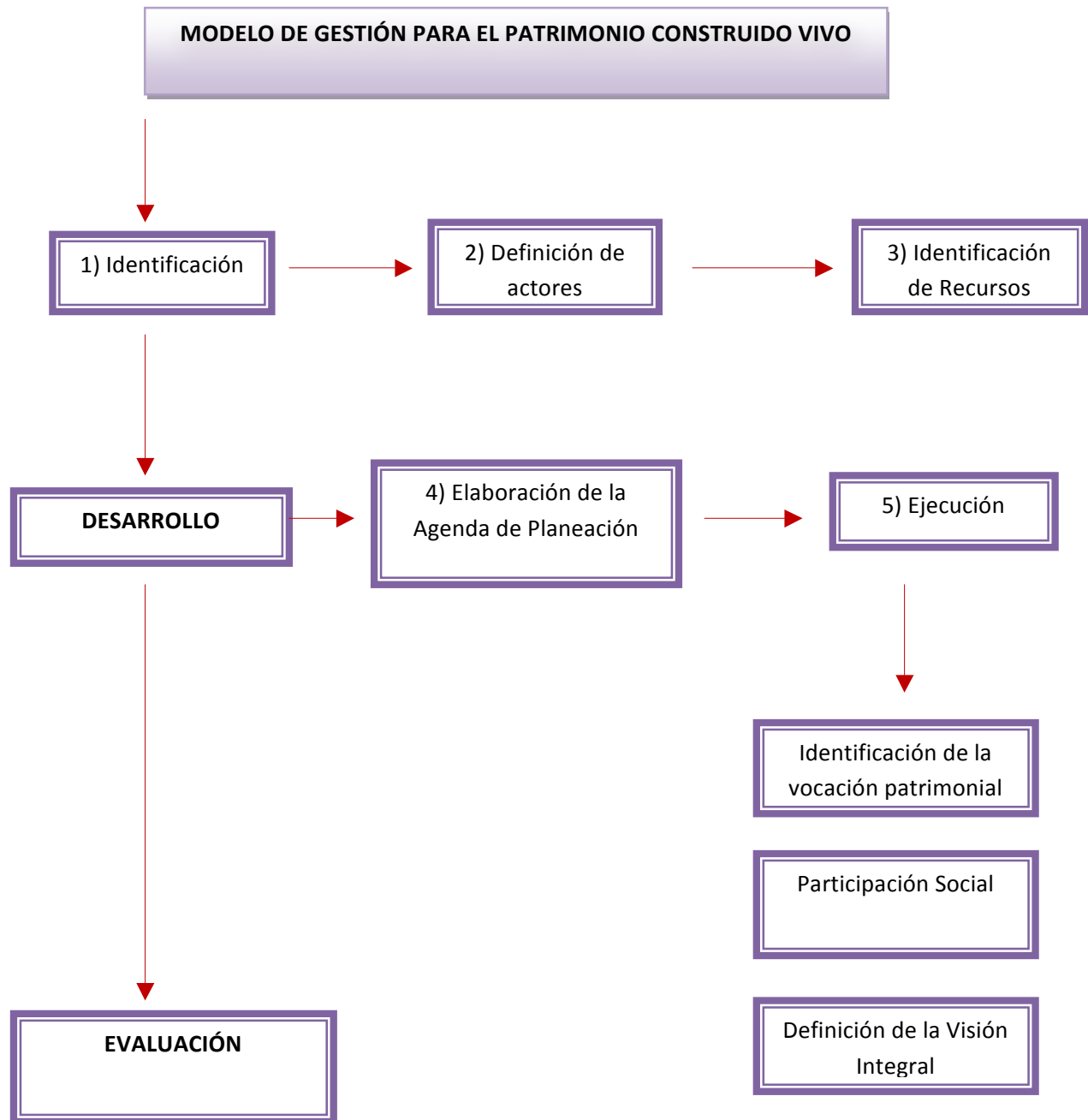
4.3 Plan de Desarrollo Alternativo

México se encuentra en transición en cuanto a la puesta en valor y difusión del patrimonio cultural, hecho que provoca un choque de paradigmas entre los estudiosos, las instituciones, las Organizaciones No Gubernamentales⁷⁵ dedicadas a la protección y conservación del patrimonio y las empresas de turismo, las cuales han visto en el patrimonio cultural (material e inmaterial), y natural una nueva atracción para los visitantes, contextualizado su aprovechamiento como turismo cultural, ante este fenómeno resulta necesario identificar los recursos culturales, su uso y aprovechamiento, pero sobretodo las repercusiones que tiene las acciones de gestión y de turismo que se desarrollan en torno a este.

Es indispensable que para efectos positivos del uso de los bienes que se definen como Patrimonio Construido Vivo, se genere un Plan de Desarrollo Alternativo, cuyo objetivo sea impulsar la ejecución de acciones integrales que respondan a todos los interés de los involucrados. Para realizar este plan es necesario elaborar un **análisis FODA** (Fortalezas Oportunidades Debilidades y Aptitudes), un **diagnóstico** a través del cual se identifique las condiciones en las que se encuentra los bienes culturales y elaborar un **expediente técnico** que permita distinguir cada uno de los elementos con los que cuenta el patrimonio construido vivo.

La ejecución de este Plan de Desarrollo Alternativo, se complementa a través del Modelo de Gestión para el Patrimonio Construido Vivo, propuesta que plantea los diferentes aspectos que se deben de tomar en cuenta para la realización de un proyecto de gestión patrimonial.

⁷⁵ En este caso nos hemos encontrado que el surgimiento de ONGS es un proyecto del siglo XXI.



Descripción

1) Identificación: para iniciar la elaboración de un proyecto de gestión del Patrimonio Construido Vivo es necesario identificar la diversidad de actores que van a intervenir durante la ejecución del proyecto.

2) Definición de actores: una vez identificados los actores es necesario evaluar la intervención que cada uno tiene dentro del proyecto, esto con el objetivo de que una vez que se inicie su ejecución, el gestor cuente con un panorama general y específico de las acciones de cada uno de los involucrados.

3) Identificación de recursos: para la realización de proyectos de gestión cultural es necesario identificar los recursos (económicos, humanos, culturales, sociales) con los que cuenta el proyecto, definir las fortalezas y debilidades de cada uno de estos y así definir el costo-beneficio que la ejecución del proyecto tendrá.

4) Elaboración de la Agenda de Planeación: la elaboración de esta agenda tiene como objetivo que una vez identificados los actores, recursos y características que tiene el bien o bienes patrimoniales a intervenir dentro del proyecto se genere un manejo y uso responsable de cada uno de ellos y así poder tener un mayor control del impacto que tendrá el proyecto en el Patrimonio Construido Vivo a intervenir.

5) Ejecución: dentro de un proyecto de gestión intercultural intervienen varios aspectos tanto teóricos como prácticos; sin embargo para poder alcanzar su carácter integral es necesario que durante su ejecución se logren tres objetivos: identificar la vocación patrimonial, definir su carácter social y generar una visión integral del proyecto; esto es posible a través de las siguientes acciones:

Involucrar a la comunidad, procurando su ascenso y reconocimiento dentro de la ejecución del proyecto, es decir establecer una relación neutra entre el ejecutante del proyecto y la comunidad.

Fomentar entre la comunidad la creación de diferentes proyectos, que a la vez que generen estrategias para la protección, conservación y difusión del patrimonio y promuevan el desarrollo de los actores sociales

Explicar que existe una visión integral amplia y plural de lo que es y representa el patrimonio.

Crear alternativas que intensifiquen la participación social no solo de los actores involucrados directamente en el proyecto, sino también del sector de la población que nunca ha tenido contacto con el patrimonio a difundir, es decir generar un modelo participativo

Diseñar nuevas formas de experimentar el patrimonio, que se pase de lo contemplativo a lo interactivo y a su vez comprender que es necesario re significar el patrimonio, para siga representando una forma de identidad entre las nuevas generaciones

6) Evaluación: se sugiere realizar la evaluación del proyecto desde dos aristas, cualitativa y cuantitativamente; para realizar la primera evaluación es necesario diseñar unas fichas para cada uno de los actores que participaron en el proyecto, esto con el objetivo de poder identificar la percepción que se tiene una vez ejecutado el proyecto y así establecer el potencial que este tuvo entre los actores involucrados. La evaluación cuantitativa se realiza definiendo los recursos que se gastaron para la realización del proyecto, el capital que se obtuvo por parte de terceros y proponiendo los posibles recursos que se pueden obtener para la continuidad del proyecto.

Finalmente, esta evaluación permite delimitar la factibilidad que tiene el proyecto para poder ser ejecutado en una segunda fase sin la intervención del gestor, es decir, se define el nivel de participación y el potencial del proyecto para ser un proyecto de continuidad impulsado por la sociedad.

Consideraciones Finales

Después de poco más de dos años de llevar a cabo esta investigación sobre los salones de baile, me encontré con varios aciertos y desaciertos, en un principio, parecía que mi tema de investigación era poco tratado por parte de la ciencia antropológica. Sin embargo, conforme me fui involucrando en el mundo del Dancing, encontré a especialistas que desde diferentes aristas tocaban el tema, Amparo Sevilla, Alberto Dallal, Clementina Díaz Ovando, Gabriela Pulido Llano; así como las crónicas de Armando Ramírez y las charlas vespertinas que sostenía con Pepe Ramírez y otros amigos. También me encontré con cinco tesis de licenciatura que tocan el tema de los salones de baile y la parafernalia cinematográfica que legitimó en estos espacios, a rumberas, danzoneros y pachucos convirtiéndolos en elementos de estudio y reconocimiento. Este panorama, me permitió darme cuenta de que en los últimos años se ha desarrollado una fuerte campaña de difusión que impulsa el reconocimiento del baile y el salón como manifestaciones importantes de la “cultura popular”.

Como antecedente, quizá vale la pena hacer mención de algunas de las acciones de preservación que se han hecho entorno al baile de salón. El primer proyecto de difusión de la música de salón corresponde al Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A.C, creado en 1998 que tiene como finalidad la investigación, difusión y fomento del desarrollo de la tradición danzonera en México. Sumado a la preservación del danzón se encuentra las actividades que se desarrollan en la Plaza de la Ciudadela desde hace más de diez años: clases de bailes de salón dadas por expertos danzoneros; y sonideros que los días domingos arman toquines para ofrecer un rato agradable a vecinos y bailadores, esta resignificación que se le ha dado a la plaza también ha llevado a que el Gobierno del Distrito Federal promueva el baile de salón en algunas explanadas delegacionales como una estrategia de convivencia social.

Otras actividades que se han impulsado a través de las políticas culturales actuales, son las siguientes: por parte del INAH se ha creado el recorrido de turismo cultural Quien no conoce los Ángeles no conoce México, en 2013 la exposición fotográfica y documental “Mi

vida por un danzón”⁷⁶ en la estación del metro Pino Suarez, proyecto realizado por la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH, así mismo durante el mes de diciembre de 2013 en el municipio de Texcoco, en la cafetería la Finca la Colorada se exhibió una muestra fotográfica del salón Los Ángeles y en mayo del mismo año en la red social *Facebook* de Patrimonio cultural– Natural DF se difundieron varias fotos de los salones de baile extintos de la Ciudad de México. Por su parte los salones de baile tradicionales (*California Dancing Club* y Los Ángeles) aún vigentes en la ciudad tienen cuenta en *Facebook* y continuamente comparten su cartelera musical, esto nos habla de la forma en que se han apropiado de las nuevas tecnologías para promocionar sus espacios.

En el mes de enero de 2013 se inauguró en el Museo de Tequila y el Mezcal la exposición Tiempo de Danzón de Cristina Khalo, esta muestra según el portal web El Museógrafo expuso la tradición de este baile y refleja a través de la narración fotográfica, una práctica generacional en México que conforma un modo de vida y determina un esquema cultural en el país. Por todo ello, el lugar idóneo de exposición es el Museo del Tequila y el Mezcal, en una de las zonas con mayor intercambio y presencia de manifestaciones populares dentro de la Ciudad de México y del país.⁷⁷

Otra actividad de gran importancia, es el evento titulado: Danzoneros y Mamboleros en el México de Ayer,⁷⁸ evento que se realizó el viernes 21 de marzo de 2014, en el marco de la edición número treinta del Festival del Centro Histórico y que fue organizado por la Fonoteca Nacional del INAH, este evento consistió en una charla a cargo de Jorge Luis Aquino Gómez, director de la Casa de la Música Mexicana “Daniel García Blanco”, y en la exhibición de bailes de salón como el danzón y el mambo, así como un baile amenizado por orquestas en vivo.

⁷⁶ http://mx.yhs4.search.yahoo.com/yhs/search?hspart=ironsource&hsimp=yhs-fullyhosted_003&type=msd3_14_12_ch&p=exposicion+de+danzon+en+el+metro+pino+suarez+inah

⁷⁷ Karen Vega Palafox 21/02/2014<http://museografo.com/tiempo-de-danzon-en-el-museo-del-tequila-y-el-mezcal/>

⁷⁸ DANZONEROS Y MAMBOLEROS EN EL MÉXICO DE AYER boletín de prensa publicado en el portal web del INAH, Jueves, 20 de Marzo de 2014<http://inah.gob.mx/boletines/1-acervo/7120-presentaran-danzoneros-y-mamboleros-en-el-mexico-de-ayer>

Derivado de lo anterior, mi investigación abre la interrogante de ¿Cuál es el rumbo de la gestión para el reconocimiento de los salones de baile?, invita a pensar ¿Que harán las instituciones, re-conmemorar o realizar proyectos para el reconocimiento y difusión?, y abre la discusión acerca de ¿Cómo asistir a estos patrimonios vivos sin alterar las prácticas que se realizan en estos por parte de sus usuarios?

A su vez, el acelerado y quizá acertado reconocimiento de los bailes de salón en los últimos dos años me lleva a preguntarme ¿Qué va a pasar con el espacio y la práctica una vez que se difunda la importancia cultural que guardan?, debido a que existe una fuerte problemática con los elevados costos de los eventos que se realizan en estos espacios, no solo por parte de la administración de los salones sino también por las instituciones y las empresas privadas que hacen uso de estas prácticas populares, en este sentido quizá valga la pena preguntarse ¿Si será un reconocimiento como patrimonio cultural o un elemento más de gran industria cultural del siglo XXI?, a mi parecer considero que antes de que se desarrolle o impulsen nuevamente a los salones de baile como una industria de las culturas populares, se debe elaborar una investigación interdisciplinaria que defina los pros y contras de la patrimonialización y el resurgimiento de esta industria, esto permitirá que quienes estamos dentro de este estudio clarifiquemos que queremos ofrecer a nuestros lectores y nuestra intervención en el contexto cotidiano.

Otros aspectos que también se deben tomar en cuenta para su reconocimiento corresponden al uso actual que se da a los antiguos salones de baile después de más de setenta años de su apogeo, por ejemplo como ya se mencionó anteriormente, el extinto Salón México ahora es un Centro Cultural y el Salón Bombay que se ubica en Eje Central Lázaro Cárdenas actualmente es un espacio de difusión al hip hop,⁷⁹ cuestionándonos nuevamente¿ Por qué re-significar estos espacios para actividades similares a su uso original?, ¿El nuevo uso de los espacios es encausado o al igual que los salones de baile responde a circunstancias sociales que dieron pie a la apropiación y modificación de espacios?

En este sentido quizá sería de gran importancia tomar en cuenta que escribimos para recordar, para dejar huella en la memoria y aunque trabajemos para su reconocimiento

⁷⁹ Kilómetro Cero edición no. 50 <http://guiadelcentrohistorico.mx/kmcero/cultura/sal-n-bombay-de-cabaret-centro-cultural>

actual, necesitamos concientizarnos de que la patrimonialización implica una tarea más ardua que un reconocimiento a nivel local, nacional o internacional: reconocer que las manifestaciones son dinámicas que no pueden ser estáticas, por lo que nuestro trabajo es darle difusión a ello y en la medida de lo posible contribuir a su permanencia y trascendencia.

Cabe recalcar que esta investigación sirve como un diagnóstico para evaluar el estado actual de los salones de baile, sus oportunidades y amenazas, pero sobretodo es una base para elaborar estrategias desde la gestión, que permitan la preservación y difusión de estos espacios de memoria, por lo que lo escrito anteriormente se piensa retomar este apartado para elaborar un expediente que permita incluir los Salones de Baile dentro de la categoría de Patrimonio Cultural del Distrito Federal y a su vez diseñar las directrices y las acciones inmediatas a realizarse para la salvaguarda, difusión y reconocimiento de este patrimonio.

Concluyo esta investigación reconociendo que si bien el siglo XXI se ha tornado como el tiempo y espacio adecuado para el desarrollo de los estudios culturales y para reconocer a las “Culturas Populares” como lo *cool*, o con el lema Lo Naco es Chido, es preciso que se realicen estudios previos y las gestiones adecuadas para que el desarrollo de la nueva industria cultural que puede gestarse entorno a lo que definimos como Patrimonio Construido Vivo no agreda en sobre medida los patrimonio olvidados y que luchan por sobrevivir en la urbe.

Frente a ello, es necesario considerar la pertinencia de que tanto los bailadores expertos como quienes desean aprender a bailar, den cuenta de la importancia que tiene el intercambio de conocimiento y el respeto mutuo hacia la forma de expresar e identificarse de cada generación. Esto representa una acción que requiere la intervención de un gestor que establezca una especie de acciones mediáticas basadas en el consenso de la diversidad de actores que confluyen en el salón de baile, es decir , el gestor debe tener la vocación de expresar a estos actores la importancia que tiene su salón de baile en la sociedad, el impacto que tuvo su surgimiento para la conformación de la Ciudad de México, y los beneficios que pueden obtenerse a través de una difusión y promoción acorde al contexto actual.

Bibliografía

ARBOLEYDA CASTRO, Ruth Elizabeth y Rodríguez García Ignacio (2004)

INAH, Tiempo y Nación El Instituto Nacional de Antropología e Historia a través de sus disciplinas actores y proyectos en Diario de Campo suplemento no. 30. México: INAH.

BLANCO ARBOLEDA, Darío (2010)

“Transformaciones y continuidades en las elaboraciones identitarias a partir de la música y el baile. Los fenómenos de los sonideros y los “saludos” Tras 200 años de fiesta popular” en Roberto Blancarte (Coord.) Los grandes problemas de México XVI Culturas e Identidades.

BONFIL BATALLA, Guillermo (1987)

“La encrucijada latinoamericana: ¿encuentro o desencuentro con nuestro patrimonio cultural?” en Antropología Suplemento, Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nueva Época. Núm. 13 Marzo Abril.

_____ (1997)

“Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Enrique Florescano (coord.), El patrimonio nacional de México. México: CONACULTA-FCE, pp. 28-51.

CAMARENA OCAMPO, Mario, Leyva José Mariano (2013)

“Introducción” en Rumberas, boxeadores y mártires. El ocio en el siglo XX, Colección Claves para la historia del siglo XX mexicano. México: INAH. pp. 9-13.

CARPIO PACHECO Carla Verónica (2008)

Del Chuchumbé al danzón. Importancia de los antiguos salones de baile en la vida cultural de la Ciudad de México, Tesis de Licenciatura. México: UNAM pp. 10- 14, 34,110-111.

CHANFÓN OLMOS Carlos (1996)

Fundamentos teóricos de la restauración. México: UNAM-Fac. Arq. pp. 50-54.

COTTOM, Bolfy (2008)

Nación patrimonio cultural y legislación: Los debates parlamentarios y la construcción del marco jurídico federal sobre monumentos en México. México: Porrúa.

DALLAL CASTILLO, Alberto (2010)

La danza en México. Cuarta parte: el "dancing" mexicano. México: UNAM, Segunda reimpresión.

DÍAZ BERRIO Fernández, Salvador (1986)

Protección del patrimonio cultural urbano, Colección Fuentes. México: INAH pp.36-40.

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina (2006)

Invitación al baile: arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910). México: UNAM pp. 697- 1127.

DURAN, Leonel (1984)

“Cultura Popular y Mentalidades Populares” en Adolfo Colombres (Comp), La Cultura Popular. México: Dirección General de Culturas Populares-Premia La Red de Jonas, pp. 67 -78.

FLORESCANO, Enrique (1997)

“El Patrimonio Nacional. Valores, usos, estudio y difusión”, en Enrique Florescano (coord.), El patrimonio nacional de México. México: CONACULTA-FCE, pp. 28-51.

JIMÉNEZ FARÍAS, Armando (1998)

Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México: Salones de Baile, Cabarets, Billares y Teatro. México: Océano.

MACHUCA RAMÍREZ, Jesús Antonio (2005)

“Reconfiguración del Estado-Nación y cambio de la conciencia patrimonial en México”, presentado como ponencia para el evento La identidad nacional mexicana como problema político y cultural (nuevas miradas). MÉXICO: UNAM-CRIM, pp. 7-18.

PALMA ROJO, Rodolfo, Pulido Llano Gabriela Yanes Rizo, Emma (2013)

“El espectáculo Sicalíptico en la Ciudad de México” en Rumberas, boxeadores y mártires. El ocio en el siglo XX, Colección Claves para la historia del siglo XX mexicano. México: INAH pp.45-68.

ROBLES CAHERO, José Antonio (2002)

“Tiempo de vals: breve historia de cómo el vals llegó a México”, en La danza en México visiones de cinco siglos. Vol.1. México: CONACULTA, pp. 490-508

SEVILLA, Amparo (2000)

“El baile y la cultura global” en Nueva Antropología, vol. XVII, núm., 57. México: Asociación Nueva Antropología A.C . , pp. 89-107.

_____(2000)

“Quien no conoce Los Ángeles no conoce México” en Miguel Ángel Aguilar, Amparo Sevilla y Abilio Vergara (coord.) La ciudad y sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli. México: Porrúa

_____(2006)

Los templos del buen bailar. México: CONACULTA

Tugores, Fancesca (2006)

Introducción al Patrimonio Cultural. España: Ediciones Trea, S.L. pp.19-20

Referencias

Cámara de Diputados (1934)

Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia disponible para consulta en <http://www.normateca.inah.gob.mx/>

_____ (1946)

Ley de creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura disponible para consulta en <http://www.bellasartes.gob.mx/INBA/transparencia/marco/1003.pdf>

_____ (1972)

Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas disponible para consulta en <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lfmzaah.htm>

_____ (1988)

Decreto de creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes disponible para consulta en <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/597.pdf>

Gobierno del Distrito Federal (2002)

Ley de Salvaguarda del Patrimonio Urbanístico Arquitectónico del Distrito Federal disponible para consulta en <http://cgservicios.df.gob.mx/prontuario/vigente/r29202.htm>

_____ (2013)

Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal disponible para consulta en <http://cgservicios.df.gob.mx/prontuario/vigente/r2846.htm>

LOBJOIS, Bertrand (2010)

La arqueología mexicana en tiempos porfirianos y revolucionarios Monterrey N.L.

pp.1-2 disponible para consulta en:

http://udem.academia.edu/BertrandLobjois/Papers/189264/La_arqueologia_en_tiempos_porfirianos_y_revolucionarios

INAH

Boletines (marzo 2013)

Rumberas, precursoras de la revolución sexual en México, disponible para consulta en <http://www.inah.gob.mx/boletines/16-antropologia/6466-rumberas-precursoras-de-la-revolucion-sexual-en-mexico>

_____ (mayo 2013)

El danzón, de los más populares en la música mexicana disponible para consulta en <http://www.inah.gob.mx/boletines/8-investigaciones-y-estudios-historicos/6591-el-danzon-de-lo-mas-populares-en-la-musica-mexicana>

_____ (mayo 2014)

Presentarán danzoneros y mamboleros en el México de ayer, disponible para consulta en <http://www.inah.gob.mx/boletines/1-acervo/7120-presentaran-danzoneros-y-mamboleros-en-el-mexico-de-ayer>

_____ (mayo 2014)

La música en el paseo de santa Anita de la ciudad de México, reportaje interactivo disponible para consulta en <http://www.inah.gob.mx/reportajes/7198-la-musica-en-el-paseo-de-santa-anita-de-la-ciudad-de-mexico>

FLORES, Héctor Fabricio

Salón Bombay: de Cabaret a Centro Cultural, Nueva Guía del Centro Histórico km. cero núm.50, disponible para consulta en

<http://www.guiadelcentrohistorico.mx/kmcero/cultura/sal-n-bombay-de-cabaret-centro-cultural>

KURNITZKY, Horst (Septiembre 2002)

Sólo un baile, versión al español Marialba Pastor, en Revista de la Universidad de México, , disponible para consulta en

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/15431/public/15431-20829-1-PB.pdf, última consulta Junio 2014.

UNESCO (1982)

Declaración de México sobre las Políticas Culturales disponible para consulta en

http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=12762&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

_____ (2003)

Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial disponible para consulta en <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006>

Redes Sociales

Facebook La Ciudad de México en el tiempo

<https://www.facebook.com/laciudaddemexicoeneltiempo?fref=ts>

_____ *California Dancing Club*

<https://www.facebook.com/pages/California-Dancing-Club/336274376421351?fref=ts>

_____ Los-Ángeles Salón

<https://www.facebook.com/losangeles.salon?fref=ts>

_____ Patrimonio Cultural-Natural DF

<https://www.facebook.com/patrimonio.culturalnaturaldf?fref=ts>

ANEXOS

ANEXO I

Guías Metodológica

Visitantes

Nombre Edad

Lugar de Procedencia

¿A qué se dedica?

¿Dónde aprendió a bailar?

¿Desde cuándo viene a bailar al californiá?

¿Desde cuándo aprendió a bailar?

¿Asiste con alguien al californiá, o con quien baila cuando viene?

¿Por qué viene al californiá y no a otro lugar?

¿Cuándo no viene donde baila?

¿Ocupa ropa o accesorios especiales cuando viene a bailar? ¿Cuáles?

¿Considera que El Californiá es un lugar cómodo para bailar?

¿Considera apropiado el costo del boleto para entrar al californiá?

¿Cuál es el día que más le gusta en ambiente del Californiá? ¿Qué música prefiere bailar?

¿Durante todo el tiempo que ha venido a bailar a la californiá ha hecho amigos?

¿Qué siente cuando baila?

¿Qué es lo que más disfruta cuando baila?

¿Qué piensa cuando baila?

¿Es importante para usted bailar?

¿Considera parte de su vida El Californiá?

Orquesta

Nombre de la orquesta

Nombre

Género que toca

Instrumento que toca

Edad

Lugar de Procedencia

¿A demás de trabajar en El California tiene otro trabajo?

¿Cuánto tiempo lleva tocando en El *California Dancing Club*?

¿El espacio del escenario es apropiado para ustedes?

¿El California le parece un lugar bonito?

¿Qué no le gusta del California?

¿Le gusta trabajar en El California?

¿Usted sabe bailar?

¿Alguna vez ha bailado en la pista del California?

¿Qué siente cuando comienza a tocar?

¿Qué le significa estar frente a un público experto en el baile?

Personas que no conocen el lugar

Nombre

Edad

Ocupación

Lugar de Procedencia

¿Le gusta bailar? Si / NO

¿Por qué?

¿Qué géneros baila?

¿Con que frecuencia baila?

¿Dónde Baila?

¿Ha oído hablar de los Salones de Baile?

¿Alguna vez ha ido a un Salón de Baile? ¿A Cuál?

(Si conocen el lugar preguntaría)

¿Recomendaría visitar El California?

(Si no lo conocen se les explica que es un salón de Baile y cuantos existen en la ciudad)

¿Si lo invitaran a un Salón de Baile asistiría?

¿Con quién asistiría al lugar?

¿Cuánto estaría dispuesto a pagar por entrar al lugar?

Trabajadores del Lugar	
Nombre	
Edad	
Puesto que desempeña	
¿Cuál es su horario de trabajo?	
¿Cuánto tiempo lleva trabajando aquí?	
¿Tiene otro trabajo aparte de este?	
¿Siempre ha estado en el mismo puesto de trabajo?	
¿Le gusta Bailar?	
¿Le gusta ver a la gente bailar?	
¿Sino trabajara aquí donde más le gustaría trabajar?	
¿Le tiene cariño al california dancing?	
¿Qué piensa cuando ve El California?	

Registro de Observación Participante

Actor Social	Prácticas que se realizan	Ocupación espacial (temporal, permanente)	La Construcción social del espacio	Construcción de identidad	Valor patrimonial

ANEXO II

Salones de baile en la ciudad de México 1900-2014

SALONES DE BAILE EN LA CIUDAD DE MÉXICO 1900-2014			
	Año	Nombre	Dirección
1	1872	Salón de Santa Clara	Santa Clara (Tacuba) 18
2	1882-1936	Tivoli Central	Independencia 7
3	1904	Bucareli Hall	Bucareli 63
4	1900	Salón Rojo	Madero y Bolívar
5	1904	Salón María Condesa	Dr. Ruiz 18
6	1905	Baile Miñón	Hidalgo 39
7	1906	El Palacio de Mármol	Tacuba 15
8	1918	El Azteca	Aztecas 5
9	1912	El Estudiante	Aztecas 4
10	1917	Allende	Allende 38
11	1917	El Club Social	Sena 10
12	1917	Tacubaya Dancing Club	Parque Lira
13	1918-20	Casino Dancing	San Juan de Letrán 10
14	1920-62	Salón México	Pensador Mexicano 16
15	1921	Club Sebastik	San Juan de Letrán 30
16	1922	Colonia	Manuel M. flores 33
17	1920	Dancing Corona	Mina 151
18	1930	Dream Land	Tacuba 16
19	1930	Lencios	5 de mayo 31
20	1931	Palace Club Dancing	San Juan de Letrán 10
21	133	La Playa	Argentina 105
22	1937	Los Ángeles	Lerdo 20
23	1939	Unión	Calzada de Guadalupe 47
24	1940	Club de los Estados	Puente de Alvarado 14
25	1940	Salón Mutualista	Isabel la Católica 2

26	1940	Stars Club	Dinamarca 21
27	1940	Swing Club	Coahuila 122
28	1940	Casa del Artista	Mesones 6
29	1940	Club Hipódromo	Martí 170 (Tacubaya)
30	1940	Empire Club	Independencia 10
31	1940	Golden Paradise	Bucareli 120
32	1940	Las Palmas	Yucatán 158
33	1940	<i>California Dancing Club</i>	Calzada de Tlalpan 1189

ANEXO III

Reglamento de Café-cantantes, cabarets y salones de baile

del Distrito Federal cuando, a su juicio, lo requiera la moral, el interés o el orden públicos; para el caso deberá formarse un expediente que justifique la medida, en el que será oído el interesado en su defensa; y sólo por acuerdo expreso del C. Jefe del Departamento del Distrito Federal podrá ser cancelada la licencia.

ARTICULO 26.—En los casos de controversia o duda respecto a la interpretación de cualquiera de los preceptos de este reglamento, el Jefe del Departamento del Distrito Federal será quien la resuelva en la forma que mejor convenga a los intereses públicos.

ARTICULO 27.—Las disposiciones que establece este reglamento respecto de aperturas de los giros a que se refiere, tendrán aplicación sólo para los casos de excepción en que el Departamento pueda conceder licencia para el funcionamiento de cerveceras y restaurants con venta de vinos, licores y cerveza, exclusivamente con los alimentos, pues en lo general, queda prohibida la concesión de licencia para tal objeto.

CAPITULO II

Sanciones

ARTICULO 28.—Son infractores al presente reglamento e incurrirán en sanción:

I.—Los que verifiquen la apertura de un expendio de cerveza careciendo de la licencia de funcionamiento respectiva, salvo lo establecido en el artículo 10 de este reglamento.

II.—Los que vendan en los expendios de cerveza otros artículos no previstos por la fracción IV del artículo 3º y por el artículo 18 del presente reglamento.

III.—Los que vendan en tiendas de abarrotes, tenejones y similares, cerveza para ser consumida en el interior de estos establecimientos.

IV.—Los que tengan abierto al público antes o después de las horas reglamentarias un expendio de cerveza.

V.—Los que celebren bailes en el interior de un expendio de cerveza.

VI.—Los que admitan como dependientes, servidumbre o meseros a mujeres y menores de edad.

VII.—Los que permitan dentro de los expendios de cerveza que se efectúen juegos de azar.

VIII.—Los que en cualquier forma falten al cumplimiento del presente reglamento.

IX.—Los que permitan el consumo por mujeres o menores de edad dentro del establecimiento.

ARTICULO 29.—Las infracciones comprendidas en el artículo anterior se castigarán:

I.—Si se trata de las comprendidas en la fracción I, con una multa de \$ 100.00 a \$ 1,000.00, procediéndose a la clausura inmediata del establecimiento de que se trate.

II.—Si están comprendidas en las fracciones II, III, IV, VI, VII, VIII y IX, se castigarán con multa de \$ 10.00 a \$ 100.00.

III.—Si están comprendidas en las fracciones V o IX, pagarán una multa de \$ 25.00 a \$ 500.00; la primera reincidencia el doble de la sanción impuesta con anterioridad, y la segunda con la cancelación de la licencia y la clausura del establecimiento.

ARTICULO 30.—Para la imposición de las sanciones de que tratan los artículos anteriores, se atenderá a la

importancia del giro en donde se hubiere cometido la infracción, y la gravedad de la misma.

ARTICULO 31.—Los casos de reincidencia se castigarán aplicando doble multa de las que se hubieren impuesto con anterioridad al infractor; en caso de que estas reincidencias se repitan frecuentemente, el Jefe del Departamento podrá ordenar la inmediata clausura del establecimiento, siguiendo el procedimiento que establece el artículo 25.

ARTICULO 32.—En todos los casos en que se imponga una multa, si el infractor no la pagare, se permutará ésta por el arresto correspondiente.

ARTICULO 33.—La acción administrativa para el castigo de las infracciones señaladas en este capítulo, prescribe en un plazo de cinco años, que se computará desde el día siguiente a aquel en que se haya cometido la infracción.

ARTICULO 34.—Las sanciones establecidas en el presente reglamento, prescriben en cinco años, que se contarán a partir de la fecha en que se haya notificado al causante la resolución que las haya impuesto.

ARTICULO 35.—La prescripción que establecen los dos artículos anteriores se interrumpirá por cualquier actuación en el expediente relativo o por cualquier gestión de la autoridad para hacer efectivas las penas impuestas.

TRANSITORIOS

ARTICULO 1º.—Este reglamento entrará en vigor en la fecha de su publicación en el Diario Oficial de la Federación.

ARTICULO 2º.—Se concede un plazo de 30 días, a partir de la citada publicación, para que los interesados acondicionen sus locales en la forma que establece este reglamento.

ARTICULO 3º.—Se derogan el anterior reglamento sobre la materia, de fecha 21 de octubre de 1939, y las demás disposiciones dictadas al respecto.

Por tanto, mando se imprima, publique, circule y se le dé el debido cumplimiento.

Dado en el Palacio del Poder Ejecutivo Federal, en México, a los catorce días del mes de abril de mil novecientos cuarenta y cuatro.—Manuel Avila Camacho.—Rúbrica.—Cúmplase: El Jefe del Departamento del Distrito Federal, Javier Rojo Gómez.—Rúbrica.

REGLAMENTO de Cafés Cantantes o Cabarets y Salones de Baile.

Al margen un sello con el Escudo Nacional, que dice: Estados Unidos Mexicanos.—Presidencia de la República.

MANUEL AVILA CAMACHO, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes, sabed:

Que en uso de las facultades que me conceden el artículo 5º y el inciso 12) de la fracción II del artículo 23 de la Ley Orgánica del Departamento del Distrito Federal; y considerando:

Que en la asamblea contra el vicio, verificada en la ciudad de México, en cumplimiento de lo dispuesto por el decreto presidencial de fecha 30 de diciembre de 1943, se llegó a la conclusión de que deben dictarse nuevos reglamentos respecto a diversas actividades económicas, entre ellas las de venta de bebidas embriagantes, de cerveza, pulque, aguamiel y tlachique; y funcionamiento de cabarets, salones de baile, etc., he tenido a bien dictar el siguiente

REGLAMENTO DE CAFES CANTANTES O CABARETS Y SALONES DE BAILE

ARTICULO 1º—Para los efectos de este reglamento, se entiende por Cafés Cantantes o Cabarets, el sitio de diversión que reúna las condiciones siguientes: tener servicio de restaurante en forma completa, orquesta, permanentemente algún espectáculo de los llamados variedades, así como un espacio para que bailen los concurrentes; quedando la variedad sujeta en todo a las disposiciones del Reglamento de Espectáculos.

ARTICULO 2º—Se entiende por salón de baile, el que se destina para que concurren personas con el objeto principal de dedicarse a bailar. Se diferencia de los Cafés Cantantes o Cabarets, en que no podrá tener servicio de restaurante ni bebidas embriagantes y en que no está obligado a presentar espectáculos para distraer a la concurrencia. Los salones de baile deberán tener orquesta.

ARTICULO 3º—Para que pueda funcionar alguno de los establecimientos mencionados en los artículos anteriores, se requiere licencia especialmente expedida por el Departamento del Distrito Federal. Para obtenerla, los interesados llenarán los requisitos siguientes:

I.—Organizar su negocio de acuerdo con lo que disponen los artículos 1º o 2º, en su caso.

II.—Disponer de un local que reúna las condiciones siguientes:

a).—No tener vista directa a la calle, ocultándose el interior del salón por medio de una mampara.

b).—Estar a una distancia radial de 200 metros, cuando menos, de las escuelas públicas o particulares, templos, hospitales, hospicios, fábricas, cuarteles y demás instituciones similares; y para el funcionamiento de los restaurantes, estar a una distancia igual de cualquier establecimiento que se dedique a la venta de bebidas que contengan alcohol.

c).—Que tenga condiciones de estabilidad y seguridad a juicio de los peritos del Departamento del Distrito Federal. Suficientes puertas para que sea desalojado fácil y rápidamente, así como las debidas condiciones higiénicas.

d).—Que esté decorado decentemente.

e).—Que no tenga barra ni mostrador de cantina.

III).—Los propietarios de Cafés Cantantes o Cabarets depositarán en la Tesorería del Distrito Federal la cantidad de un mil pesos, y los propietarios de salones de baile la cantidad de quinientos pesos, para garantizar el cumplimiento de las disposiciones contenidas en este reglamento. Dicho depósito se hará precisamente en efectivo.

ARTICULO 4:—La licencia será expedida a nombre del propietario del negocio, quien estará obligado a velar por el orden y compostura que debe haber en esos sitios,

así como por el cumplimiento de las disposiciones de este reglamento.

ARTICULO 5º—En los Cafés Cantantes o Cabarets y salones de baile, los inspectores con autoridad nombrados por el Departamento del Distrito Federal, serán, en representación de éste, los encargados de cuidar y exigir el exacto cumplimiento del presente reglamento y demás disposiciones aplicables, y prestarán a los propietarios o encargados de esos establecimientos el apoyo necesario, cuando fueren requeridos para ello. La policía, en los casos en que deba intervenir, estará subordinada al respectivo inspector-autoridad.

ARTICULO 6º—Los propietarios de Cafés Cantantes o Cabarets y salones de baile están obligados a anunciar su establecimiento según la clase de licencia que se les conceda, usando solamente la denominación de Café Cantante, Cabaret, o salón de baile.

ARTICULO 7º—Los Cafés Cantantes o Cabarets, así como los salones de baile, estarán obligados a emplear orquestas o conjuntos de música instrumental, quedando terminantemente prohibido el funcionamiento de aparatos mecánicos o eléctricos.

ARTICULO 8º—En los Cafés Cantantes o Cabarets, lo mismo que en los salones de baile, queda estrictamente prohibido permitir la entrada y su permanencia a individuos en notorio estado de ebriedad o bajo la influencia de drogas enervantes, a los menores de edad de ambos sexos, así como permitir la estancia de mujeres solas, que perciban comisión por el consumo que haga el cliente.

ARTICULO 9º—Los Cafés Cantantes o Cabarets tendrán, convenientemente distribuidas, mesas para que en ellas, exclusivamente, puedan los clientes tomar alimentos y bebidas.

ARTICULO 10.—Los Cafés Cantantes o Cabarets podrán funcionar únicamente de las 22 horas de un día a las 5 horas del día siguiente; y los salones de baile, de las 19 horas a las 24 horas, sin que en ningún caso tengan derecho a la concesión de horas extras.

ARTICULO 11.—En los Cafés Cantantes o Cabarets y salones de baile, los servicios directos al público serán desempeñados exclusivamente por hombres.

ARTICULO 12.—Los precios de los alimentos y de las bebidas, así como los de los demás servicios, deberán fijarse en partes perfectamente visibles para que los clientes se enteren de ellos.

ARTICULO 13.—No se permitirá que individuos armados penetren a esos lugares de diversión.

ARTICULO 14.—En los Cafés Cantantes o Cabarets se permitirá la venta de bebidas alcohólicas. En los salones de baile sólo se permitirá la venta de cerveza y refrescos, así como que se instale servicio de pastelería y repostería; pero en local independiente del salón destinado al baile.

ARTICULO 15.—Sólo con permiso del Departamento del Distrito Federal podrá efectuarse el traspaso de estos establecimientos, debiéndose presentar comprobante de no adeudo por concepto de contribuciones o multas insolutas.

ARTICULO 16.—Fuera de los sitios de reunión a que se refiere el presente reglamento, en ningún otro local se permitirá la celebración de bailes públicos, a no ser que se trate de aquellos que se verifiquen con motivo de alguna festividad especial y para los cuales el Departamento dará el premissa correspondiente. Tampoco se per-

mitirá que en los establecimientos que no se encuentren ajustados a este reglamento, se celebren bailes constantemente.

ARTICULO 17.—Para los bailes que de manera extraordinaria se celebren en otros sitios como clubes, casinos, centros regionales y círculos, y a los que se tenga acceso mediante el pago de alguna cuota, ya sea por concepto de guardarropa o cualquier otro, se necesitará permiso especial del Departamento, y en ellos se acatarán las disposiciones conducentes de este reglamento.

ARTICULO 18.—En los Cafés Cantantes o Cabarets lo mismo que en los salones de baile, no se permitirá la existencia de reservados con puertas, ni de muebles inadecuados al objeto normal de estos establecimientos.

ARTICULO 19.—Las disposiciones del presente reglamento se aplicarán, en los términos que se fijan en sus artículos transitorios, a los Cafés Cantantes o Cabarets y salones de baile que se encuentren funcionando, para que se acondicionen en el lugar en que están o en otro distinto, y también a los que lleguen a funcionar de acuerdo con la licencia que se les otorgue al efecto, en la inteligencia de que dicha licencia sólo se les podrá expedir previa la comprobación o garantía en su caso, de haber invertido o de que se invertirá en el establecimiento respectivo la cantidad de cincuenta mil pesos cuando menos en muebles, enseres e instalaciones, sin considerar dentro de esa cantidad, el valor del edificio, de su arrendamiento o de su traspaso.

ARTICULO 20.—Para los efectos de este reglamento se considerarán como Cabarets de 1ª, los que reúnan el requisito de inversión a que se refiere el artículo anterior; los Cabarets de 2ª clase deberán acreditar una inversión cuando menos de \$ 10,000.00 (diez mil pesos), hecha a excepción del valor del edificio, de su arrendamiento, o de su traspaso.

ARTICULO 21.—Los Cabarets de 2ª clase no podrán usar la denominación de restaurants-cabarets, ni se podrá autorizar licencia para que durante el día funcionen como restaurantes.

ARTICULO 22.—Las licencias que se otorguen en cualquiera de los casos previstos no constituirán en favor del interesado un derecho absoluto, y por lo mismo podrán ser revocadas cuando haya lugar para ello por exigirlo así el interés público. Nunca se otorgarán a individuos que no acrediten debidamente tener antecedentes de moralidad y buena conducta.

ARTICULO 23.—Quedan terminantemente prohibidos los juegos de cualquier clase, lo mismo que hacer rifas o loterías en estos establecimientos.

ARTICULO 24.—Las academias de baile dedicadas a la enseñanza del mismo, para que queden excluidas de la aplicación de las disposiciones referentes a los salones de baile, deberán acreditar que cuentan con elementos docentes y que sus actividades diarias no constituyen una simulación a los fines propios de un establecimiento de educación; en caso contrario se les someterá a lo dispuesto con respecto a los salones de baile.

ARTICULO 25.—Las sanciones aplicables a los infractores de este reglamento son de dos clases:

La de multa de cincuenta pesos a quinientos pesos y la cancelación de la licencia y clausura como consecuencia de ésta, en el establecimiento que se haya cometido la infracción. La segunda de dichas sanciones se apli-

cará exclusivamente para los casos de notoria gravedad o de repetidas reincidencias y previa investigación, en la que deberá ser oído el afectado.

ARTICULO 26.—Los Cabarets de 2ª clase no estarán obligados a presentar el espectáculo de variedad exigido por este reglamento.

ARTICULO 27.—Queda prohibida la permanencia en los Cabarets, de militares uniformados y policías, quedando autoizosados los inspectores de este Departamento para impedir que se les dé servicio, debiendo solicitar en los casos de los militares uniformados, el auxilio del Jefe Oficial de Vigilancia de la Guarnición de la Plaza, y de la Jefatura de Policía, en su caso, para hacer cumplir esta disposición.

ARTICULO 28.—Queda igualmente prohibido obsequiar, expender o dar cualquier clase de servicio a los inspectores del ramo, policías y militares.

ARTICULO 29.—Ninguno de los establecimientos a que se refiere este reglamento, podrá expender licores ni bebidas en el mostrador, debiendo siempre servirse en mesas adecuadas de las que, para el efecto, deberán estar provistos.

ARTICULO 30.—Los restaurantes-cabarets que por su categoría y por constituir centros sociales o de turismo de importancia, tengan autorización para el establecimiento de barras y el servicio de cantina, deberán suspender ese servicio a las 24 horas, sin que en ningún caso se autorice expender licores en ellas después de la hora fijada.

ARTICULO 31.—La venta de bebidas adulteradas se castigará con multa de cincuenta pesos a quinientos pesos; la primera reincidencia con el doble de la sanción impuesta; y la segunda, con la cancelación de la licencia y clausura del establecimiento, sin perjuicio de la consignación del responsable a las autoridades penales, por los delitos que se hubieren cometido.

ARTICULO 32.—Las disposiciones que establece este reglamento respecto de aperturas de los giros a que se refiere, tendrán aplicación sólo para los casos de excepción en que el Departamento pueda conceder licencia para el funcionamiento de Cafés Cantantes o Cabarets y salones de baile, pues en lo general queda prohibida la concesión de licencias para tal objeto.

TRANSITORIOS

ARTICULO 1º.—El presente reglamento entrará en vigor en la fecha de su publicación en el "Diario Oficial" de la Federación.

ARTICULO 2º.—Se concede un plazo de sesenta días a los propietarios de establecimientos que se encuentren funcionando, para la supresión del mostrador y de la "barra", así como para el acondicionamiento del local en los términos del presente reglamento.

ARTICULO 3º.—Se derogan todas las disposiciones dictadas con anterioridad sobre la materia.

Por tanto, mando se imprima, publique, circule y se le dé el debido cumplimiento.

Dado en el Palacio del Poder Ejecutivo Federal, en México, a los catorce días del mes de abril de mil novecientos cuarenta y cuatro.—Manuel Avila Camacho.—Rúbrica.—Cúmplase: El Jefe del Departamento del Distrito Federal, Javier Rojo Gómez.—Rúbrica.