



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
CENTRO DE INVESTIGACIONES MULTIDISCIPLINARIAS SOBRE CHIAPAS Y
LA FRONTERA SUR

**EL RITUAL CONTEMPORÁNEO COMO GENERADOR DE SENTIDO EN UN
CONTEXTO URBANO: ESPACIOS DE BAILE EN LA CIUDAD DE PUEBLA**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA:
DANIEL RAMOS GARCÍA

TUTOR PRINCIPAL
DR. CARLOS GARMA NAVARRO, UAM-I

COMITÉ TUTORIAL
DR. ENRIQUE FERNANDO NAVA LÓPEZ, IIA/UNAM
DR. ERNESTO LICONA VALENCIA, FFYL/BUAP
DRA. CITLALI QUECHA REYNA, IIA/UNAM
DR. SERGIO VARELA HERNÁNDEZ, FCPYS/UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE 2020



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.

A mi madre

Por los sueños y momentos compartidos en todo el proceso de formación.

A Rosario

Por acompañarme de manera incondicional en la ruta etnográfica y solidarizarse con esta aventura.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación de doctorado es el resultado de un largo proceso académico y de aprendizajes, también de una serie de charlas, reflexiones, disfrutes y pesares que en el camino van teniendo sentido. Asumo todo lo que está escrito en esta tesis, sin embargo es necesario decir gracias a las personas e instancias que de manera directa o indirecta apoyaron y aportaron reflexiones para esta investigación.

Primero, agradezco al CONACyT por otorgarme una beca durante tres años y medio para el desarrollo de esta investigación. De igual manera al Instituto de Investigaciones Antropológicas y a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por los recursos para realizar trabajo de campo y ofrecer un espacio para que esta investigación se desarrollara. Agradezco también al Colegio de Antropología Social de la BUAP porque ha sido un lugar donde me he desarrollado académicamente y de mucho aprendizaje con las y los alumnos con quienes he compartido las aulas. También al Consejo Puebla de Lectura, una casa donde he conocido amigas y amigos y hemos crecido juntos.

Agradezco al Comité tutorial que siempre estuvo interesado en asesorar y compartir reflexiones sobre el ritual, espacio, música y otros temas ligados a esta investigación, para ellos mi reconocimiento y admiración. De manera particular al doctor Carlos Garma, mi asesor, por su generosidad mostrada desde los estudios de religión y ahora del ritual. Al doctor Fernando Nava por el apoyo y la confianza que depositó en mí al ingresar al posgrado y al doctor Ernesto Licona por acompañarme en el recorrido académico que inició hace varios años, creer en este tema y aportar desde su especialidad siempre con mucho entusiasmo y profesionalismo. A la doctora Citlali Quecha y al doctor Sergio Varela por sumarse y aportar una mirada crítica a esta tesis.

Mi agradecimiento a las bailadoras y bailadores, músicos y *DJ* que me dieron su tiempo, experiencias, reflexiones y aprendizajes sobre el baile. De igual manera a Lolita y Robert por explicarme y conectarme a este complejo ámbito del baile.

A Alma Carrasco por ser una guía en la vida y un referente en lo académico. Finalmente, y no menos importante, a Lupita Huerta por emocionarse con el tema y compartir reflexiones desde lo *emic* y lo *etic*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
Capítulo 1. ABRIENDO PISTA, EL QUÉ DE LA INVESTIGACIÓN	12
1.1 Planteamiento del problema	14
1.2 Justificación	16
1.3 Objetivo general	16
1.4 Objetivos particulares	16
1.5 Pregunta de investigación	17
1.6 Hipótesis	17
1.7 Objeto de estudio	18
1.8 Enfoque y método	20
1.9 Metodología	21
1.10 Muestra poblacional	22
1.11 Aproximaciones teóricas	23
1.11.1 Las crisis en la contemporaneidad de la vida cotidiana	24
1.11.2 El ritual contemporáneo	29
1.11.3 El espacio socialmente construido para la puesta en escena de las prácticas rituales	33
1.11.4 El baile y la música como parte de los rituales contemporáneos	37
Capítulo 2. EL RITUAL EN LOS ESTUDIOS SOCIO ANTROPOLÓGICOS	43
2.1 Lo colectivo y efervescente en el ritual	44
2.2 El ritual transitorio	48
2.3 Lo liminal como estructura del ritual	50

2.4 El ritual institucionalizado	52
2.5 Lo normativo, trasgresor y conciliador en el ritual	53
2.6 El ritual como umbral	56
2.7 Los estudios contemporáneos del ritual	57
2.8 El baile como un ritual contemporáneo	71
2.8.1 Ritual festivo	72
2.8.2 Lo catártico e irruptivo del ritual	75
2.9 Modelo analítico	83
Capítulo 3. LA CIUDAD COMO ESPACIO DE DISFRUTE Y CRISIS	93
3.1 Lo urbano y lo metropolitano en las crisis contemporáneas	93
3.2 Espacios de disfrute, espacios para la ritualización	103
3.2.1 Salones de baile, un acercamiento histórico	103
3.2.2 Espacios de disfrute en la ciudad de Puebla	107
3.2.3 Espacios de disfrute desde la iniciativa privada	108
3.2.4 Espacios de disfrute desde el Estado	112
3.2.5 Otros espacios de disfrute	113
3.2.6 Vida nocturna y disfrute	114
3.2.7 Espacios de baile	116
Capítulo 4. ETNOGRAFÍA DE LOS SALONES DE BAILE	122
4.1 Salones de baile	124
4.2 Salón el Trópico	125
4.2.1 Salón de baile empresarial	128
4.2.2 Oferta musical	129
4.2.3 Distribución y uso del espacio	130
4.2.4 Ambientación e infraestructura del espacio	134
4.2.5 Asistentes al Trópico	134

4.2.6	Formas de difusión	135
4.2.7	Señaléticas y restricciones	136
4.3	Foro Modelo	136
4.3.1	Salón de baile empresarial	137
4.3.2	Oferta musical	138
4.3.3	Distribución y uso del espacio	139
4.3.4	Infraestructura y ambientación	141
4.3.5	Ofertas y promociones	142
4.3.6	Asistentes al Foro Modelo	142
4.3.7	Formas de difusión	143
4.4	Salón La Morada Tropical	143
4.4.1	Oferta musical	148
4.4.2	Distribución y uso del espacio	148
4.4.3	Ambiente e infraestructura	149
4.4.4	Asistentes al salón	150
4.4.5	Formas de difusión	150
4.5	Salón Rodeo Tropical	151
4.5.1	Distribución y uso del espacio	152
4.5.2	Oferta musical	154
4.5.3	Ambientación en infraestructura	154
4.5.4	Asistentes al salón	155
4.5.5	Formas de difusión	155
4.6	Salón SARH	156
4.6.1	Distribución y uso del espacio	157
4.6.2	Oferta musical	158
4.6.3	Ambientación e infraestructura	159
4.6.4	Asistentes al salón	159
4.6.5	formas de difusión	159

4.7 El Davis	160
4.7.1 Distribución y uso del espacio	163
4.7.2 Oferta musical	164
4.7.3 Ambientación e infraestructura	164
4.7.4 Asistentes al salón	164
4.7.5 formas de difusión	165
4.8 Salón Calle Once	165
4.8.1 Distribución del espacio	168
4.8.2 Asistentes al Salón	170
4.8.3 Oferta musical	170
4.8.4 Formas de difusión	171
Capítulo 5. ESTRUCTURA Y SIGNIFICACIÓN	172
DEL RITUAL DEL BAILE	
5.1 Antropología del baile o de la danza	172
5.2 Técnicas corporales en el baile	174
5.2.1 Lo normativo en el cuerpo de los bailarines	182
5.2.2 Higiene y proxémica	188
5.3 El baile y la nocturnidad	199
5.4 La mentira y el anonimato como forma de relacionarse	203
5.5 La música como práctica social reflejada en el baile	204
5.5.1 La eficacia simbólica de la música	205
5.5.2 El sonido sociocultural	206
5.5.3 La música tropical	209
5.5.4 La música en la vida de los bailarines	210
5.5.5 Formas de difusión y consumo de la música	213

5.5.6 La música en los salones de baile: grupos musicales y DJ's	214
5.5.7 Momentos musicales en los salones	217
CONCLUSIONES	221
BIBLIOGRAFÍA	229

INTRODUCCIÓN

La idea de esta tesis doctoral surge durante las reflexiones del trabajo de campo realizado en el año 2012, en ese entonces observaba un ritual religioso evangélico en la ciudad de Puebla. En el templo, donde realizaba la investigación de manera presencial, cada domingo había un ritual singular: en la parte del estrado había música y músicos tocando instrumentos musicales como guitarra, bajo, batería y teclado. Además una persona que no sólo cantaba, sino que además impulsaba a los congregantes con gritos y frases hechas que motivaba el ambiente; por su parte, los congregantes cantaban, aplaudían, gritaban y pronunciaban lisonjas y elogios a la divinidad. La música y los cantos motivaban en algunos congregantes a ir más allá del aplauso y los cantos, se balanceaban al ritmo de la música; otros se animaban a dar pasos para los lados o para adelante y atrás; algunos más incluso movían las caderas. Es decir, el cuerpo de los creyentes era motivado por la música y otros elementos que componían el ritual. Ahí me planteé un par de preguntas iniciales: ¿cómo funciona la música fuera del ámbito religioso?, ¿cuál es la función musical cuando provoca al cuerpo dentro de un espacio delimitado y acudido por personas con los mismos gustos e intereses?

Casi de manera inmediata asistí a un espacio donde podía observar este tipo de situaciones, era un espacio atípico, que pasaba de ser un restaurante de comida bufete para dar paso a un cantante versátil que amenizaba a los comensales, en algún momento se convertía en *Karaoke*. Luego, era el turno de un *DJ* que animaba a los asistentes para pasar a la pista de baile que unos minutos antes había sido el servicio de comedor, finalmente daban paso a un grupo musical que tocaba por largas horas donde ahora los comensales eran bailarines. Este espacio ya no existe, pero convocaba a un grupo particular de personas que después advertí que eran

casi siempre las mismas. Es decir, había una comunidad que acudía de manera cíclica con el firme propósito de congregarse para compartir alimentos, música y baile.

Poco a poco fui descubriendo que esto que observaba se parecía mucho al ritual religioso, aunque con particularidades distintas, había aspectos similares. Una de las dificultades para el desarrollo de esta investigación fue encontrar conceptos que ayudaran a comprender el baile. Primero se exploró la literatura antropológica relacionada con el ritual en donde abundan los estudios, pero la mayoría lo encaja en lo religioso. Sin embargo, al paso de los días se fueron encontrando autores, sobre todo desde la escuela francesa que exploran otros ámbitos del ritual en un contexto secular, lo que ayudó a entender de mejor forma. De manera paralela se fue hilando lo conceptual con una realidad que se presentaba, en un primer momento, como algo festivo y alegre, pero también como una práctica que albergaba ciertas funciones y áreas de la vida de las personas que tiene que ver con las crisis de sentido.

Esta tesis aborda el ritual de baile de salón entendido como un conjunto de prácticas que giran alrededor del cuerpo en movimiento, también asume que las crisis de sentido se desdibujan y son olvidadas por un momento al participar en éste. Las crisis de sentido desubican a las personas, se entienden como estos pesares, dolencias, tristezas, adversidades ya sea presentes o pasadas, pero que causan un malestar e incomodidad, algunas crisis pueden tener una solución como encontrar un trabajo y que permita solucionar aspectos económicos; otras no tienen una solución, sobre todo, aquellas que tienen que ver con la salud, algún evento del pasado como la pérdida de algún familiar o amigo cercano, alguna separación o divorcio. Otras crisis son derivadas del tedio, la verticalidad y lo normativo de las relaciones sociales, algunas más de la rapidez y lo inmediato en la que se vive en la urbe.

Por ello, esta investigación apunta a observar y explicar el ritual del baile como un espacio de prácticas en donde se desahogan estas crisis, además de la eficacia simbólica que tiene en los asistentes al dotarlos de un sentido esfumado ante todas las situaciones adversas. La eficacia simbólica de este ritual es apaciguar las crisis de sentido al ofrecer consuelo y encontrar un espacio para ser felices de manera momentánea. Las y los bailadores encuentran sentido en el baile mismo y en la experiencia corpórea y regresan a su cotidianidad contentos, llenos de gozo, con el recuerdo de ese día a enfrentar lo cotidiano dentro de la estructura contemporánea. Es un consuelo en relación con el anonimato y de aparente libertad pues el bailarador moviliza el cuerpo al ser motivado por la música y el encuentro con otros bailadores. El baile es un quitapesares apoyado en la aparente libertad y en el goce que permite huir de esa estructura aburrida, tediosa y normativa. Es un espacio para encontrarse con conocidos y no conocidos que comparten objetivos específicos y diferenciados.

La investigación se desarrolla en siete salones de baile de la ciudad de Puebla con bailadoras y bailadores. Contrario a lo que se pudiera pensar, los salones de baile están vigentes y no son exclusivos de un grupo de edad y aunque a lo largo de la investigación, algunos de los salones cambiaron de sede y surgieron otros, una constante en espacios relacionados al ámbito del disfrute, se siguen abriendo nuevos espacios que responden a necesidades y públicos específicos. A lo largo de tres años (2016 al 2019), el trabajo de campo consistió en visitar a salones de baile en distintos momentos, registrar de manera escrita y visual, observar las prácticas y los espacios; conversar con los asistentes, músicos, *DJ*, dueños de espacios de baile y otras personas afines al tema para después contactar entrevistas a profundidad. Es importante mencionar que no hubo un seguimiento a los bailadores en su cotidianidad necesariamente, ya que la atención se centró en explicar dentro de los salones de baile, muchas de las reflexiones al respecto están situadas en testimonios y algunas otras por la cercanía que

tenía al compartir otros espacios con ellos. Se observó a bailarores frecuentes y a los que sólo iban a mirar y a conversar, pero sin bailar, y a bailarores que sólo se paraban a bailar con la música que les gustaba.

Los bailarores que asisten a los espacios de baile van con propósitos diferenciados y similares que van desde el simple hecho de bailar con fines experienciales, socializar de distintas formas (conocer nuevas personas, aprender nuevos pasos, entablar relaciones sentimentales y amigables) y apaciguar momentos críticos de sus vidas. Esta tesis aborda un tema que, poco a poco, descubrí sobre la capacidad que tiene el ritual para disminuir las crisis de sentido y dotar a las personas de emociones y estados catárticos. De esto trata esta investigación.

Los capítulos están compuestos por cinco apartados y las conclusiones. En el capítulo inicial se expone el planteamiento del problema, los objetivos, preguntas de investigación, se menciona la hipótesis que guía la tesis, se delimita el área poblacional y se expone el objeto de estudio. Además se dan las primeras pistas conceptuales para entender el problema planteado a partir de conceptos como ritual, espacio, corporalidad y crisis de sentido.

En el capítulo 2 se desarrolla el concepto central del ritual, se trata de hacer un recuento de cómo es que se ha utilizado en la literatura socio antropológica para después hacer una propuesta analítica que nos permita ver en el baile una práctica extensa y abarcadora que no se limita sólo al movimiento corporal y que además dialogué con el contexto contemporáneo urbano. Se exponen las características de lo que se llama ritual efervescente, concepto que nos ayudará a entender al baile.

En el siguiente capítulo se explora la ciudad de Puebla centrada en el disfrute a partir de los espacios institucionalizados y de la iniciativa privada,

también se enfatiza en la nocturnidad como una temporalidad en donde el disfrute se maximiza, se aborda los salones de baile en términos históricos para entender los procesos y los cambios que han tenido, pero también se subraya lo urbano y metropolitano como formas que posibilitan las crisis de sentido en el habitante de la ciudad. En términos generales se aborda el disfrute desde lo urbano.

En el capítulo 4 se realiza una etnografía de los salones de baile, si bien en la ciudad y zona metropolitana se identificaron cerca de 15 salones de baile, en este apartado se abordan siete espacios en donde se hace una clasificación de ellos en barriales y metropolitanos; luego se caracterizan a partir de los usuarios, prácticas, música, oferta de servicios, horarios, infraestructura y uso del espacio. Se trató de observar y registrar de manera minuciosa el salón como espacio, las y los bailadores y las prácticas que realizan. Incluso se siguió a los salones a través de sus redes sociales para observar otros aspectos y discursos que no necesariamente se observan de manera presencial.

En el último apartado se hace un análisis que relaciona lo etnográfico y conceptual. Primero se hace una diferencia entre la danza y el baile; luego se establece al cuerpo en movimiento como una forma más general de acercarse a las prácticas que nos interesan. En el capítulo se trazan ejes que permiten explicar el ritual desde lo corporal se dialoga con lo técnico y el aprendizaje, lo normativo del cuerpo y la proxémica incluyendo la higiene del bailar. Luego se pone atención en ciertas habilidades que las y los bailadores usan en el momento de relacionarse, como la visibilidad, la vestimenta, el uso de ciertos códigos y usos del lenguaje centrados en la mentira y el anonimato. Finalmente, hay una aproximación a lo musical en el salón de baile donde se expone lo simbólico del sonido, la lírica y la temporalidad. Además se menciona la forma en que funciona la industria de la música en el baile.

Se termina esta tesis con las conclusiones, los hallazgos y resultados de esta investigación en donde se pone atención en la necesidad de que existan estos espacios de baile para el desahogo, goce y efervescencia colectiva al margen de las instituciones tradicionales. es decir, las personas de manera conjunta se autoadministran un ritual de manera cíclica y aunque se desarrolla de manera momentánea, tiene cierta eficacia para los practicantes. También se destaca el carácter subversivo del ritual al oponerse a la normativa estructura social y ofrecer lapsos festivos de goce donde el cuerpo se comporta de manera distinta a lo ordinario. Con esta propuesta planteo situar la atención en una práctica sociocultural asociada al disfrute y aunque pudiera ser banal por estar ligada también al ocio nos da pistas sobre las funciones sociales y significados que tiene el baile en quienes los practican.

Capítulo 1

ABRIENDO PISTA, EL QUÉ DE LA INVESTIGACIÓN

A lo largo y ancho del texto, el baile es el foco bajo el que opera cada capítulo, lo cual aunque a primera vista parece simple, no lo es, pues este texto no es solo un viaje al baile en su sentido más simple, sino, también es un estudio esclarecedor que parte de entender el baile como un ritual que congrega a personas diversas en un mismo espacio y que se reúnen para llevar a cabo prácticas bailables que dotan de sentido a sus vidas.

Si bien la danza fue una de las prácticas que observaron los primeros antropólogos, no se reparó mucho en este tipo de actividades. La danza como objeto de reflexión, según la antropóloga Silvia Citro (2012), surgió en la década de los treinta del siglo xx. Los alemanes fueron los primeros teóricos que intentaban explicar cómo las danzas folclóricas habían sido difundidas por diversas partes del mundo. Estos estudios tuvieron eco en Norte América, principalmente después de la Segunda Guerra Mundial, y las investigaciones se dirigieron, en su mayoría, a los iroqueses, intentando describir y registrar los movimientos rítmicos. Ya en la década de los setenta los estudios habían tomado un nuevo giro, la influencia de las teorías de la lingüística se hacían presentes y además se ponía atención en los rasgos de organización social y creencias. Será hasta los años ochenta cuando se ponga interés no solo en aspectos políticos, sino también en la relación con la cultura, cuerpo y movimiento, posteriormente, llegarán los estudios centrados en la música y el performance.

Para el caso de América Latina, por mencionar un referente, destacan los trabajos hechos en Sudamérica, principalmente los realizados por los argentinos Pablo Semán, Silvia Citro, Gustavo Blázquez, Pablo Vila, Julia Carozzi y Guadalupe Gallo, entre otros. Las investigaciones se han centrado

en diversos ámbitos de la danza, que van desde el tango, danza moderna, la cumbia, el folclore y nuevos espacios alternativos donde se dan fusiones rítmicas. Asimismo, son destacados los diferentes estudios que se han hecho centrados en la música y bailes afro caribeños, los aportes de Ángel Quintero son un referente en la investigación.

En cuanto a México, existen diversos trabajos desde otras disciplinas (arte, coreografía, performance e historia), sirva de ejemplo el conocido trabajo que realizaron en 1940 Gloria y Nelly Campobello, *Ritmos indígenas de México*, donde describen y clasifican melodías, danzas y ritmos de distintas regiones del país. En efecto, el baile en México, desde una óptica antropológica, se ha explorado desde diversos enfoques.

Una vertiente que ha generado abundante interés entre los investigadores es abordar las danzas de origen prehispánico relacionadas con la cosmovisión y el ritual religioso, entre diversas investigaciones, se encuentra, según Gilberto Giménez (2000), como uno de los iniciadores en la temática, Arturo Warman, su trabajo titulado *Danza de moros y cristianos* en 1965 pone a la danza en el centro de las investigaciones, situándola así como objeto de estudio antropológico.

Igualmente, un trabajo interesante y abarcador fue el que hicieron Carlo Bonfiglioli y Jesús Jauregui, en 1996, titulado *Las danzas de conquista*, en este texto histórico y etnográfico se abordan gran variedad de danzas, muchas desde un enfoque ritual. Por otra parte, la antropóloga Yolotl González, en 2005, publicó un trabajo de danza contemporánea referido a los concheros, en el cual describe su estructura organizativa, además, ubica los espacios propicios para este tipo de danzas. Un ejemplo más de este tipo de estudios se encuentra en 1990 con María Sten, su libro *Ponte a bailar tú que reinas* analiza la danza prehispánica considerando el calendario ritual de ciertas poblaciones.

Mención aparte merecen los diversos trabajos que ha elaborado Amparo Sevilla, en menor medida en espacios tradicionales y en mayor medida en contextos urbanos, poniendo atención en salones de baile populares en la Ciudad de México. Sus investigaciones giran en torno a la construcción de espacios de disfrute, la reconstrucción histórica y la función del baile en la sociedad. Precisamente en esta línea es en donde nos interesa desarrollar la presente investigación.

1.1 Planteamiento del problema

La atención por estudiar el baile y la música surgió durante el trabajo de campo realizado a lo largo de la maestría. Una de las primeras observaciones fue la importancia que tiene la música para los jóvenes evangélicos. Partiendo de ello, durante ese tiempo se reflexionó sobre el uso y los efectos que tiene la música en la vida secular, poco a poco, y de manera paralela, se fue observando que tiene efectos similares en otros contextos. De ahí el interés primario.

Con un poco de distancia a esta primera reflexión, se asume que la música no se puede desligar del baile y que ambos son elementos de algo más amplio denominado ritual. Por lo anterior, se propone explicar el ritual contemporáneo tomando como referente el baile asociado a la música en espacios definidos. Una de las pistas que guían esta reflexión teórica es que al ritual le antecede una crisis de sentido, es decir, este tipo de ritual que se propone es un ritual que se construye y recrea a partir de una serie de vacíos, lagunas, confusiones y tedios, provocados por la monotonía y la estructura social compuesta, entre otras cosas, por una serie de normas y sujeciones hacia el individuo.

Algunas de las preguntas, que se han planteado para esta reflexión teórica, radican en la importancia de ver qué elementos del ritual deconstruyen las crisis de sentido, qué cualidades y características se pueden observar en el ritual contemporáneo para irrumpir en la cotidianidad y dotar de una experiencia única a la persona. Por otro lado, también se propone el espacio como una categoría para observar la función que juega como contenedor de rituales y para la puesta de diversas prácticas sociales convocadas por un colectivo con objetivos semejantes. Al mismo tiempo, se atiende a la función que tiene la música y el baile dentro del ritual, para operar en las personas y generar sentido en sus vidas.

De forma hipotética –y para acercarnos a la reflexión antropológica– se plantea que el ritual contemporáneo, por sus cualidades y características, ofrece la posibilidad de aliviar las crisis de sentido provocadas por lo que llamaremos: contemporaneidad. De manera específica, asumimos como prácticas rituales el baile asociado con la música, y nos parece fundamental observar y explicar estos hechos sociales, ya que involucran el cuerpo (movimientos, sudores, contacto físico y lenguaje corporal); códigos (mensajes y convenciones sociales) y sentimientos (alegrías, tristezas, euforia, etcétera) contextualizados por un espacio socialmente construido, cargado de significados a partir de estas prácticas y, sobre todo, porque se realiza a nivel colectivo, propiciando un desahogo grupal.

Una vez lograda la participación en los rituales, las personas regresan a su cotidianidad, cargadas de fuerza simbólica para enfrentar el día a día, pero con la convicción de regresar frecuentemente para experimentar, una y otra vez, los estados alterados de conciencia propiciados por la música y el baile.

1.2 Justificación

Considero que la propuesta es pertinente –e interesante– porque no se han generado los suficientes estudios desde la antropología, que además pongan atención en los rituales no religiosos contemporáneos. Asimismo, en la ciudad de Puebla no se ha trabajado el baile desde una perspectiva del ritual, a pesar del gran número de practicantes y de espacios para bailar. La propuesta nos parece novedosa específicamente por dos motivos: se aborda al baile asociado a la música y se propone observar el espacio socialmente construido. En definitiva, se considera que puede ser un aporte a la antropología social porque es necesario entender al ritual fuera del contexto religioso, además de que la propuesta complementa y enriquece las investigaciones que se han hecho hasta ahora.

Razones las anteriores por la cual es fundamental entender las nuevas formas en que las personas se organizan de manera colectiva, para atender distintas necesidades que responden a un desahogo catártico en contextos urbanos.

1.3 Objetivo general

Identificar, describir e interpretar las prácticas rituales que producen sentido en espacios de baile en un contexto urbano.

1.4 Objetivos particulares

- Elaborar una serie de etnografías de espacios de baile
- Describir el ritual a partir del baile asociado a la música y dentro de un contexto espacial
- Ubicar el contexto dancístico y musical para llegar al éxtasis
- Identificar y diferenciar sonidos musicales, así como estilos de baile dentro de un espacio en específico
- Hacer una cartografía de espacios dedicados al baile

1.5 Preguntas de la investigación:

- ¿De qué forma las crisis de sentido son manejadas y respondidas por parte de la sociedad contemporánea?
- ¿Qué cualidades y características se pueden observar en el ritual contemporáneo para irrumpir en la cotidianidad y dotar de sentido a la sociedad?
- ¿Qué papel juega el espacio como contenedor de rituales y para la puesta de diversas prácticas sociales convocadas por un colectivo con objetivos semejantes?
- ¿Qué función tienen la música y el baile dentro del ritual para operar en las personas y generar sentido en sus vidas?
- ¿Quiénes son las personas que participan y acuden a los espacios de baile?

1.6 Hipótesis

Como posible hipótesis y tratando de dar respuesta a una de las preguntas planteadas, se afirma que el ritual contemporáneo contiene cualidades y características que ofrecen la posibilidad catártica; es el ritual mismo el que alivia las crisis de sentido que han surgido por la contemporaneidad.

De manera específica, se asume como prácticas rituales el baile asociado con la música, y nos parece fundamental observar y explicar estos hechos sociales, ya que involucran el cuerpo (movimientos, sudores, contacto con otros y lenguaje corporal); códigos (mensajes y convenciones sociales) y sentimientos (alegrías, tristezas, euforia...) contextualizados por un espacio socialmente construido, cargado de significados a partir de estas prácticas y, sobre todo, porque se realiza a nivel colectivo, propiciando un desahogo grupal.

Por otro lado, se establece hipotéticamente que la música y el baile, al realizarse en colectivo es una práctica sociocultural que está determinada por contextos específicos y que provoca estados de ánimo y apela a la memoria al relacionarse con experiencias particulares en la vida de las personas.

Una vez lograda la participación en los rituales, las personas regresan a su cotidianidad cargadas de fuerza simbólica para enfrentar el día a día, pero con la convicción de regresar frecuentemente para experimentar una y otra vez los estados alterados de conciencia propiciados por la música y el baile.

1.7 Objeto de estudio

El objeto de estudio es la crisis de sentido como resultado de la contemporaneidad creando nuevas comunidades a partir de prácticas rituales en los espacios de baile que estructuran y desestructuran a las personas.

Para abordar el objeto se tomarán en cuenta diferentes subdisciplinas de la antropología social. Una de ellas es la antropología urbana que maneja conceptos como el *espacio* o el *lugar*, los cuales son pertinentes para observar los espacios de baile y música. Simultáneamente, otra disciplina que nos parece indispensable es la antropología del ritual, puesto que, desde diferentes conceptos, asume explicar lo que sucede y cómo opera el ritual (de la danza¹ en específico) y las significaciones y normas que de él se obtienen, así como los estados de éxtasis que se alcanzan al participar en

¹ Por el momento, se utilizará indistintamente los términos de danza y baile, aunque algunos investigadores manejan el concepto de danza para referirse a los movimientos folclóricos, étnicos y religiosos; otros utilizan este mismo término para mencionar las coreografías armadas (danza moderna, clásica, escénica, etcétera). En menor medida es usado baile, éste más bien es aplicado a entornos seculares y cotidianos.

ellos. Hay que añadir, además, a la antropología de la danza, la cual será una posibilidad para acceder al movimiento corporal.

Licona Valencia (2003) afirma que la ciudad es un escenario en donde se dan diversos rituales tanto religiosos como seculares, algunos invocan a deidades, mientras otros más a personajes históricos patrióticos. Para nuestro caso, el ritual es dentro de un contexto urbano donde se dan prácticas ligadas intrínsecamente: baile y música. En efecto, se afirma que estas prácticas confieren sentido ya que operan en el sujeto como un esquema de actuación, convocan a un colectivo, además de que ponen en práctica el cuerpo (movimientos, sudores, gestos) en un ambiente donde se crea una atmósfera (musical, de relaciones sociales, luces, pantallas), de tal manera que ocurran estados alterados de conciencia, logrando que las personas que participan resignifiquen su cotidianidad.

Se puede condensar lo dicho hasta aquí, primero, las prácticas mencionadas se entienden, en este trabajo, desde el ritual, Daniel Solís y Gustavo Aviña (2009) nos dicen que este es un hecho social que forma parte de la vida diaria de cada persona y de las sociedades, puede aparecer en diferentes escenarios que van desde los cotidianos, hasta los simbólicos. Visto de esta forma, el ritual permite dotar a las personas de herramientas para organizar su vida y afrontar diversos problemas físicos y existenciales. El baile, de esa manera, será entendido como un movimiento corporal cargado de significados y sensaciones motivadas, entre otros factores, por el sonido musical. En vista de ello, el baile se convierte en una fuente de conocimiento no sólo del danzante, sino que habla de la sociedad de la que el bailarín procede (Sten, 1990).

1.8 Enfoque y método

El enfoque que se propone en la investigación será desde una perspectiva simbólica, debido a que los instrumentos desde esa rama de la antropología son pertinentes para analizar un hecho social como el ritual. Empecemos entendiendo *hecho social* como E. Durkheim (2000) lo concibe: “Es toda manera de hacer, fijada o no, susceptible de ejercer una coacción exterior al individuo; o bien, que es general en la extensión de una sociedad dada, conservando una existencia propia, independientemente de sus manifestaciones individuales” (p. 29). Por otro lado, nos funciona también la concepción que propone Víctor Turner (2007) sobre el ritual como un hecho social: una forma de expresión simbólica de la sociedad. Asimismo, el símbolo es la forma mínima del ritual, no puede abordarse fuera de una secuencia temporal en relación con otros acontecimientos, “porque los símbolos están esencialmente implicados en el proceso social” (Turner, 2007, p. 22). Englobando lo anterior, se conciben los rituales como un conjunto de signos, los cuales no se explican de manera aislada, sino que están conectados de tal forma que hay una lógica en su funcionamiento.

Con la finalidad de lograr los objetivos de la investigación se pondrá atención en las significaciones que los asistentes a los espacios de baile le atribuyan a las diferentes prácticas y rituales realizados. Por lo que también se piensa a la cultura como un sistema de símbolos, en donde el papel del antropólogo es ver las diferentes significaciones insertas en una estructura. Los estudios sobre el ritual no escapan a esta perspectiva simbólica. Ya en los años sesenta y setenta del siglo XX, una serie de trabajos antropológicos giraron en torno al símbolo y la cultura. Víctor Turner, Mary Douglas, Edmund Leach por el lado británico, mientras que en Estados Unidos, Clifford Geertz veía la cultura como un entramado simbólico y había que acceder a ella por medio de una descripción densa, lo que se conoció también como antropología interpretativa.

La antropología simbólica intenta proporcionar una descripción rigurosa y un análisis sistemático de los actos verbales y no verbales (Vallverdú, 2008). Este mismo enfoque también ve a la cultura como un acto comunicativo expresado en símbolos, desde esta postura, la cultura es un sistema de comunicación humana y se realiza por medio de acciones expresivas que funcionan como señales, signos y símbolos (Leach, 1989). Por eso, en nuestro enfoque, también se pondrá atención en los actos rituales que comunican y significan desde la perspectiva del practicante.

Así, se asume el método etnográfico cualitativo, primero, porque es una posibilidad para abordar aspectos simbólicos de la cultura, y después, porque nos permite obtener información sobre las significaciones que producen las personas y también nos da oportunidad de observarlas en el momento y espacio de acción. Lo recabado en trabajo de campo se convertirá en datos, pero para ello habrá que poner en práctica toda una serie de herramientas que a continuación se detallan.

1.9 Metodología

En primer momento se utilizó la observación participante, asistiendo a los espacios de baile y participando en ellos, ambas acciones para describir la estructura y el funcionamiento. Asimismo, se realizó una serie de entrevistas a profundidad, aplicadas a diversos actores y poniendo atención en el sentido generado y la experiencia ritual. Para ello se hicieron entrevistas cualitativas: generales y enfocadas. Éstas nos sirvieron para tener un punto de vista general y particular, además nos permitieron poner atención en la reflexión del sujeto dentro de su estructura social. También se propuso abordar a las personas a partir de estudios de caso, con el propósito de ver más allá de los espacios de baile e identificar cómo se relacionan en otros ámbitos. De la misma forma, nos interesó su biografía

social, así, a través de las historias de vida se intentó conocer el testimonio subjetivo, recopilando experiencias significativas en la vida de la persona y, sobre todo, conocer el proceso social en el que han transitado. En la medida de lo permisible, se utilizó la fotografía y el video para analizar las prácticas en los espacios de baile.

1.10 Muestra poblacional

Se consideraron como posibles informantes a las personas que asisten regularmente a los salones y que fueron interesantes desde el punto de vista antropológico, no obstante, para ello se hizo un trabajo de exploración y seguimiento para identificar y ver los alcances y limitaciones. La muestra poblacional no se reduce a una edad en específico, aunque se privilegiaron los adultos mayores de 30 años, porque fueron los que reunían ciertas características que aportaban al tema planteado.

Se tuvo acercamiento por dos vías, una, por el contacto con asistentes a los salones de baile y, dos, por recomendaciones de personas conocidas. De esta manera se logró presentar una muestra significativa de bailadoras y bailadores que, en muchos casos, acuden a distintos salones y, en otros, mantienen presencia en solo un espacio. Las entrevistadas y los entrevistados son personas separadas, divorciadas o casadas y tienen hijos desde adolescentes, hasta jóvenes.

En general, se logró entrevistar a profundidad a dos bailadores de cada salón, mostrando diversidad en género. Los casos que se presentan muestran de distinta forma cómo es que viven, perciben y practican el baile, también muestran sus expectativas, temores y crisis que van relatando poco a poco. Para proteger su identidad, los nombres se sustituyeron por otros, sólo en algunos casos a petición de ellos se quedan los apodos. Las entrevistas se realizaron en cafés y restaurantes; otras en casas

particulares, empero, siempre las entrevistadas y los entrevistados proponían el lugar. Muchas pláticas informales fueron dentro de los salones de baile, donde, a pesar de lo ruidoso, se pudo obtener información sustancial para la presente investigación.

También es importante mencionar que se entrevistaron a músicos y *DJ* para lograr entender el aspecto y la industria musical, asimismo, hubo muchas pláticas informales con asistentes a salones de baile y en otros casos personas que ya no asisten, pero tuvieron contacto en alguna parte de su vida, esta información aportó principalmente al capítulo etnográfico.

1.11 Aproximaciones teóricas

Sin reducir el discurso de algunos de los teóricos que se proponen para abordar el objeto de la investigación, se exponen de forma general algunas nociones que guiarán esta investigación, sobra mencionar que estos ejes conceptuales se desarrollarán, pero al mismo tiempo podrían surgir otros que, sin duda, resultarán de utilidad.

Por lo anterior, proponemos abordar el problema planteado a través de diferentes categorías de análisis, mismas que ponemos en cuatro apartados. La primera de ellas aborda las crisis de sentido que son generadas por un cúmulo de situaciones adversas y normativas. La segunda, propone ver el ritual contemporáneo como una forma de sobrellevar las distintas crisis, de ello se infiere que ciertas prácticas rituales proporcionan una especie de consuelo, de tal forma que logran dotar de significado a los participantes a través de contactos intensos con el colectivo mismo y con las prácticas que se generan. En general, en este apartado se advierte cómo estos rituales tienen cierta esencia catártica.

Para el tercer apartado, recordemos que uno de los objetivos de esta propuesta de investigación es observar y hacer etnografía en espacios de baile en un contexto urbano, por ello nos parece pertinente desarrollar conceptualmente el espacio para ofrecer elementos que puedan servir de análisis. Se busca ver el espacio como una construcción social en donde se llevan a cabo prácticas, en este caso, rituales, por parte de un grupo de personas afines.

Finalmente, en el cuarto apartado, se abordan dos conceptos que nos parecen primordiales y que serán de utilidad, primero, para dialogar a lo largo de la propuesta de la investigación, y segundo para entender el ritual contemporáneo, estos conceptos son: el baile y la música, ambos ligados de forma intrínseca.

En realidad, los capítulos teóricos a desarrollar no delimitan, sino más bien son una propuesta que se puede enriquecer y ampliar.

1.11.1 La crisis en la contemporaneidad de la vida cotidiana

Diversos teóricos, desde la sociología, mencionan que desde hace varios años hay una crisis en la sociedad que repercute a nivel individual, ésta es provocada por distintas razones, pero una de las principales es el desapego a las instituciones que tenían el control monopólico para dotar esquemas de actuación a la sociedad y que ahora se muestran frágiles.

Berger y Luckmann (1997), en el libro *La modernidad y crisis de sentido*, establecen un panorama sobre la forma en que las personas están viviendo distintas crisis de sentido, explican sus causas y también la forma en que se solucionan. Mencionan que el sentido se constituye en la conciencia, en el cuerpo vivo y socializado, es decir, en la vivencia del sí con los otros, a través de la experiencia, el sentido es un proceso que tiene un inicio y un desarrollo, y es precisamente que el sentido se logra incluso en

el proceso. El sentido objetivado es parte de un acumulado que permanece en depósitos (comunidades de vida, el matrimonio, por ejemplo) y que son administrados por las instituciones sociales, de esta forma se acuden a ellos para solucionar problemas, son esquemas de actuación y acción que son referentes para la vida cotidiana. Se infiere que, al no tener un centro o una referencia, la persona cae en una especie de crisis, una desorientación que, según los autores, es dada por el pluralismo de opciones que ofrece la vida moderna, por lo tanto, acude a buscar orientación en espacios diversos.

Otras de las causas de crisis es el proceso de secularización, las ideas alejadas de un contexto religioso dan lugar a una descentralización de los servicios que ofrece el sistema religioso. Anteriormente, la institución religiosa era una de las principales generadoras de sentido, sin embargo, el alejamiento por parte de la sociedad de las ideas religiosas ha llevado a una desorganización de ideas existenciales, ahora los dioses pueden ser escogidos dentro de una gama variada de posibilidades. Este par de autores afirma que las instituciones se han establecido para liberar a los individuos de la necesidad de reinventar el mundo y reorientarse diariamente en él. Al respecto dicen sobre las instituciones:

Proporcionan modelos probados a los que la gente puede acudir para orientar su conducta. Al poner en práctica estos modelos de comportamiento “preescritos”, el individuo aprende a cumplir con las expectativas asociadas a ciertos roles: por ejemplo los de esposo, padre, empleado, contribuyente, conductor de automóvil, consumidor. Si las instituciones están funcionando en forma razonable normal, entonces los individuos cumplen los roles que les son asignados por la sociedad en forma de esquemas de acción institucionalizados y viven su vida de acuerdo con currículos asegurados institucionalmente, moldeados socialmente y que gozan de una aceptación generalizada e incondicional. (Berger y Luckmann, 1997, p. 81)

En este tenor un número restringido de instituciones tiene el control de ofrecer los esquemas de actuación y, por lo tanto, de generación de sentido. Ahora bien, debido a un desapego y desencantamiento institucional, las personas comienzan a considerar otros esquemas de interpretación, roles institucionales, valores y cosmovisiones. Como resultado se tiene que definir el sentido de la existencia constantemente, para ello se retoma la siguiente cita:

Ninguna interpretación, ninguna gama de posibles acciones puede ser aceptada como única, verdadera e incuestionablemente adecuada. Por lo tanto a los individuos les salta a menudo la duda de si acaso no deberían haber vivido su vida de una manera absolutamente distinta a como lo han hecho hasta ahora. Este fenómeno se experimenta, por un lado, como una gran liberación, como la apertura de nuevos horizontes y posibilidades de vida que nos conducen a traspasar los límites del modo de existencia antiguo, incuestionado. Por otro lado, el mismo proceso suele ser experimentado (generalmente por las mismas personas) como algo opresivo: como una presión sobre los individuos para que una y otra vez busquen un sentido a los aspectos nuevos y desconocidos de sus realidades. Hay quienes soportan esta presión; hay otros que incluso parecen disfrutarla, son los que podríamos llamar virtuosos del pluralismo. Pero la mayoría de la gente se siente insegura y perdida en un mundo confuso, llenos de posibilidades de interpretación, algunas de las cuales están vinculadas con modos de vida alternativos. (p. 80)

Berger y Luckmann afirman que hay nuevas instituciones para la producción y transmisión de sentido, de esa manera, el pluralismo moderno termina con el monopolio de las instituciones religiosas. Aseguran que en la vida moderna la misma sociedad ha creado nuevas instituciones intermedias como generadoras de sentido, que si algo tienen en particular es que son más pequeñas y son de funciones limitadas por lo específico de sus funciones. Pueden optar por tomar elementos de sentido pasado y de

otras culturas, es decir, son sincréticas. Además, a diferencia de otros tiempos, estas instituciones ya no se encuentran en el centro de la vida de las personas.

José María Mardones (1967), por otro lado, afirma que se vive en la actualidad en una crisis que afecta distintas partes de la vida cotidiana. Dentro de las posibilidades que las personas han encontrado para solucionarlas es el consumismo, la diversión o los viajes, en efecto: “una forma de huir de la realidad”. Este autor, igualmente, dice que se vive en el aquí y en el ahora: se tiene la experiencia de un mundo duro que no se acepta, pero que no se tiene esperanza de cambiar. Por esa razón no se sueña en la utopía del mañana distinto, sino que sólo se busca acomodo en el hoy. Lo expuesto significa que se vive una especie de desencanto de diversas instituciones, no se confía en los políticos ni en los medios de comunicación, hay dudas sobre el amor, la diversión y el consumo. Es decir, la tristeza y la melancolía aparecen como signos de esta época.

Un desencanto de la sociedad es la duda y el fracaso de los *grandes relatos*: “esas narraciones que cuentan en todas culturas y que tienen la finalidad de dar una visión integrada, coherente, donde tengan explicación los diversos aspectos, a menudo contradictorios, de la realidad” (Berger y Luckmann, 1997, p. 11). Ahora, estos relatos se han convertido en muchos relatos pequeños que confieran sentido a la vida de las personas acerca de cómo comportarse y vivir para ser felices.

Nuevas posibilidades surgen donde lo racional no sea lo central y único; donde se privilegie la heterogeneidad de la vida; donde la persona, en el ámbito individual, determine su historia y su vida. De esa manera se ofrece una serie de opciones que son creadas desde la sociedad para satisfacer y, en buena medida, aliviar el malestar social, que por sus características son inmediatas y rompen la rutina cotidiana, aparecen como

destellos y funcionan para “tomar fuerzas” y permitir al individuo regresar a sumergirse en el día a día, para posteriormente volver a romper lo cotidiano.

No obstante, hay posiciones que tratan de ver más allá del desencantamiento y ponen atención en un reencantamiento fijado en las efervescencias colectivas. Dice Daniel Gutiérrez y Michel Maffesoli (2012), refiriéndose en particular a América Latina que siempre nos arreglamos para resolver el problema en el momento mismo y con las herramientas que aquí se encuentran en la constante interacción. Mencionan a una sociedad construida en la pasión, en la capacidad de sentir emociones y de compartirlas. Similarmente, el historiador rumano Mircea Eliade (2008), afirma que el individuo está en una búsqueda constante para aliviar las tensiones, una posibilidad son las experiencias intensas con lo sagrado, pero para ello busca opciones en contextos seculares. Se convierte en una búsqueda al interior de las estructuras e instituciones de la sociedad para lograr ese reencantamiento y reencuentro a partir de lo que menciona Michel Maffesoli (2007), una sinergia con el pasado y el presente.

Danièle Hervieu-Legér y Grace Davie (2010) comparten la idea de que, si bien la modernidad, posmodernidad y la desatención a las instituciones son las causantes de la crisis, en el interior de las estructuras de las sociedades se producen y generan las respuestas a esas crisis. La solución es una nueva forma de crear las condiciones para encontrar respuestas a través de nuevos movimientos generadores de sentido. De acuerdo con lo anterior, mencionan los autores, surgieron los llamados Nuevos Movimiento Religiosos, pero también otros movimientos no necesariamente religiosos, pero que tienen la misma función: dotar de sentido a la sociedad. Así, se pueden observar la proliferación de asociaciones civiles, colectivos, clubes de lectura, agrupaciones afines y otras formas de comunidades que tienen

como finalidad convocar a personas con objetivos específicos, y que proponen a sus miembros un ordenamiento global de la vida.

Se observa que algunas de las condiciones actuales de existencia están marcadas por procesos de desapego institucional que preceden de una crisis colectiva, en donde a partir de un desencantamiento se buscan nuevas formas de dotar sentido a la vida de las personas. En este momento, las instituciones históricas ya no son las únicas en guiar y ubicar a los integrantes de una sociedad; al contrario, se están creando nuevas formas y colectividades de sustituir ciertos aspectos que sólo la institución social ofrecía. Desde nuestra mirada, se está privilegiando la comunidad como una forma de ser y estar, marcado por lo efímero y por las emociones como una forma de desahogo para nuevamente volver a ciertos contextos institucionales y tradicionales.

1.11.2 El ritual contemporáneo

El ritual es una forma de contrarrestar la pérdida del sentido, la confusión y el aparente caos, Berger y Luckmann (1997) afirman que los rituales funcionan como reguladores a las crisis de sentido. Desde esta idea nos parece pertinente desarrollar el concepto de ritual, pero además de caracterizarlo, se propone abordarlo desde la contemporaneidad.

Martine Segalen (2005) menciona que los actos rituales no son propios de un tipo de sociedades, sino que se encuentran prácticamente en todo tipo de organizaciones sociales, incluso, advierte que más allá de que en sociedades modernas se viva un desapego al ritual, se vive un desplazamiento del ritual a otros espacios. Mejor aún, afirma que el ritual es efectivo en este tipo de sociedades, porque permite expresar valores y emociones que no tienen cabida en un mundo laboral y cotidiano: son momentos de desahogo colectivo y son funcionales para la sociedad. Es importante retomar la definición de ritual, según esta antropóloga francesa:

El rito o ritual es un conjunto de actos formalizados, expresivos, portadores de una dimensión simbólica. El rito se caracteriza por una configuración espacio-temporal específico, por el recurso a una serie de objetos, por unos sistemas de comportamiento y de lenguaje específicos, y por unos signos emblemáticos, cuyo sentido codificado constituye uno de los bienes comunes de un grupo. (2005, p. 30)

A la definición añade que los ritos deben considerarse como un conjunto de conductas individuales o colectivas, relativamente codificadas, con un soporte corporal (verbal, gestual, de postura), además de tener una carga simbólica, el ritual debe de ser repetitivo. Segalen pone atención en los rituales contemporáneos que tienen una dimensión y eficacia simbólica en la medida que actúan sobre la realidad social, considerando que el ritual es fruto de un aprendizaje, implica la continuidad de las generaciones de edad o de grupos sociales, retomando a Berger y Luckmann (1997) esto es importante ya que conserva y produce sentido.

Habría que anotar que el ritual se presenta como una comunidad de sentido, siguiendo a Martine Segalen (2005), tiene cierta eficacia social al ordenar el desorden, da sentido a lo incomprensible, a los actores sociales les dota de herramientas para dominar el mal, el tiempo, las relaciones sociales. El ritual, al actuar sobre un campo específico, marca rupturas y discontinuidades, momentos críticos a nivel social e individual. En este tenor, el ritual, dice la antropóloga francesa, es fuente de sentido para los que lo comparten.

Nos gustaría dejar claro que para que exista el rito se debe de cumplir un cierto número de operaciones, de gestos y de palabras, además de objetos convencionales, convocar a un colectivo con el objetivo de trascender a través de la experiencia intensa y de las prácticas. Se puede considerar que

el ritual tiene cierta esencia sagrada, ya que mantiene unidos a los actores que participan, y confiere un estado sobrenatural a ciertas prácticas u objetos, al mismo tiempo que salvaguarda aspectos religiosos como las emociones, colectividad, uso del cuerpo y carácter festivo. Ya Durkheim (2000) se encargó de explicar cómo un objeto, o un hecho social, pueden convertirse en profano o sagrado, dice que, la santidad de una cosa reside en el sentimiento colectivo del que es objeto, el cual se manifiesta especialmente en el rito a través de la efervescencia colectiva. Los ritos, menciona Durkheim, son reglas de conducta que proporcionan guías sobre cómo debe de comportarse el hombre frente a lo sagrado.

Un sociólogo que expone de manera muy clara este proceso es Jean Duvignaud (1977), al decir que hay elementos rituales que sirven para entrar en trance y este último posibilita la destrucción del “yo” rutinario, en otras palabras, las personas al provocar hechos rituales y al participar en ellos se despojan de una rutina, del personaje cotidiano para entrar a una libre espontaneidad existencial que la vida social no permite, explica: “se entra en trance para descubrir una región imprecisa y vaga del ser en que existimos, sin ser nada” (p. 25). A lo anterior podemos afirmar que las sociedades necesitan de momentos extáticos donde el ritual opere, donde se alcancen estados alterados de conciencia y, como dice este autor, se llegue a la pérdida del uno mismo. De acuerdo con lo dicho, el ritual hace que desaparezcan los papeles impuestos por la cultura y la sociedad.

Otros teóricos de vital importancia que han escrito sobre el ritual y que se consideran puntos de referencia son Durkheim (2008) –que ya hemos citado–, Van Gennep (1969) y Turner (2002 y 2007). Nos parece pertinente puntualizar algunas de las características que tiene el ritual desde su perspectiva, así tenemos que el ritual:

- Es colectivo y eficaz para quien lo practica, además de que reafirma al grupo
- Son reglas de conducta que señalan cómo debe comportarse el hombre ante las cosas sagradas
- Pone atención en lo liminar (communitas) donde todo se torna confuso
- Hay estructuras y expresiones simbólicas
- Desestructura y desorganiza las jerarquías
- Se pasa de un estado a otro diferente

Desde estas ideas generales se asume que el ritual es un acto colectivo donde tiene lugar la efervescencia. La sociedad y el individuo tienen la oportunidad de romper el tiempo y espacio cotidiano para volverlo extraordinario, por ello hay un manejo de signos que operan en la mente del sujeto, los cuales se interiorizan para significar el espacio y las prácticas. Entonces, a pesar de ser un ritual contemporáneo y secular, se mantiene cierta esencia sagrada² porque se relaciona con los conceptos de ser, sentido y verdad (Eliade, 2008), sin oponerse a lo profano. Al ofrecer aspectos relacionados con lo religioso, la sacralidad reside en el sentimiento colectivo del que es objeto y que se manifiesta en el rito. Rupturas con lo cotidiano, sentimientos, manejo del cuerpo y estados alterados de conciencia, en general esta esencia le permite al individuo orientarse y explicar su cotidianidad: asumirla. Todo lo anterior genera sentido, el ritual produce sentido social.

² El historiador Mircea Eliade (2008) menciona que el ser humano jamás se encuentra en un estado totalmente desacralizado: “La secularización ha sido llevada a cabo con éxito en el nivel de la vida consciente: las viejas ideas teológicas, los antiguos dogmas, creencias, rituales e instituciones han sido progresivamente vaciados de sentido. Pero ningún ser humano normal que esté vivo puede ser reducido exclusivamente a su actividad consciente y racional, ya que el hombre moderno todavía sueña, se enamora, escucha música, va al teatro, ve películas, lee libros; en resumen, vive no sólo en un mundo histórico y natural, sino también en un mundo existencial y privado y al mismo tiempo en un Universo imaginario” (p. 11).

1.11.3 El espacio socialmente construido para la puesta en escena de las prácticas rituales

Esta propuesta de investigación se enmarca en la ciudad. Las ciudades se pueden explicar a partir del uso y de las relaciones sociales que suceden en los espacios que las conforman. La antropología urbana ofrece un marco teórico y metodológico que, si bien está en ciernes, es una posibilidad para detenerse a observar qué es lo que sucede en el espacio, una vez construido, y de qué elementos o características se vale para que resulte atractivo de forma antropológica.

Para ello, dicen Bazán y Estrada (1999) es necesario concebir al espacio como social. Esto quiere decir que hay que enfatizar las relaciones que se establecen entre los grupos que lo construyen y el propio espacio, es decir, cómo lo construyen, lo usan, se lo apropian y le asignan significados. No muy alejado, Ramírez y Aguilar (2006) advierten que en el espacio (ritual) aparece la afectividad colectiva, se elaboran sentidos y significados sobre el mundo social.

Continuando, Ernesto Licona (2007) plantea que la ciudad está estructurada por distintos espacios que a su vez contienen lugares donde se realizan prácticas sociales y de manera paralela se producen significaciones. Menciona que en el espacio se sintetizan relaciones sociales, las formas de significación y apropiación de los habitantes de dichos lugares. Esta misma idea se encuentra en Vicente Guzmán (2001) al plantear que en el espacio “se pueden cristalizar la expresión de los sentimientos de grupos locales, haciendo del lugar un hito, un punto de encuentro, que se inscribe en lo cotidiano, pues permite reconocerse por uno mismo y a partir de los demás” (p. 68).

Entender el espacio, desde una posición antropológica, es observar las prácticas y las significaciones. Varios autores han puesto atención en las

diferentes ramificaciones de este concepto –espacio público, espacio privado, espacio semi público, etcétera– sin embargo, para fines operativos retomaremos aquellos estudios que han enfatizado en la experiencia del sujeto. En vista de ello, acudimos igualmente a Mariana Portal (2007), quien hace una diferencia de espacios públicos y espacios públicos de uso privado. Sobre los primeros ejemplifica con plazas, calles, centros históricos, etcétera; los segundos, aunque son espacios con un uso público, ciertamente son privados, es decir, su acceso está condicionado por reglas precisas, baste como ejemplo calles cerradas, parques enrejados, salones de fiesta, etcétera. Para el caso que se propone, abordaremos un espacio con las últimas características, pues a pesar de que todos podrían entrar a un espacio de baile, el acceso se limita a varios factores, no sólo el económico, sino también por los gustos musicales o por el saber bailar.

Una forma de ver al espacio es a partir de las significaciones que se producen de acuerdo con las prácticas. Mariana Portal y José Carlos Aguado (1991) apuntan que el espacio también es una creación simbólica con significado para quienes ejercen sus prácticas:

...es el marco donde se realizan las prácticas sociales, pero es también lo que significan esas prácticas ordenadas de determinada manera, más adelante dicen, como espacio entendemos la red de vínculos de significación que se establecen al interior de los grupos con las personas y las cosas. (p. 37)

En distinto artículo, Mariana Portal (2006), establece que el espacio no sólo se limita a la dimensión física, sino que también se refiere al contenido simbólico y prácticas que en él se asignan y desarrollan por parte de los grupos sociales. El lugar llega a ser un espacio colmado de significaciones, entenderlo y analizarlo así, a partir de las singularidades socio-culturales, nos permitirá atender a los elementos identitarios.

Igualmente, la autora recomienda considerar el factor tiempo para observar las transformaciones que ocurren, pues los espacios no son estáticos y, finalmente, ubicar al espacio en contextos más amplios.

Otras definiciones ven en el espacio cualidades para configurar y estructurar las relaciones y actuaciones. Abilio Vergara (2006) concibe el espacio como una red que configuramos, pero que también nos configura, por lo que afirma que, el espacio nos dice lo que está permitido y lo que no. En esta definición se observa que el espacio tiene la capacidad de estructurar, pero también valdría la pena observar cómo tiene la capacidad para desestructurar. En la misma línea, Manuel Castell (1974) hace énfasis en las prácticas que suceden en el espacio, ya que ahí se localizan los procesos que llevan a la estructuración o a la desestructuración de los grupos sociales, además de la construcción espacial de forma histórica a partir de las experiencias.

Licona Valencia (2014) sintetiza otras propuestas y hace un recuento donde reflexiona sobre los usos del espacio. De esa manera, retoma a Lefebvre sobre el espacio vivido, el concepto de Manuel Castell sobre espacio construido, el espacio relacional de Bourdieu, espacio practicado de De Certeau y espacio estructura de Milton Santos. Concluye diciendo, a partir de estos autores, que el espacio es parte de una estructura amplia y se define por la relación con otras estructuras, también expone que el espacio es una construcción histórica donde se presentan rupturas y continuidades. Una característica que anota es que el espacio se estudia a partir de las prácticas sociales en un tiempo determinado, dice que, la multiplicidad de actores permanentemente activa, desactiva, reactualiza o crea. En este sentido apunta que “el espacio es relacional por lo que los actores sociales hacen, por los vínculos que establecen con otros autores y por lo que piensan en el espacio” (2014, p. 23). Finalmente menciona que a partir de

las relaciones el espacio se simboliza, es decir, las prácticas se significan y las personas construyen una visión del mundo.

Un aspecto importante sobre el espacio que resalta Mircea Eliade (2012) es la noción de lo sagrado, menciona que la sacralidad espacial marca una referencia ante el mundo. Las personas necesitan orientarse ante la homogeneidad espacial y caótica. Por lo tanto, los espacios, por medio de las prácticas, se convierten en extraordinarios. Afirma:

Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud. Todos esos lugares conservan, incluso para el hombre más declaradamente no religioso, una cualidad excepcional, “única”, son lugares santos de su universo privado, tal como si este ser no religioso hubiera tenido la revelación de otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana. (Eliade, 2012, p. 23)

Continuando con esta línea, Roy Rappapaort (2015) establece que lo *sagrado* no radica en los objetos; en el caso del espacio físico, más bien lo sagrado está atribuido al discurso dado en torno a éste. Lo sagrado entonces estaría asociado a una entidad sobrenatural que está por encima del individuo. Por otro lado, este mismo autor distingue el concepto de lo *numinoso*, la parte no discursiva, todo aquello que no se puede expresar con la palabra. Lo sagrado del espacio estaría en las prácticas y discurso que se dan cita en él y que tienen otras características colectivas, ambientales y corporales. Todas ellas producen significación y son requeridas cada que se tenga la necesidad de experimentar lo sagrado.

Entrando al espacio que nos compete, Amparo Sevilla (2004) establece que los espacios están para satisfacer necesidades físicas y emocionales, por ello se tiene que producir lugares de disfrute. Los espacios de baile tienen un carácter ritual porque congregan y reúnen a sujetos con un mismo

objetivo, además de que ofrecen, a partir de las prácticas y atmósferas, un espacio construido cargado de significaciones. Por lo tanto, asumimos que el espacio es significativo, con cualidades más allá de las ordinarias para los que participan en él y hay varios factores que intervienen, algunos de ellos son la música, el baile y otras formas de utilizar el cuerpo, todo eso genera el ambiente y un espacio para que el ritual contemporáneo se desarrolle. Acorde con lo anterior, Gustavo Blázquez observó cómo en un espacio de baile se conjugaban varios aspectos como los sonidos, las coreografías, imágenes, palabras, todo está en un mismo espacio donde la repetición y la generación de sentido eran los objetivos. Allí se elaboraba una “dimensión subjetiva característica del ritual porque hay un dispositivo lúdico de normalización, que organiza el tiempo y el espacio, los gestos, las miradas, los desplazamientos posibles, los pasos de baile adecuados (...) estos elementos producen estados de conciencia diferentes a los de la vida cotidiana” (2013, p. 305).

Para finalizar con este pequeño apartado, diremos que las prácticas sociales se reflejan y necesitan de un espacio construido para la puesta en escena, en este caso del ritual. Espacio socialmente construido para observar las dinámicas sociales y sus transformaciones. El espacio donde se realiza el baile constituye, así, un espacio de prácticas y relaciones sociales que son conocidas por los practicantes. Ahí se conocen historias y se viven experiencias. Este espacio se crea, se consume, pero también dicta normas que son asumidas por los que asisten. En estos lugares se baila, se beben bebidas alcohólicas, se fuma, se liga y suceden un sin fin de prácticas que generan sentido en la vida de los practicantes.

1.11.4 El baile y la música como parte de los rituales contemporáneos

La música y el baile aparecen de manera permanente en la vida de las personas, a lo largo de la historia, de diferentes formas y responde a distintas necesidades. La música puede incitar a los sentimientos o a la

memoria, además de provocar el cuerpo en distintas dimensiones. Este trabajo pone atención en esta última línea, en cómo la música y el baile son productos de una cultura determinada y que se entienden de forma contextual como parte de un sistema de prácticas y productos sociales y culturales, que funcionan para aliviar ciertas necesidades humanas, resultado de lo que Berger y Luckmann llaman crisis de sentido. Por otro lado, abordar la danza o el baile nos permitirá ver el uso creativo del cuerpo, el cual es puesto en movimiento en el tiempo y en el espacio, dentro de sistemas culturalmente específicos de estructura y significado (Sabrina, 2010). Música y baile son dos conceptos que pueden ofrecernos la posibilidad para acceder al ritual y, sobre todo, observar las prácticas sociales, musicales y dancísticas en un espacio expreso.

Comenzaremos abordando la música. Líneas arriba se mencionó que la música ligada al baile genera un ambiente para la práctica corporal, además de que provoca a los sentidos. En una investigación anterior (Ramos, 2015), observé que dentro de iglesias evangélicas la música y el baile resultan ser atractivas y una parte fundamental en la vida de los creyentes y no creyentes. El análisis de la música, dice Quintero Rivera (1999), es esencial para comprender lo social, pasando por las coordenadas de tiempo y espacio, la música se vincula al cuerpo y se manifiesta a través del baile. Por eso es interesante abordar, y será importante desarrollar, el concepto de la música como un producto social y cultural, donde el sonido musical se interioriza en la memoria, sonoriza los recuerdos y desencadena emociones que une al colectivo en el imaginario (Hormigos, 2012). Siguiendo esta idea la música no se puede desligar de la sociedad que la ha producido, ya que:

La música se ha dotado desde un principio de una carga inherente de sociabilidad, es expresión de la vida interior, expresión de los sentimientos, pero a su vez exige por parte de quienes lo escuchan receptividad y

conocimiento de estilo de que se trate, además de conocimiento de la sociedad en la que se crea, ya que cada obra musical es un conjunto de signos, inventados durante la ejecución y dictados por las necesidades del contexto social. (p. 76)

Ana Lidia Domínguez denomina lo anterior como la sonoridad de la cultura y se refiere a ella como: “las manifestaciones sonoras de una colectividad, a partir de las cuales se revelan sus costumbres y tradiciones, su orden y visión del mundo, sus códigos de interacción, sus múltiples modos de socialización, sus símbolos grupales y su memoria colectiva”(2007, p. 16), por lo que la música se entenderá como parte de una sociedad que responde a solicitudes del propio colectivo, además de funcionar como generadora de sentimientos, emociones y evocar a la memoria, a través del recuerdo y de la asociación de eventos en la vida de la comunidad o individuos.

En la misma consonancia, Carolina Spataro (2012) retoma a la socióloga Denora para decir que la música tiene dimensiones de sensaciones, percepciones que operan en la conciencia que aplican en la vida cotidiana, ya que ahí las personas interactúan y se apropian de la música, y se constituye la práctica reflexiva de subjetivarse a sí mismos y a los otros como agentes emocionales. De esta manera, la música se mueve en el nivel sensorial que atrapa a la persona para envolverla en un halo, donde el mero atractivo sonoro de la música reproduce un estado de ánimo. Las personas, sostiene Copland (1955), entran en un mundo ideal en el que uno no tiene que pensar en las realidades de la vida cotidiana.

Desde la religión la música ha sido estudiada en menor medida, nos obstante, las investigaciones han puesto énfasis en la capacidad que tiene la música para que se interiorice y funcione en el ámbito ritual y en el plano cotidiano. El antropólogo Carlos Garma (2000) expone cómo la música en el

ámbito evangélico cristiano ofrece diferentes alternativas para el creyente, en donde una de las principales es crear una atmósfera que le permita soportar y aceptar su condición, además de que la música puede ser un medio para soportar momentos de tedio o tareas difíciles. Más aún, la música ofrece una vía para llegar a la posesión del Espíritu Santo, establece que el uso de la música permite llegar a estados corporales muy emotivos a partir de los cuales la disociación corporal es más factible. La antropóloga brasileña, Pinheiro (2008), afirma que la música pone el ambiente festivo en los rituales de culto, al integrar distintos instrumentos musicales y que además son tocados en vivo. Asimismo, asevera que en el discurso de los cantos se abordan diferentes temas que permiten a los creyentes sentirse identificados.

Ahora bien, si se trata de ver cómo la música provoca al cuerpo a través del movimiento, tenemos que poner atención en este concepto. Adriana Guzmán (2014) define a la danza como un acto performativo paradigmático del cuerpo en movimiento, que bien puede ser lúdico, artístico o ritual –o todo a la vez–, y se compone de tres cronotopos. El primero se refiere al lugar donde se realiza, por esa razón en esta propuesta de investigación se considera el espacio social del baile. El segundo, tiene que ver con la duración y las cualidades del baile, en este caso definidas por los ritmos musicales y las formas de baile. Y un tercero que considera a los bailarines. La danza, dice Guzmán, es ritmo que irrumpe en el día a día, expresa un mundo y construye una atmósfera.

Por otro lado, Silvia Citro (2012), una antropóloga argentina, apunta a lo sensorial y retoma a Laban para decir que el baile no se reduce a su aspecto utilitario o visible, sino que hay que poner atención en las sensaciones, de la misma forma que hay que oír los sonidos. Citro define a las danzas:

Como prácticas sociales complejas que emergen de diversas y variadas influencias socioculturales (tanto en lo que atañe sus estilos de movimientos, sensaciones, emociones y significaciones asociadas como a sus modos de estructurarse, ser enseñadas y practicadas) y que poseen diferentes incidencias sobre la vida de los performers, sus posiciones identitarias y relaciones sociales. (2012, p. 60)

Considerando conjuntamente las definiciones de Guzmán y de Citro, se observa que se pone atención en el plano performativo y sensorial, aristas que servirán para llegar a lo que Amparo Sevilla (2003) encontró en los efectos que produce el baile, ya que se convierte en un elemento terapéutico. En una investigación que realizó en salones de baile en la Ciudad de México, Sevilla menciona que los salones ofrecen un espacio para la práctica de expresiones corporales, “ahí los cuerpos al moverse se conmueven y se transportan a otra dimensión espacial y temporal” (2003, p. 13). La antropóloga mexicana pudo observar cómo es que los clientes de estos espacios acudían para aliviar momentos de crisis y utilizaban el baile como una estrategia para enfrentar la adversidad.

Amparo Sevilla afirma que para entrar en el espacio de baile hay que pasar una frontera bien delimitada, una especie de umbral donde lo cotidiano desaparece y las personas entran en un espacio extraordinario. Las personas acuden socialmente a experimentar una efervescencia colectiva y festiva. El colectivo comparte objetivos en común, uno de ellos es salir de la vida cotidiana y adentrarse en el espacio y las prácticas para que suceda lo extraordinario. Lo anterior nos lleva a plantear que el baile y la música se pueden explicar a partir del concepto del ritual, ya que éstos irrumpen la cotidianidad, ordenan el universo caótico, se ubican en el plano de las sensaciones, y, además, ofrecen otras características que ya se han mencionaron párrafos arriba. El baile considerado como cuerpo en

movimiento motivado por la música se experimenta y se relaciona con otros cuerpos en movimiento para generar sentido.

Para finalizar concluimos, brevemente, que la contemporaneidad establece momentos crisis de sentido, pero al mismo tiempo crea las condiciones necesarias para canalizarlas hacia la construcción de espacios. Por lo tanto, las crisis de sentido se deconstruyen (desdibujan) a través del ritual y éste se objetiva en el espacio a través de prácticas bailables estableciendo un lugar, los salones de baile, por ejemplo.

Capítulo 2

EL RITUAL EN LOS ESTUDIOS SOCIO ANTROPOLÓGICOS

En el siguiente capítulo se desarrolla una serie de discursos sobre el ritual desde la antropología y la sociología, lo que me interesa es generar una discusión de este concepto muchas veces mencionado y también relacionado exclusivamente con lo religioso. En un principio la bibliografía se veía escasa, sin embargo, conforme fue avanzando la revisión fueron apareciendo, brotando nuevos autores y enfoques, por lo tanto, se retoman a aquellos teóricos que se relacionan con la propuesta presentada. Se parte de algunos clásicos, muchos de ellos, con definiciones desde lo religioso y poco a poco se van visualizando algunos otros que pasan las fronteras de lo divino para trasladarse a un entorno secular. Aquí se expone un problema teórico, si asumimos que el ritual está compuesto por una serie de creencias, prácticas, efervescencias y funciones, entonces para el análisis, podríamos plantearnos lo siguiente: ¿qué pasa cuando se presenta en espacios no religiosos?, ¿se pueden buscar las mismas características del ritual en un ámbito que no es exclusivo de lo religioso? Con estas interrogantes trataremos de dialogar a lo largo de este capítulo.

Algunos sociólogos y antropólogos han puesto atención en lo que han llamado *pueblos primitivos*, donde han explicado los rituales a partir de hechos religiosos y mágicos, muchas veces entendidos como una forma de incidir en la realidad que se les presenta, en muchos casos, incomprensible, por ello fue necesario elaborar rituales, dispositivos que les permitieran un diálogo con aquello que no podían comprender. Sin embargo, poco a poco

se ha visto cómo esto se ha complejizado, hasta el punto de explicar el ritual desde otras posiciones, por ejemplo, una que aquí interesa desarrollar es la de la eficacia del ritual para apaciguar las crisis, pero sobre todo como una práctica que dota de sentido la vida de las personas en un contexto urbano.

El ritual se va elaborando con la participación de los integrantes de la comunidad. Cada persona lo vive de forma distinta, cada uno con sus prácticas, de forma específica van elaborando al ritual colectivo, entre todos tejen esa red de significaciones. El ritual se construye con la participación del colectivo, de los alcances y de las funciones que cada uno le atribuye.

A continuación, se presenta una revisión conceptual sobre el ritual, el lector observará cómo hay muchas formas de definirlo y muchas otras características que han ido apareciendo según el autor o la escuela. Lo que se puede adelantar es que el ritual es un concepto abarcador que incluye muchas formas de ser, los matices con los que se encuentra en la esfera social son vastos. Una primera aproximación que podemos hacer es que hay que ubicarlo más allá del ámbito religioso (con la binariedad de lo sagrado y profano); por otro lado, hay que ubicar una serie de formas del ritual, entre ellas lo efervescente, irruptivo y festivo.

2.1 Lo colectivo y efervescente en el ritual

Uno de los teóricos con más influencia en los estudios del ritual es, sin duda, el francés Emile Durkheim. En su texto *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912, 2008 la edición aquí utilizada) reflexiona sobre cómo la religión está funcionando en la sociedad capitalista, hace un recuento y toma como referente a las llamadas sociedades primitivas de Australia para decir que el origen de la religión es el Tótem, el culto a objetos, los cuales tenían la capacidad de congregar, relacionar y representar al colectivo al que le atribuían ciertas características sobrenaturales y sagradas. Dentro de

este contexto, son interesantes los conceptos que giran en torno a los rituales que, para Durkheim, tienen origen en el culto al Tótem, uno de los que se distinguen es la capacidad que tienen de convocar y reunir al colectivo, el carácter normativo que la sociedad le dicta al sujeto para que se comporte cuando está con una entidad sagrada y también la capacidad que tiene para experimentar estados alterados de conciencia.

Emilie Durkheim (2008) habla de distintos tipos de ritual y hace una definición de tipo normativo para decir que el ritual dicta la forma en cómo el grupo y las personas deben comportarse con lo sagrado. Establece algunas características sobre el ritual, por ejemplo, convoca al colectivo, es de carácter extraordinario, provoca éxtasis, ayuda a la cohesión social, mantiene contacto con lo sagrado.

Durkheim, cuando habla de los ritos, afirma que existen sin estar necesariamente dirigidos a los dioses. Define al ritual como parte de una serie de clasificaciones y de representaciones. Dicta la forma al sujeto de cómo debe comportarse ante lo sagrado. Además, menciona que los rituales son el puente entre el individuo y la sociedad a través de las representaciones. Fiel a su marco de interpretación, distingue tipos de rituales y los clasifica de la siguiente forma:

Rito negativo: está ligado a las prohibiciones. Asegura la separación entre lo sagrado y lo profano. Son rituales que sirven para separar a las personas del resto del grupo. Muchos de ellos tienen que ver con abstinencias, ayunos y sacrificios. Estos rituales funcionan para aislar y preparar para una siguiente fase. Podemos mencionar como ejemplo de ello las concentraciones deportivas previas a un evento de importancia, también los ayunos en el ámbito religioso antes de un servicio de culto, otras veces los podemos observar en el ámbito universitario previos a la presentación de exámenes de grado, es decir, hay una abstinencia marcada por el

sacrificio. Este tipo de ritual señala e identifica a las personas que estarán accediendo a una siguiente fase o a un evento. El bautismo es otro ejemplo claro, inicia un aislamiento de la persona con el mundo profano frente al mundo sagrado.

Rito positivo: es festivo, ocurre principalmente cuando los ciclos se cierran. Regula a los individuos como parte de un colectivo. Hace contacto con lo sagrado. Este tipo de rituales se caracterizan por lo jubiloso y lo festivo. Marcan inicio y fin de ciclos, son rituales que sirven para celebrar. Finalizar o cerrar un ciclo en la vida de las personas es importante en distintas sociedades ya que el ritual, en este sentido, cierra de una forma armoniosa un evento. En muchas ocasiones el grupo debe organizarse en torno a ello para fijar un punto y conservarlo en la memoria, ya que si hablamos de eventos de importancia son necesarios marcarlos ritualmente.

Ritos ascéticos: aquí se pueden encontrar las privaciones, mutilaciones, sacrificios, renunciaciones, entregas y ofrendas.

Ritos miméticos: son los rituales que Frazer relacionaba con la magia homeopática: lo parecido produce lo parecido.

Ritos conmemorativos: acá se pueden encontrar las fiestas y aniversarios. Hay un fuerte componente lúdico y de cohesión social. Muchos de estos ritos son celebrados en recintos sagrados.

Ritos expiatorios: son las llamadas fiestas tristes, conmemorativas, funerales, de duelo, de luto. Son para hacer frente a la calamidad, recordarla o llorarla. Para todo lo que inspira sentimiento de angustia o temor es necesario aplicar un rito de este tipo. Estos rituales son propicios para hacer menos dolorosa alguna pérdida, también se requieren para solidarizar al

sujeto con el grupo. Los ritos funerarios e incluso alguna fiesta de despedida pueden funcionar como rito expiatorio.

De acuerdo con los tipos de ritual que Durkheim identifica, podemos distinguir dos de ellos que podrían ayudarnos a explicar al ritual que nos estamos refiriendo: los ritos negativos y los positivos. Los negativos nos aportan elementos como el de aislamiento y separación, los bailarines se aíslan de una parte de la estructura social para realizar actos extraordinarios y aunque regresarán a su estado anterior, hay una transformación a partir de ese aislamiento, regresan cargados de energía para enfrentar la rutina. La abstinencia estaría dada precisamente por irrupción de actividades laborales, escolares, familiares, según sea el caso. Por otro lado, los rituales positivos se pueden observar, a pesar de que los espacios de baile abren casi todos los días, los fines de semana tienen su clímax por el aumento de personas que los visitan y por los servicios que ofrecen. Se terminó, para muchos, la semana laboral y escolar, por lo tanto, se cierra con un ritual positivo, de júbilo para cerrar la semana cargada de obligaciones, normas y deberes.

En este tipo de clasificaciones se puede encontrar una gran variedad de rituales, todos ellos dados por el colectivo y la participación del sujeto. Encontramos rituales donde se ubica la fiesta, por ejemplo, los rituales conmemorativos y los positivos, el primero de ellos tiene que ver con actividades donde se da la cohesión social, mientras que en los segundos hay contacto con lo sagrado. Este tipo de rituales son los que me interesa destacar, asumiendo a lo que Durkheim decía, en la parte final del libro antes mencionado, a modo de profeta establece que hay algo en la religión que va a perdurar y es esa capacidad de reunir a las personas. Maffesoli (2007) lo explica muy bien: "... las tribus regresan a su propio territorio y a la vida cotidiana hasta que en un momento dado, misteriosamente, tienen el deseo de regresar a congregarse" (p.78). En ese momento desarrollan

uno de sus signos importantes: la efervescencia. Justo esta última característica es la que Durkheim menciona, que los ritos son fundamentalmente medios a través de los cuales se reafirma de manera periódica el grupo social.

2.2 El ritual transitorio

Un contemporáneo de Durkheim es el llamado folclorista Arnold Van Gennep (1877-1957), en su libro ya clásico y referente en la literatura antropológica y sociológica *Los ritos de paso*, publicado en 1909, tres años antes que Durkheim, hace referencia a una serie de ejemplos en *sociedades primitivas*. Destaca la importancia de ver cómo es que las personas y las sociedades marcan el tránsito de un estado a otro. Fue uno de los primeros teóricos en proponer que en todas las sociedades humanas se desarrollan diferentes ritos para hacer este tránsito, y los denominó *Ritos de paso*. El cambio biológico implica un cambio social, menciona y, explica los rituales como un proceso compuesto por diferentes estadios que funcionan para el paso de uno a otro estado.

Para que una persona pase de un estado a otro es necesaria la aplicación y participación de un ritual que ubique al participante en el campo de lo sagrado y más frecuente en sociedades menos civilizadas:

La vida individual, cualquiera que sea el tipo de sociedad consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra y de una ocupación a otra. Allí donde tanto las edades y las ocupaciones están separadas, este paso va acompañado de actos especiales, que por ejemplo en el caso de nuestros oficios constituyen el aprendizaje, y que entre los semicivilizados consisten en ceremonias, porque ningún acto es entre ellos absolutamente independiente de lo sagrado. Todo cambio en la situación de un individuo comporta acciones y reacciones entre lo profano y lo sagrado, acciones y

reacciones que deben ser reglamentadas y vigiladas a fin de que la sociedad general no experimente molestia ni perjuicio (1969, p.21 y -22).

Van Gennep se refiere a los cambios que marcan lo biológico, pero que se expresan en lo social, ahí distingue el paso de la pubertad, el matrimonio, la muerte, el embarazo, todos ellos requieren de ciertas prácticas rituales. En este sentido, va a definir el ritual como un conjunto de actividades que simbolizan y marcan la transición de un estado a otro en la vida de la persona. Igual que Durkheim clasifica los ritos:

Ritos de separación: el individuo rompe una situación anterior, para prepararse a incorporar otra, la persona perderá las atribuciones que tiene dadas por su condición y le serán conferidas otras. Se le puede denominar a la persona iniciado o neófito. La preparación incluye una serie de rituales preparativos, en muchos casos el aislamiento del grupo, sacrificios y ayunos.

Ritos de margen o liminares: la persona se encuentra en medio de dos situaciones o etapas, está dejando la anterior y está a punto de entrar a una nueva, pero es necesario el proceso intermedio donde se da la transformación. Son rituales que sitúan a la persona en el margen y en la periferia de la estructura social. Muchas veces se requiere de un guía.

Ritos de agregación: la persona se incorpora a una nueva etapa, tiene nuevas responsabilidades y beneficios, el grupo social es el encargado de darle la bienvenida y recibirla en el estado al cual está siendo incorporada. Es una persona nueva socialmente.

Aunque parezca simple, consideramos que el esquema de los ritos de paso propuesto por este autor de la escuela francesa sigue siendo vigente, y de forma particular si observamos la etapa liminal para distinguir y ver las

características de comportamiento y las prácticas sociales que ahí se dan, por eso es importante lo que el antropólogo inglés Victor Turner menciona, y que se abordará en el siguiente apartado.

2.3 Lo liminal como estructura del ritual

Uno de los autores clásicos en el estudio del ritual es el antropólogo británico Victor Turner, tomó como modelo la estructura de rito de Van Gennep para desarrollar más a fondo lo que denomina el *proceso ritual*. Turner (2007) distingue *ceremonia de rito*, enfocando la primera hacia los cambios en estados sociales donde las instituciones tienen mayor participación; por su parte, el ritual está asociado a transiciones sociales, se sufre una metamorfosis; la ceremonia no implica una transformación, la ceremonia tiene que ver con una confirmación ante las autoridades civiles. Por lo tanto, “el ritual transforma y la ceremonia confirma” (p.50).

Además de hablar de los rituales pone atención en las personas que participan en ellos. En las primeras páginas del libro *La selva de los símbolos*, Turner define el ritual como:

...una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas. El símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual (p.21).

A pesar de que menciona que los ritos se pueden encontrar en cualquier sociedad, dice que son más expresivos en sociedades estables y de pequeña escala. También, en esta definición, encontramos que el ritual está dirigido a la creencia en seres sobrenaturales, sin embargo, la definición no deja de ser interesante, principalmente cuando pone al símbolo en la unidad de análisis del ritual, establece que los símbolos observados en el

trabajo de campo que realizó con los Ndembu, fueron objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales. En esta propuesta, también se observa el carácter permanente y antecedido de la estructura ritual, dado por la forma y por la norma, aparte de que visibiliza el carácter extraordinario del ritual.

Una posibilidad metodológica que encontramos en Turner es observar, de acuerdo al esquema de los ritos de Van Gennep, la parte de en medio, es decir, poner atención en lo liminal, pues atribuye variadas características que conviene observar en los rituales, ya que marcan, dice, la etapa climática del ritual y es donde los símbolos son más visibles. En la liminalidad, afirma, la persona es un pasajero atravesando por un espacio en el que hay muy pocos atributos, tanto del estado anterior como del próximo, por ello, explica Turner, las personas se tornan como invisibles e indefinibles. Las características anteriores son en términos estructurales, no físicos, sino más bien simbólicos. Menciona el antropólogo inglés que las personas ya no están clasificadas, sino que están en una situación extraña frente a la estructura social. Llega a decir que muchas veces se consideran “muertos” estructuralmente. Una característica que pone a los iniciados (siempre y cuando los ritos sean colectivos) que se encuentran en esta etapa es la camaradería, las relaciones entre iguales:

El grupo liminar es una comunidad o comitiva de camaradas y no una estructura de posiciones jerárquicamente dispuestas. Dicha camaradería trasciende las distinciones de rango, edad, parentesco, e incluso, en determinados grupos culturales, de sexo (Turner, 2007, pp. 111 y 112).

Estas y otras características que retomaremos en una discusión más adelante son las que dotarán de sentido a la persona, es decir, en una sociedad contemporánea se requieren de estados aestructurales, si bien

efímeros, pero funcionales para dotar de energía a las personas que participan ahí.

2.4 El ritual institucionalizado

Un autor más contemporáneo, también de la escuela francesa, que reacciona frente al esquema de los ritos de paso de Van Gennep, es el sociólogo Pierre Bourdieu, en un texto muy corto (1993) expone diversas ideas, hace algunas críticas y, desde el punto de vista del presente estudio, complementa aspectos que Gennep no visualizó.

Aunque su teoría se caracteriza por hablar sobre el poder, los campos y el *habitus*, diserta en un pequeño artículo sobre el ritual y lo hace a tono de los mismos conceptos que maneja. Primero, sugiere que el ritual es institucional, es decir, viene desde arriba y dentro de una estructura social que es necesaria para que el ritual sea válido. En el texto *Los ritos como actos de institución* (1993), Bourdieu toma como referencia el ámbito escolar francés y sus procesos de integración hacia los alumnos que van desde el proceso de admisión hasta las graduaciones. Dialoga con Van Gennep equiparando que son rituales de paso, sin embargo, este acto crea una distinción, es decir, una separación entre el que es aceptado y el que no lo es, más bien Pierre Bourdieu observa cómo es que hay un grupo reducido de alumnos que son integrados haciendo una especie de grupo consagrado, en este sentido el ritual tiene la capacidad de legitimar el acto, por lo que el sociólogo francés prefiere llamar *ritos de consagración, legitimación o institucionalización*. Dice:

Hablar de rito de institución es hablar de que todo rito tiende a consagrar o a legitimar, es decir, a desestimar en tanto que arbitrario y a reconocer en tanto que legítimo, natural, un límite arbitrario; o lo que viene a ser lo mismo tiende a efectuar solemnemente, es decir, de manera lícita y extraordinaria una transgresión de los límites constitutivos del orden social

y del orden mental que se trata de salvaguardar a toda costa -como la división entre sexos cuando se trata de rituales de matrimonio-. Al señalar solemnemente el paso de una línea que instauro una división fundamental del orden social, el rito dirige la atención del observador hacia el paso (de ahí la expresión rito de paso) cuando lo importante es la línea. ¿Qué separa esta línea realmente? Un antes y un después (p.114).

Bourdieu prefiere poner atención lo que separa el rito, los casados de los solteros, los sanos de los enfermos, los instituidos de los no instituidos, por ello el ritual tiene la capacidad no de separar, sino de instituir. Para que sea legítimo, el ritual tiene que venir de una institución social, visto de otra forma el ritual no se puede auto administrar, es necesario que la institución lo ejecute y dote, en palabras de Bourdieu, de títulos nobiliarios en determinado caso.

2.5 Lo normativo, trasgresor y conciliador en el ritual

Siguiendo con la escuela francesa podemos ubicar al sociólogo y antropólogo francés Jean Cazeneuve (1915-2005). Para Jean Cazeneuve, el ritual es un acto individual y colectivo, se mantiene fiel a ciertas reglas y tiene ciertas características que es la eficacia entre los practicantes, identifica que la repetición será fundamental para ubicar a los rituales, además de que el ritual es una estructura que sostiene a la sociedad, dice:

Los ritos tienen de entre el conjunto de los elementos que aprehende una sociología en profundidad, una solidez particular, como la que podría tener un esqueleto que, inserto en el interior de un cuerpo, permanece inalterable aun cuando mucho tiempo después de que la muerte hubo devorado cuanto lo revestía (Cazeneuve, 1972, pp.17 y 18).

Desde esta mirada se hace énfasis en dos elementos indispensables del ritual, la eficacia y la repetición, explica:

Ante todo cabe decir que, en el terreno de los hechos, el rito y el acto útil aparecen entremezclados como suma de frecuencia. Por una parte, una gestión aparentemente útil no lo será a todo efecto cuando se halle dotada de un sentido o cumpla una función (p. 19).

Cazeneuve se pregunta qué es lo que lleva al hombre a recurrir a los rituales, este autor lo liga a la condición humana entendida como el sentimiento, la ilusión o la angustia a ser libre, liberarse de todo lo que condiciona al hombre. Se establece en el ritual una afinidad para normar y establecer reglas que permitan a la persona delimitar y asegurar la condición humana, una especie de fleje periférico.

Se hace énfasis en la angustia como un estado en el que la persona ha permanecido, es una condición de carácter primitivo, dice:

El hombre se hallará ante la opción de buscar hasta donde le sea posible un alivio para su angustia mediante el enmascaramiento de todo cuanto le revele su situación indefinida, o, por lo contrario, aceptar la angustia para conservar y promover aquello que lo hace superior. En un caso, procurará forjarse una condición humana definida por medio de reglas en un mundo aceptable; en otro, considerará fuente de poderío. Todo cuanto constituya un símbolo de lo no condicionado. Le queda, por último, una tercera solución en la que sintetizan –o, más exactamente, hallan su punto de equilibrio– las anteriores: establecer reglas que se relacionen con una potencia incondicionada que sería un arquetipo extrahumano de la condición humana sin angustia (p.32).

Se observa que, para Cazeneuve, el ser humano es una persona que crea las reglas para sentirse seguro, pero de la misma forma desobedecerá la regla como una forma de rebelarse a sí mismo; la transgresión de las normas es algo también primitivo. Lo anterior provoca la angustia de sentir

que el sistema puede ser inseguro y transgredirse. Ahí es donde este autor encuentra el origen de los ritos:

Era natural entonces que el primitivo tratara de reaccionar rechazando esos mismos símbolos por medio de un acto simbólico. Así es como algunos ritos pueden haber tenido origen en el deseo de preservar de toda asechanza el ideal de una vida íntegramente gobernada por normas, una vida sin imprevistos, ni angustia, una condición humana –en suma- estable, bien definida, que ya nunca plantease problemas (p.34 y 35).

Finaliza diciendo que el origen del ritual está en un intento de fijar la condición humana en un sistema estable, así se elaborarán un sistema de normas que el ritual puede proveer. Por otro lado, el ritual radica en colocarse en un mundo simbólico donde radique la potencia absoluta, ahí la condición humana ya no existe.

Un antropólogo estadounidense ligado a la escuela de la ecología cultural, Roy Rapaport (2001), menciona algo parecido a Cazeneuve donde el ritual se ubica en el ámbito de la conciliación, Rapaport afirma que “el ritual es la ejecución más o menos invariable de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan” (p.56). Aunque aclara que es una definición enfocada en la religión, no excluye rituales fuera de ese ámbito. Se observa que, en esta postura, a diferencia de Cazeneuve, hay una flexibilidad tanto en la repetición como en los códigos. En otro libro Rapaport (2015) hace algunos aportes que resultan bastante interesantes, primero destaca el papel que tiene al ritual hacia el exterior más que al interior de la sociedad que lo practica, afirma que el ritual afecta las relaciones entre una congregación y las entidades exteriores a esta. El ritual funciona como una especie de regulador entre el grupo y el exterior. Otra de las funciones que ve en el ritual es la de disipar la ansiedad:

...los hombres son incapaces de controlar muchos de los acontecimientos y procesos de su entorno que son de crucial importancia para ellos, experimentan una sensación de desamparo. Este desamparo produce ansiedad, temor e inseguridad. La ejecución de los rituales suprime la ansiedad, disipa el temor y proporciona una sensación de seguridad (p.2).

A pesar de que Rapaport insiste en que el ritual que él define es de tipo religioso, en la cita anterior explica algunas de las funciones y de las capacidades del ritual que responden a ciertas necesidades humanas, entre ellas la angustia, el desamparo y la inseguridad. Si se asume que este tipo de necesidades son de carácter universal, entonces valdría la pena observar cómo es que se están asumiendo y dando respuesta más allá del ámbito religioso.

2.6 El ritual como umbral

Los umbrales, según Mircea Eliade (2012) funcionan como fronteras, marcan un paso entre un espacio y otro, los umbrales son espacios de tránsito. Marcan una continuidad, en un ejemplo religioso serían los templos, ya que establecen la continuidad entre el cielo y la tierra. Un salón de baile sería un umbral bajo estas nociones, pues marcan un tránsito entre lo ordinario y lo extraordinario. El autor rumano establece umbrales entre lo sagrado y lo profano y menciona una serie de características. Por un lado, lo sagrado está cargado de significados que fijan un punto, es decir, un centro en la vida de las personas, lo sagrado orienta ante el caos que se presenta, en este sentido un recuerdo significativo en la memoria puede fijar ese punto de referencia, Isidro Sosa (2013) dice que expresa una marca, una frontera en la continuidad de la vida de las personas. Mary Douglas (2007), señala que “se produce en la conciencia una impresión, un algo que se imprime en la memoria de los participantes y que la memoria individual guarda como elementos de gran utilidad para cuando el grupo social los requiera” (p. 21). Cuando lo sagrado se llega a destruir puede generar un

vacío. Por otro lado, lo profano tiene características amorfas, es confuso, muchas veces es extraño. Podemos observar la necesidad de que las sociedades construyan umbrales que marquen fronteras de tipo simbólico.

Isidro Sosa (2013) establece que en la vida cotidiana se requiere hacer pausas, ante la rutina de la vida, se requieren interrupciones, la vida humana no puede ser continua. Esas pausas son de un carácter distinto al cotidiano, son *haceres solemnes* colectivos e individuales diferenciados por una conducta matizada. Sosa establece que los rituales no son exclusivos del ámbito religioso, sino también se encuentran en la vida secular, los define como esos

...haceres revestidos de sentido de tipo simbólico y cuya realización rompe con el continuum del devenir ya sea para conmemorar un acontecimiento con cierto grado fundacional, celebrar un cambio o transformación de carácter social o marcar momentos de cambio en la naturaleza (p.13).

El ritual, menciona Sosa Vega, incluye actitudes, gestos, lenguaje corporal y verbal, música, olores y sabores.

2.7 Los estudios contemporáneos del ritual

Una de las posturas, de forma más o menos reciente, que se ve en este recuento conceptual son los nuevos estudios sobre el ritual. Los teóricos franceses fueron los que comenzaron a reflexionar sobre los rituales en ámbitos que no fueran exclusivamente religiosos. Uno de ellos es Jean Maisonneuve, filósofo, sicólogo y sociólogo, en su libro llamado *Las Conductas rituales* establece un panorama amplio sobre los rituales incluyendo la esfera secular. Además, añade que los ritos pueden ser privados y no son solo del ámbito público, expone que hay rituales cotidianos que tienen un carácter repetitivo como el saludo, por ejemplo. Primero establece una diferencia entre rito y ritual. El primero hace

referencia a formas específicas, es decir, el rito compone al ritual, por lo tanto el ritual es en un sentido general y abarcador. Define el ritual como:

Un sistema codificado de prácticas bajo ciertas condiciones de lugar y de tiempo, que tienen un sentido vivido y un valor simbólico para sus actores y sus testigos, implicando la puesta en juego del cuerpo y ciertas relaciones con lo sagrado (Maisonneuve, 2005, p.12).

Establece tres funciones del ritual:

Función de control del movimiento y de reaseguro contra la angustia. Explica que los rituales expresan y liberan la inquietud humana ante el cuerpo y el mundo. Permiten canalizar las emociones. También constituyen un medio para controlar simbólicamente el espacio y el tiempo.

Función de mediación con lo divino. En lo secular está la idea de los valores e ideales. Discursos políticos, fiestas conmemorativas.

Función de comunicación y de regulación. Todo grupo que comparte un sentimiento de identidad colectiva siente la necesidad de mantener y reafirmar las creencias y los sentimientos que fundan su unidad.

El autor francés liga lo festivo a los rituales. Anticipa que los rituales comúnmente están de lado de la formalidad y la seriedad, sin embargo, señala que también en la vida social es necesario, crear y rejuvenecer el sistema, a ello contribuye la fiesta, la cual se inscribe dentro de lo jubiloso. Dice:

La fiesta presenta un doble aspecto ceremonial y divertido, supone una reunión, fuente de animación y aún de excitación; se basa generalmente en

una tradición, aunque permite, sin embargo, una ruptura de la continuidad cotidiana (p.41).

Sigue diciendo Maisonneuve:

Pues la fiesta se expresa como una suerte de desorden generalizado ruptura de las normas y las prohibiciones (especialmente sexuales), excesos (comilonas y borracheras), inversión de roles y de los atributos (en materia de poder y de vestido) anulación y parodia de la autoridad en virtud, despilfarros de todo tipo (p.43).

Desde esta postura podemos observar cómo es que la fiesta presenta una serie de características donde sucede como eje lo divertido y una serie de transgresiones al tiempo, espacio y los roles establecidos por la estructura social, además enfatizada por los excesos. Todo esto el ritual lo legitima y lo permite en el sentido del consenso social.

En el contexto de la modernidad, el filósofo y sociólogo francés, distingue desde el ámbito secular la fiesta estallido, centrada en una atracción principal o también reducida a una manifestación cultural y donde participa el colectivo, a través de la efervescencia logra saciar distintas necesidades, antes, menciona el autor, estaban ligadas a aspectos sacro religiosos, sin embargo ahora están siendo sustituidas por otras prácticas ligadas al desahogo colectivo y muchas veces mediadas por la tecnología o por la improvisación.

El ritual festivo mantiene nociones con lo sagrado, ya se observó que la definición de este autor insiste en incluir aspectos sagrados, como si quisiese trasladar todas las características del ritual religioso en lo secular. Entiende lo sagrado como la expresión y contacto con la emoción, dice que es una categoría que se ubica en el ámbito de la sensibilidad. Sería excesivo, menciona, tratar de borrar lo sagrado, más bien establece que hay un

desplazamiento a la esfera secular: “(...) asistimos a un fenómeno de desplazamiento: lo sagrado tiende a reaparecer en una cierta cantidad de objetos, de actitudes, de seres o instituciones hasta el punto de que no siempre es fácil reconocerlo” (p. 55).

Desde esta posición, para el autor, los aspectos sagrados pueden encontrarse en cuatro modalidades:

Campo de las supervivencias (o permanencias) míticas. Perteneciente al ámbito de las historias sagradas, el hombre dispone de una serie de relatos camuflados, estos se encuentran en la literatura, el cine, la ciencia ficción...

Campo de lo sagrado salvaje. Se encuentra en las experiencias comunitarias místicas, es una combinación de elementos religiosos como profanos asociados a grupos y sectas orientalistas, ocultistas, cientificistas...

Campo de la técnica. Es la fuente de varios mitos (futurología y de ciencia ficción) y de reuniones espectaculares, todo esto con un soporte tecnológico y que se emparenta más con la magia.

Campo ideo-político. El sustituto principal de las creencias y de los rituales religiosos. La política se transforma, de algún modo, en la religión del estado. Hay rituales en el campo de las instituciones.

Desde esta discusión, que retomaremos en otro apartado, observamos en una primera instancia que lo sagrado está en un ámbito secular y que no está ligado o dirigido, necesariamente, a una entidad divina o sobrenatural. Para el sociólogo francés, lo sagrado aparece en objetos y espacios más allá de la esfera religiosa, lo que no queda claro es cómo

aparece o las características de este en lo secular. Aun así, Maissoneuve establece tres grandes clasificaciones de los rituales seculares.

Las religiones políticas. Se menciona la importancia de rituales con un fuerte rasgo religioso. Muchas veces aparecen en sociedades en desequilibrio económico donde se espera una salida a las frustraciones. Un rasgo distintivo es la presencia de tipos mesiánicos, ligado a la salvación o regeneración.

Rituales deportivos. En el deporte de hoy en día se puede observar un carácter secular del tiempo y de los lugares donde se practica. Hay uso importante del cuerpo y de la puesta en escena de éste. Maissoneuve explica que en el ritual deportivo hay una serie de prácticas y conductas que convocan los valores (del equipo), tienen un carácter público y espectacular, es accesible y ocupan el tiempo libre a través de la búsqueda de emociones colectivas alrededor del juego. Hay nociones de progreso y de éxito. Se puede observar una sucesión de rituales negativos, de abstinencia y privaciones. Hay clasificaciones para los deportistas, se dividen de acuerdo con el grupo de edad o a lo amateur o profesional, también se puede distinguir veteranos. Concerniente a la vestimenta también se puede decir que es de tipo ritual, varía según el deporte o el club (color y escudo) y según el rol del actor (brazalete o número), dice el filósofo francés que estos rituales tienen “una función simbólica al reforzar la identidad grupal tanto en los deportistas como en sus hinchas. Incluso tal parte o tal detalle del traje puede tomar un valor de fetiche” (p. 66).

Dentro del espectáculo del juego se constituye una ceremonia rica en aspectos simbólicos, sus lugares, momentos, personajes consagrados y el público. El espacio donde se desarrolla el juego es de tipo sagrado, menciona Maissoneuve; está restringido para algunas personas (salvo las transgresiones); hay una teatralidad manifestada mediante rituales de

apertura, de cierre, pero también de momentos épicos. Las emociones colectivas se expresan por medio de gritos, aplausos, cánticos, silbidos, luces, expresiones. Finalmente, la consagración de los vencedores está marcada por una distribución ritual de premios, puntos, medallas, trofeos, copas...

Conciertos musicales. Emparentados con la convocatoria de las masas. La puesta en escena de este ritual es capaz de provocar efectos de trance en el grupo, hay una conexión músico ritual con el grupo o cantante y el público. Este tipo de manifestaciones se asocian a las llamadas crisis culturales globales, la necesidad de hacer comunidad.

De forma más reciente, otra antropóloga francesa, Martine Segalen (2005) centra el análisis del ritual en sociedades contemporáneas y de forma particular en los rituales seculares que se observan en el deporte. Esta antropóloga menciona que, hoy en día, no se puede hablar de una desritualización, más bien, lo mismo que la religión, conviene decir que hay un desplazamiento del campo de lo ritual. Ahora se encuentran ritos en el ámbito deportivo (por ejemplo, en las manifestaciones de las barras de fútbol) en el ocio o en la periferia del trabajo como en las fiestas de los jubilados, la celebración de cumpleaños. “Las formas rituales en la sociedad moderna permiten la expresión de valores y de emociones que no encuentran forma de expresarse en el mundo del trabajo o en el mundo doméstico. Son momentos de desahogo colectivo...” (Segalen, 2005, p. 36).

Uno de los aportes que se consideran aquí importantes para la comprensión del ritual es la que nos ofrece esta antropóloga francesa. Hace una definición del ritual que a continuación se cita:

El ritual o rito es un conjunto de actos formalizados, expresivos, portadores de una dimensión simbólica. El rito se caracteriza por una dimensión

espacio-temporal específica, por el recurso de una serie de objetos, por unos sistemas de comportamiento y de lenguaje específicos y por unos signos emblemáticos, cuyo sentido codificado constituye uno de los bienes comunes del grupo (íbid, p. 30).

Observamos que la definición de Segalen se apoya en una posición simbólica, viendo al ritual como un portador de prácticas que expresan y que comunican, además considera la noción de espacio y de tiempo para entender el ritual como una serie de actos expresivos que se ubican en estas dos dimensiones. La misma autora considera a los objetos físicos y a los lenguajes importantes componentes del ritual, ya que todo esto es estimado como parte de los intereses del colectivo.

El rito configura el espacio y el tiempo, recurre a una serie de objetos, a un sistema de comportamientos y de lenguajes específicos, además acude a una serie de signos cuyo sentido codificado representa el bien común. Dice Segalen (2005) que los ritos forman parte de las conductas humanas y que tienen como soporte el cuerpo a través de lo verbal, postura y gestualidad, además son de carácter repetitivo con una fuerte carga simbólica para los que participan como para los que observan. Finaliza diciendo que el ritual es heredado de generación a generación, por lo tanto, es un aprendizaje, implica la continuidad de las generaciones. El rito es un lenguaje eficaz en la medida en que actúa sobre la realidad social. Para que exista el rito, afirma Martine Segalen, es necesario "... un cierto número de operaciones, de gestos, de palabras, y de objetos convencionales que deben creerse en una especie de trascendencia" (p.32).

Agrega, más adelante, que el ritual obedece a una estructura, es de una dimensión colectiva, al mismo tiempo que genera sentido para quienes lo practican; marca rupturas y discontinuidades; ordena el desorden, da sentido a lo incomprensible; tienen un soporte verbal y corporal,

definitivamente, dice que el rito es una acción eficaz ya que actúa sobre la realidad social.

Desde esta definición observamos que el ritual no es meramente religioso, sino que se traslada a cualquier ámbito de la vida social, considerando una serie de factores que se cruzan y relacionan para llevarlo a la escena pública.

Otro de los aportes que hace Segalen es cuando habla de lo sagrado dentro del ritual secular, explica que en muchos casos los practicantes del ritual asumen un estado alterado ligado a lo sagrado, es esa efervescencia colectiva que responde a un cambio en la personalidad. Lo sagrado aquí funcionaría como un encuentro con el colectivo enmarcado en la efervescencia y además por la utilización del cuerpo, dice, “el cuerpo se convierte en una herramienta sensorial” (p. 97). Sin embargo, también explica que hay rituales que no necesariamente tienen aspectos sagrados, sino más bien llegan sólo a un estado emocional y ahí radica su efecto.

Una observación que hace Segalen (2005) es establecer la relación rito-fiesta, dice que se interpenetran, la fiesta será más general, esto es que dentro de una fiesta se pueden encontrar una serie de rituales, aunque en la práctica hay muchos elementos que se parecen y que comparten entre sí. Observamos en esta propuesta una ventana para ver en el ritual otras posibilidades de prácticas humanas que engloban una fila de actos donde es necesario reflexionar desde la antropología, nociones como fiesta, lúdico, performance, éxtasis o muchos otros que se asemejan son necesarios abordarlos desde una nueva óptica.

Algunos autores españoles, en los últimos años, han puesto atención sobre el ritual, como hemos visto a lo largo de este recuento conceptual siguen tendencias de ver en el ritual un acto exclusivo de lo religioso, pero

también, y afortunadamente, desde otras ópticas más abiertas a lo secular. De los autores españoles hemos incluido a Carles Salazar y a Francisco Cruces, ambos, desde una mirada distinta nos proponen ver en el ritual una forma de comunicación, si bien es poco lo que escriben, lo hacen de forma provocativa para la antropología.

Carles Salazar (2014), siguiendo la tendencia clásica de ver el ritual dentro de la religión, no hace menos interesante la propuesta de ver el acto comunicativo en el ritual. Desde una posición totalmente simbólica concibe al rito. Establece que este está en el ámbito de la metonimia, del lado del lenguaje y la capacidad que tiene para comunicar y transmitir diferentes significados, para él:

Un ritual es un comportamiento culturalmente prescrito, que no tiene una finalidad práctica o recreativa específica, sino que tiene una finalidad expresiva, y que a menudo va asociado a nociones de carácter religioso o sobrenatural. (Salazar, 2014, p. 227)

Salazar concibe al ritual de una forma tradicional, es decir, es un acto preescrito, ya dicho, con una estructura dada y que en muchos de los casos solo se realiza en espacios determinados, de esta forma, las repeticiones rituales en la vida cotidiana no son parte de su interés, dice “el ritual no tiene una característica recreativa específica” (p. 228). Una de las principales funciones que tiene el ritual es el acto comunicativo que va más allá de la expresión verbal. Desde este autor, el ritual no necesariamente tiene una finalidad práctica, sino más bien comunicativa. “En el ritual tenemos una comunicación que se realiza siempre a través de un acto, de un comportamiento que siempre va más allá de la pura expresión verbal” (p. 229).

Otra característica que apunta este autor es lo extraordinario, la inefabilidad que tiene para nombrar aspectos que con lo cotidiano es difícil de mencionar, por eso se requieren de actos ritualizados que permitan expresar individual y colectivamente lo que resulta difícil decir con palabras. “Un ritual no es más que una forma extrema de actualizar determinadas características que aparecen en la comunicación ordinaria” (p. 259).

Para Carles Salazar el ritual comunica normas de comportamiento, a través de actos performativos, la persona se presenta de forma flexible para obedecer a la tradición y a lo que la sociedad ha impuesto y expresado por medio del ritual. Dice que la característica significativa es la capacidad de expresión y acción.

Otro antropólogo español que reflexiona sobre el ritual, pero desde un ámbito secular, es Francisco Cruces (2007), quien se plantea la siguiente pregunta: ¿Por qué calificar unas situaciones y no otras de rituales? Menciona que el término *ritual* se ha utilizado de forma indistinta, aunque su pregunta va dirigida a las sociedades contemporáneas, se propone analizarla a partir de las fronteras en que ha pasado el ritual de lo religioso a lo secular y a otras esferas de la sociedad.

En un inicio el ritual (desde Durkheim, Tylor y Smith) estaba asociado a una forma de comunicarse con entidades sobrenaturales, considerando las creencias y lo sagrado. Posteriormente, el ritual se entiende como una forma de acción social por sí misma, más que por lo vinculado a las creencias religiosas. En esta misma postura se entiende que los rituales son dados y vistos, en mayor medida, por las llamadas sociedades primitivas.

Cruces (2007) identifica distintas formas de ubicar al ritual:

Rituales de intensificación: comportamientos colectivos dados a la expresión o exaltación de los vínculos corporativos.

Ritual de interacción: las pautas de acción simbólica del orden cotidiano, saludos o rutinas de conversación.

Ritual de aflicción: son comportamientos que van dirigidos para restaurar, prevenir o remediar sufrimientos.

Francisco Cruces (2007) retoma un concepto que hemos visto en este recuento conceptual sobre el ritual, la noción de lo *sagrado*. De la misma forma que los primeros estudios ponían atención en el ritual solo para sociedades menos industrializadas, lo mismo sucede con la noción de lo sagrado, se asocia a entidades sobrenaturales o espíritus, para Cruces, lo sagrado no es exclusivo de lo religioso, más bien lo sagrado es del ámbito de la vida humana y llevado a lo incuestionable, es decir, en la práctica sociocultural hay cosas que no se pueden cuestionar, por ejemplo, el Estado, la religión, el ritual, la familia o la lealtad.

Con esta aclaración, Francisco Cruces menciona que el criterio para definir el ritual en un contexto secular es la formalidad en el comportamiento. Cruces (2007) retoma a Moore y Myerhoff para definir seis características del ritual:

- 1.- La repetición (de ocasión, contenido o de forma)
- 2.- Actuación
- 3.- Estilización o carácter extraordinario de la conducta
- 4.- Orden como modo dominante
- 5.- Estilo presentacional (dirigido a presentar un determinado estado mental)
- 6.- Dimensión colectiva

Sin duda, estas características son de gran utilidad en el momento de ubicar e identificar un ritual, mismas que se hallan en otros discursos de sociólogos y antropólogos. Para Francisco Cruces (2007), el ritual secular se ubica más en el ámbito de las prácticas que en el de las creencias, por eso pone atención en la capacidad del ritual como acto performativo, comunicativo y simbólico.

Concluye diciendo que el ritual tiene capacidad para generar identidad, congregar grupos sociales heterogéneos, construir imágenes de comunidad, producir sentidos de lealtad universalista, estimular redes de relación, regular los tiempos colectivos, organizar la diversidad de los intereses, dar profundidad histórica al nosotros protagonista de esos actos.

Otro antropólogo español, Lluís Duch (2001), pone atención en la *temporalidad*, una categoría que en este recuento no se ha desarrollado. Divide a los rituales en dos tipos: periódicos y no periódicos. Los primeros tienen la función de producir un impacto colectivo, comúnmente asociados a los inicios y a las conclusiones de ciclos, además están marcados por un calendario específico. Por otro lado, los ritos no periódicos están asociados a los momentos cruciales de la vida de las personas y de la sociedad, por ejemplo, nacimiento, matrimonio, guerra, defunción, peste, etc. Este tipo de rituales vienen después de una ruptura significativa. Desde esta mirada, en los rituales periódicos que están marcados por un calendario podríamos ubicar a los momentos cíclicos que dictan las prácticas rituales, por ejemplo, de acuerdo con un calendario y horario laboral, las salidas después del trabajo o el “por fin es viernes” estarían ligados a esto, además de las vacaciones y días feriados.

Podemos coincidir con Lluís Duch para decir que las características más importantes del rito son:

- 1.- posee regularidad pautada y periodicidad sobre todo en relación con fiestas determinadas y aniversarios;
- 2.- tiene sentido para ciertas personas;
- 3.- se acostumbra a presentar de una manera dramática;
- 4.- produce unanimidad de pensamientos en la población por medio de una experiencia vicaria y participativa;
- 5.- no consigue unanimidad cuando su frecuencia es insuficiente; es excesivamente formalista; su dramatismo y su sentido no son suficientemente visibles; entra en conflicto directo con otros valores de la sociedad.

Sin duda, son características que hay que anotar, principalmente cuando se habla de temporalidad, el sentido que proporciona a ciertos participantes y la colectividad por la cual se da el ritual. Aunque Luis Duch se refirió en menor medida al ritual, nos parece que son interesantes los aportes que hace al respecto.

Para cerrar este recuento conceptual nos referiremos a Roberto Da Matta, antropólogo brasileño nacido en 1938, y que en su libro *Carnavales, malandros y héroes, hacía una sociología de dilema brasileño* expone de manera propositiva su postura frente al ritual que lo verá como una válvula de escape ante las condiciones económicas, políticas y sociales del estado brasileño.

Da Matta (2002) tiene una concepción del ritual caracterizada por el performance y por la representación social, analiza el desfile militar y el carnaval brasileño, donde establece que en el ritual se dramatiza el mundo y también la sociedad se desdobra y se representa. Dice que los ritos serían momentos especiales contruidos por y para la sociedad a partir de

componentes cotidianos. Parte de la idea de que toda la vida social está ritualizada. Define al ritual:

...como los actos del mundo diario, de modo que el mundo focal se centra en las oposiciones básicas entre las secuencias de acciones dramáticas que todo acto ceremonial o ritual debe necesariamente contener, construir o elaborar. Así, el ritual se identificaría mucho más con el drama – que permitiría la consciencia del mundo social- que con algún componente místico o mágico. (Da Matta, 2002, p. 57)

Observamos en esta idea que el ritual está más allá de cuestiones místicas, Da Matta (2002) pone en el ritual los aspectos dicotómicos (arriba, abajo; fuerte, débil; caliente, frío...). En este sentido, el ritual se ubica dentro de los aspectos extraordinarios en oposición a la rutina cotidiana y lo formal e informal. En el polo informal estaría la fiesta, y en el formal las solemnidades. En lo informal destaca la espontaneidad, despersonalización, descentralización y en el bloqueo a la jerarquía, mientras que en la formalidad hay una centralización y momentos bien marcados.

Otra característica dicotómica que menciona Roberto Da Matta (2002) es que el ritual separa lo cotidiano de lo extraordinario, a su vez, esto definido por los acontecimientos previstos e imprevistos del mundo social. Hay ceremonias, congresos, aniversarios, funerales, reuniones, dice, dominados por la planeación y por el respeto. También denomina *brincadeira* a la forma de expresar y permitir la libertad para saltar en la calle, en un espacio apropiado, hay una suspensión temporal de las reglas de una jerarquización represora. Ahí ubica al carnaval brasileño, y lo lleva al ámbito de la fiesta que la define como:

...momentos extraordinarios marcados por la alegría y por valores considerados altamente positivos. Lo que se ve como algo negativo es la

rutina de la vida, de ahí que lo cotidiano se define como la expresión día a día o, más significativamente, *vida* o *dura realidad de la vida*. En otras palabras, se sufre en la *vida*, en la rutina despiadada y automática de lo cotidiano, donde las jerarquías del poder y del “¿sabe con quién está hablando?” Y, por supuesto del “cada cosa en su lugar” reprimen al mundo (2002, p. 62).

Vemos en esta definición que hay una intención en que las personas salgan de esas represiones de la estructura normativa reflejadas en la cotidianidad, donde se crean espacios y prácticas rituales que dan paso a lo que Da Matta (2002) llama inversión de papeles, esto es, liberarse del yugo represor por medio de aspectos totalmente cambiados en la estructura social, en la fiesta lo que no estaba permitido ahora es validado, en sus palabras hay libertad para la *brincadeira*. En este tipo de rituales donde prevalece la informalidad se da el *communitas*, esta condición es necesaria, dice, en Brasil, para reflejar el descontento, es decir, se repliega parte de la sociedad brasileña para apelar a la autoridad y a las prácticas opresoras del sistema.

Para finalizar con estos aportes, Da Matta (2002) explica que los rituales no deberían considerarse momentos especialmente diferentes de aquellos que forman a la rutina. De hecho, la cotidianidad es la materia prima de los rituales, por lo tanto, recomienda estudiar los desplazamientos cotidianos en su transformación a símbolos y que en ciertos contextos permiten crear momentos especiales y extraordinarios.

2.8 El baile como un ritual contemporáneo

Es necesario pensar al ritual como una actividad humana que ha estado presente desde los propios orígenes del ser humano. Partimos de la idea de Lévi-Strauss, en el libro *El pensamiento salvaje* (2006), cuando nos dice que el pensamiento del hombre, a lo largo de su historia, siempre ha sido el

mismo, no se puede hablar de un pensamiento salvaje y uno civilizado, en este sentido, lo que cambia son los contextos, no el pensamiento, este permanece con una lógica y estructura definida. Desde este posicionamiento no podemos hablar de rituales arcaicos, modernos o posmodernos, simplemente son rituales como dispositivos o comportamientos técnicos que tienen una lógica y una estructura ya preestablecida. Los rituales están presentes ahí donde está el hombre, son necesarios y son imprescindibles a la práctica humana.

Un ritual es una producción del hombre que crea un paréntesis dentro de la vida social, el ritual no tiene exclusividad y se puede presentar en múltiples espacios y de variadas formas. El ritual tiene muchas funciones, por eso es eficaz, dependiendo del contexto. Podemos resaltar tres características: crea condiciones de sacralidad, es comunitario y lleva la vida a otras formas normativas, que, si bien son efímeras, contribuyen a la persona a desestructurarse de la vida cotidiana, teniendo la posibilidad de revitalizar a la persona para insertarla en la cotidianidad y hacer más llevadera su vida. Muchas veces el ritual traslada a situaciones irreales de la vida ahí se encuentra la sacralidad, porque esa irrealidad se vuelve central.

2.8.1 Ritual festivo

Ya con Durkheim se veía que una de las clasificaciones que hacía sobre el ritual era la de los rituales negativos y positivos. Los primeros como una forma de preparación para entrar a un momento extraordinario; los segundos asociados a las prácticas jubilosas y muchas veces también al cierre de ciclos. Maisonnueve (2005) explica que la fiesta se inscribe en lo jubiloso, es colectiva y provocadora del éxtasis, además de que marca una ruptura con la cotidianidad. En la fiesta hay otras normas distintas a las de la vida estructurada y también se pueden observar excesos, la algarabía y el júbilo. Martine Segalen (2005) también ve en la fiesta un tipo de ritual

donde asocia lo lúdico y se presta para el desahogo colectivo. Misma idea la desarrolla Bajtín (en Bubnova, 2002) al mencionar que en la fiesta se renueva todo, incluyendo al tiempo, espacio y, por supuesto, a los que participan en ella. Por otro lado, Da Matta (2002) aporta que la fiesta es espontánea y confronta al régimen establecido, permitiendo una exaltación de la sociedad contraponiendo las solemnidades.

Si bien es cierto, los aportes que se han hecho desde la teoría del ritual son de gran utilidad, será necesario especificar a qué tipo de ritual nos estamos refiriendo, por un lado, ya se estableció que es un ritual de tipo secular, pero también es importante recalcar que es un ritual enmarcado dentro de prácticas festivas, por lo tanto, estamos haciendo referencia a un ritual de tipo festivo que incluye todas estas características señaladas. Miguel Ángel Adame (2013) afirma que:

...los rituales son comportamientos en ruptura respecto a lo rutinario que está ejemplificado con las labores diarias y su institucionalización. Por ser comportamientos que cuestionan en alguna medida y forma las normas y las lógicas instituidas se les considera discontinuistas y transgresores. Se les considera, por tanto, fuente de creatividad, diversidad, expresividad y realización (p. 55).

Continúa diciendo que lo lúdico, estético, cómico, ritual son necesidades básicas de lo humano, cada una de ellas contienen sentidos que se ubican en el plano del placer, goce y alegría. Estas formas de comportamiento y de sensibilidades se oponen al trabajo laboral, es decir, tiempo ocupado al tiempo libre. Adame Cerón (2013) afirma que el proceso de trabajo o actividad adecuada a fines o propósitos no sólo organiza, codifica, textualiza, ordena, sistematiza, significa el proceso reproductivo social, sino que además tiene la capacidad de crearlo, innovarlo, desestereotiparlo y transformarlo a partir de contradicciones. Por lo tanto,

se puede decir que este ritual responde a los esquemas normativos de la estructura social, pero que al mismo tiempo genera nuevas formas de contrarrestarlas a través de una serie de actividades enmarcadas en un proceso ritual que incluye, además, el placer, el goce, el juego, la alegría a través de experiencias extáticas.

De acuerdo con este autor se puede entender al ritual como:

... el modo como el colectivo o el sujeto social ratifica y afirma su identidad o su ser (y estar en el mundo) mediante actos o prácticas estructuradas que exaltan su potencial transformador, gozoso, solidario, vital, etcétera como sujeto colectivo; y de ahí que lo ritual se realice también a nivel individual (ayunos, rezos, meditaciones, etcétera) como individualidades o individuos partícipes e impregnados del sujeto comunitario (p. 61).

Dado lo anterior, el goce, lo festivo se desplaza hacia el ritual y se reproducen fuera del ámbito laboral. Lo rutinario aparece frente a lo excepcional, los rituales son momentos y procesos desligados y hasta opuestos al trabajo en donde lo artístico y lo festivo generan un ambiente. Así, los rituales, aparecen como negadores y desenfrenadores de lo negativo o de lo que frena (el placer, la libertad, lo expresivo, etcétera).

Acorde a lo que hemos desarrollado, se puede decir que los rituales son festivos y que aparecen en oposición a la rutina, por eso tienen un carácter extraordinario. En el marco analítico de Van Gennep (1969) el bailarín pasa por una separación de la estructura cotidiana para regresar a ella, siendo la misma persona pero con nuevas fuerzas, por lo que se puede afirmar que este tipo de ritual no transforma a la persona en el sentido de Van Gennep, es decir, durante el proceso de liminalidad suceden prácticas que permitirán a la persona integrarse, lo que pasa en este ritual es que el bailarín carga fuerzas en el momento liminal para integrarse nuevamente a

la vida cotidiana. A diferencia de lo que dice el etnólogo francés, no hay una incorporación a otro estado, sino más bien la transformación de tipo efímero se presenta en la persona que experimenta el ritual, porque regresa a su misma cotidianidad, pero cargado de fuerzas simbólicas, no se requiere tener un reconocimiento del grupo, tampoco adquiere responsabilidades y obligaciones, más bien la persona está transformada simbólicamente y, aunque dure poco tiempo, es una transformación que es eficaz. Podemos decir, de acuerdo con Mircea Eliade (2007) que hay un renacimiento en la vida de los participantes, pero de forma efímera. Si se habla de un renacimiento se podría preguntar cuál es la muerte que se ha dado, dónde ha muerto el hombre anterior, esto se explicaría a partir de que las personas que asisten al espacio de baile tienen una ruptura con la rutina, un desligamiento de las normas establecidas por la estructura social es una muerte simbólica y fugaz. Eliade dice que las sociedades y las personas están en búsqueda del retorno a lo que alguna vez fueron:

El regreso al comienzo encuentra su expresión en una reactivación de las fuerzas sagradas que se manifestaron en la primera ocasión. Si se restaura el mundo al estado en que se encontraba en el momento en el que nació, y si son reproducidos los gestos realizados por primera vez, por los dioses al principio, la sociedad y todo el cosmos se convierten en lo que fueron: puros, poderosos, eficaces, y con todas las posibilidades intactas (2007, p.14).

2.8.2 Lo catártico e irruptivo del ritual

El ritual tiene la capacidad de irrumpir en el tiempo y en el espacio a través de distintas prácticas. Los sociólogos Norbert Elias y Eric Dunning (2014) hablan de las emociones expresadas durante el tiempo libre y que es necesario realizarlas gracias a marcos establecidos que son ofertados de forma exprofeso. Explican que, en sociedades modernas, las emociones y los sentimientos se reservan al ámbito de lo privado, pocas veces en la etapa

adulta, se pueden ver expresiones de alegría en un espacio público, contrario a lo que en los niños es algo natural, afirman:

Incluso cuando se presentan situaciones críticas importantes en la vida de las personas, las erupciones repentinas de sentimientos poderosos, si es que todavía se dan alguna vez, se reservan casi siempre para la intimidad del círculo privado (...) el miedo, el odio, el amor, no deben traspasar de modo alguno la apariencia exterior. Sólo los niños brincan en el aire y bailan de la emoción; sólo a ellos no se les acusa inmediatamente de incontrolados o anormales, si gritan, lloran desgarradamente en público por alguna aflicción repentina, si se aterran con un miedo desenfrenado, o muerden y golpean con los puños al odiado enemigo cuando se enfurecen. Ver en cambio, a hombres y mujeres adultos lloran agitadamente y abandonarse a su amarga tristeza en público, o temblar de miedo, o golpearse salvajemente unos a otros causa de una violenta emoción, ha dejado de verse como algo normal (2014, p. 113).

Si retomamos esta reflexión, entonces estamos observando que las personas se reservan al ámbito privado las emociones y las alegrías que en algún momento mostraron, principalmente en la primera infancia. Desde este punto de vista, las actividades donde se demuestra la alegría y la fiesta están dadas por una aprobación social que define lo que está permitido y lo que no. Luego, entonces, la cultura y la sociedad son normativas: reprimen ciertas emociones, al mismo tiempo que ofrecen los espacios adecuados para expresar sentimientos y emociones de tipo lúdico y festivo, son espacios moderadores de estas prácticas.

Elias y Dunnig (2014) establecen que las actividades festivas se presentan en distintas fases de la sociedad y mitigan cierto tipo de restricciones, opinan que durante mucho tiempo, la religión fue la única en ofrecer los marcos para la relajación y apaciguar las restricciones impuestas, sin embargo en el proceso de modernidad han surgido nuevas

formas y espacios para mitigar esto. Denominan *actividades miméticas* a las actividades recreativas pertenecientes al ámbito festivo y enumeran éstas: deportes, música, teatro, juegos, bailes actividades de caza y pesca... desde esta mirada, las actividades miméticas se oponen al trabajo y a lo normativo, o por decirlo de otra forma, las actividades miméticas pertenecen a la esfera del tiempo libre.

Al ámbito de las actividades miméticas están asociados al placer, la alegría, la fiesta, lo lúdico, la recreación... estas prácticas se hacen en una temporalidad específica, es decir, dentro del tiempo libre, que se hace cuando uno ya no está inserto en el ámbito laboral, cuando hay tiempo para la sociabilidad, la interacción con otras personas, el descanso y la familia. Las actividades miméticas, muchas veces, son administradas y controladas por el Estado o por alguna otra institución, es decir, son prácticas asociadas legitimadas por una institución, a ella pertenecen los eventos deportivos, fiestas y conmemoraciones masivas, conciertos, desfiles y algún otro evento. También están las actividades que no necesariamente son organizadas y ofertadas por alguna instancia oficial, sino que surgen de la sociedad civil, entre ellas se encuentran todas aquellas que se dan en entornos familiares u organizadas por grupos específicos. También están aquellas asociadas al anonimato o clandestinidad. Sin embargo, cualquiera que sea la modalidad, para estos sociólogos es imprescindible establecer relaciones miméticas parecidas a las de la emoción primaria y espontánea, aunque para experimentarla, dicen, muchas veces se tenga que pagar:

En una sociedad en la que han disminuido las inclinaciones hacia la emoción de tipo serio y amenazador, aumenta la función compensadora de la emoción lúdica. Con la ayuda de ésta, la esfera mimética ofrece, por decirlo así, la oportunidad muchas veces repetida de refrescar el espíritu, en el curso por lo demás imperturbable de la vida social ordinaria (...) es una excitación que buscamos voluntariamente (2014, p.121).

Las prácticas miméticas aparecen no sólo por oposición a lo laboral, sino que más bien, afirman, surgen en el momento en que la rutina se hace presente “la rutinización y las restricciones globales como condiciones del orden y de la seguridad harán que se resequen las emociones y nazca un sentimiento de monotonía” (2014, p. 123). De esta forma podemos afirmar que las relaciones miméticas están dadas por la rutina y el tedio cotidiano, vemos la mirada insistente de que los rituales festivos se realizan para desahogar del tedio. Los actos miméticos son acontecimientos para recuperarse del trabajo, relajarse de la vida diaria y, sobre todo, explican estos autores, liberarse de la tensión.

Un aspecto que enfatizan, Elias y Dunnig, es la emoción, ubican a este sentimiento en el centro del debate para explicar las prácticas lúdicas asociadas a la recreación y opuestas a la rutina. Se requiere:

... el aumento de una emoción agradable, como el componente básico del placer recreativo. La recurrente necesidad de estimular emociones fuertes y placenteras, que se agudiza y, si es satisfecha, disminuye sólo para agudizarse de nuevo después, se hace sentir tanto en nuestra sociedad como en muchas otras (2014, p. 142).

Haciendo uso del término mimético de los autores mencionados, refiriéndose a que son mimesis que intentan simular a las primeras expresiones de la infancia de alegría y gozo, podemos decir que también los espacios son de este tipo, entonces los salones de baile son espacios miméticos dados para que se reflejen estados catárticos. Hemos visto que hay espacios propicios para expresar las emociones, los salones de baile serían uno de ellos. Al respecto Amparo Sevilla y María Ana Portal, desde la antropología, establecen lo siguiente: “... la ciudad creó lugares públicos (aunque de acceso restringido) que ofertan lo que vendría a ser la ‘esencia

de la fiesta': el disfrute colectivo de la música y el baile acompañados del consumo de otro tipo de estimulantes" (Sevilla y Portal, 2011, p. 354).

Si bien la fiesta como tal ha tenido poco interés por parte de los antropólogos, habrá que verla como componente de distintos aspectos de la vida. Para Amparo Sevilla y María Ana Portal (2011), la fiesta es parte del ritual, donde se cruzan muchas otras prácticas afines como el juego, la danza, el teatro, ferias, comidas, diversión, etcétera. De acuerdo con ellas, las fiestas urbanas, a diferencia de los contextos rurales, abren la posibilidad de celebrar sin conmemorar, dando lugar a fiestas que no atienden ningún calendario, sólo presentan cierta periodicidad, por ejemplo, se realizan en los fines de semana, dando estructura al tiempo y al espacio en el ámbito colectivo e individual.

Sevilla y Portal (2011) definen, en un primer momento, a la fiesta como una acción simbólica y ritual, donde la metáfora es una componente esencial que va a tener la capacidad de evocar y afirmar una realidad inaccesible, una realidad que solo es posible enunciarse gracias al juego de los ritos y los símbolos y la trasgresión de las significaciones de nuestro discurso y prácticas sociales. Desde el punto de vista del presente estudio, esta definición de fiesta parece importante resaltar, dado que la fiesta está cercana al ritual, además de que establece desde una posición simbólica a la metáfora como imprescindible para proyectar las utopías y evocar realidades ficticias.

Sin embargo, las autoras van más allá y proponen su propio concepto, sin dejar de resaltar que la modernidad y la secularización han puesto características particulares a lo festivo como son lo efímero, la plasticidad y lo incierto, además aportan de forma concreta que la fiesta es una forma de transgredir el orden social, por lo que ofrece un espacio propicio para

liberarse de tensiones al abrir un espacio a prácticas lúdico gozosas proyectadas a la fantasía. Dicen:

La fiesta es un acontecimiento social que establece una diferenciación entre la vida cotidiana y el tiempo festivo, pero éste último presenta también una normatividad. Es una forma socialmente establecida de transfiguración y a veces de transgresión del orden social, por lo que suele ser un espacio de liberación de tensiones, represiones, frustraciones, etc. La fiesta abre un lugar espacial de gozo, el juego, la fantasía y la expresión estética. Constituye además un hecho de carácter universal que genera su propio sistema simbólico. En la fiesta se da una conjunción de prácticas y de códigos verbales y no verbales. La fiesta es el contexto, es el espacio donde se realiza el conjunto de prácticas culturales antes mencionadas (Sevilla y Portal, 2011, p. 353).

Observamos, desde esta posición, la fiesta enmarcada como una irrupción y trasgresión, pero que además ofrece marcos de referencia ligados a una realidad difícil de alcanzar, una realidad ficticia, pero que se obtiene de forma efímera, provocando estados extáticos, es decir, de alegría y gozo. Esta misma idea la encontramos en Mijaíl Bajtín (1974), quien ve en la fiesta una ocasión para penetrar en el ámbito utópico, en la libertad, en la igualdad y en la abundancia, además menciona que las fiestas vienen precedidas de periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. Se coincide con Victor Turner (2007) cuando expresa que el ritual tiene la capacidad de transformar, en este sentido, observamos que el bailarín está dentro de un ritual que lo va a transformar de forma efímera, por eso es fundamental para él, ya que regresará periódicamente al colectivo de bailadores y al espacio festivo a establecer relaciones efímeras, pero que disfrutará, concibiendo mundos utópicos, donde la atmósfera festiva lo proyecta y posiciona en un lugar poco accesible: la fantasía, la ficción o como Margulis (2005) nombra a la fiesta como *ilusoria*, donde la verdadera fiesta se da en el ámbito de la utopía,

imaginación y expectativa, es decir, en un ámbito simbólico. Esto es un simulacro de fiesta donde se da transformación en el ámbito individual y colectivo, donde la persona ahora es un bailarín, un ligador, o solamente es una persona que es observada y se visibiliza en la pista de baile. Hay una transformación en la vestimenta, hay una irrupción en la temporalidad, se entra a un espacio con nuevas normas y códigos, hay una irrupción en el espacio, hay un *entremesso* necesario que da paso a la ilusión.

Es importante detenernos en la parte intermedia del proceso ritual y hacer algunas reflexiones a propósito de lo que sucede. Una primera idea es la de los estados alterados de conciencia. Ahí en el ritual y en un momento en específico se da una especie de catarsis por parte de los congregantes. La antropóloga Felicitas Goodman (1996) refiere que los estados alterados se dan cuando una persona es poseída³ por un espíritu o, en términos seculares, presenta otra personalidad distinta a la cotidiana, esta posesión está determinada culturalmente. Una característica es cuando la persona presenta un estado extraordinario y obtiene atributos y cualidades que están más allá de lo que normalmente son, así se pueden considerar como estados alterados de conciencia también la euforia, la ira, la risa, el llanto los excesos, una borrachera o incluso los efectos sobre el cuerpo cuando se ingiere algún tipo de drogas, la persona no tiene del todo el control sobre sí misma y es llevada a otros niveles de experimentación. La posesión representa un estado alterado donde el participante del ritual asume situaciones anormales. En el ámbito religioso es común encontrar posesiones, el creyente es trasladado, por medio de los rituales, a un estado alterado, cuando, por ejemplo, entre los pentecostales, el cuerpo se convierte en un tabernáculo y es poseído por el Espíritu Santo. Durante un trabajo de campo anterior a esta investigación, en una iglesia evangélica varios

³ Una posesión puede ser de distintas formas, ya sea que se invoque a un espíritu y un cuerpo sea poseído o que a través de sustancias sea provocada otra personalidad en las personas.

creyentes referían que ellos experimentan un calor que baja y recorre todo el cuerpo, otros señalaban que este calor los envuelve desde atrás, provocando una alteración en sus cuerpos, posicionando al creyente en un estado alterado de conciencia visible en llanto, gritos y aplausos.

Por otro lado, Jean Duvignaud (1977) aclara que hay un estado previo a la posesión y es el trance, que es el apogeo de la efervescencia. Establece que en el ritual se puede lograr estados extáticos, dice refiriéndose al culto a Yemanjá, las personas vienen a experimentar papeles distintos a aquellos que les ofrece la vida social a través de experimentar un estado alterado guiado por la música, el baile, los cantos y la acción del colectivo. Dice Duvignaud:

La experiencia del trance, nos conduce, en cambio, a comprobar y experimentar que el “yo” puede ser destruido, dejando el campo libre a una posibilidad indefinida, abierta. (...) la rítmica y la danza, ayudan al cuerpo a despojarse intelectualmente del “yo” impuesto, pero no sugieren en absoluto ningún otro papel que representar. Todos los testimonios recibidos convergen: se viene al *terreiro* para afrontar una libre espontaneidad existencial que la vida social no permite jamás. Se entra al trance para descubrir una región imprecisa y vaga del ser en que existimos. Si ser nada (p.25).

El trance es una desposesión de los papeles impuestos por la sociedad y concluye en un estado “aestructural”: hay una disolución momentánea de la vida organizada, dice Duvignaud (1977). De ahí que nos parece importante explorar el ritual como un proceso de umbral por el cual transitan las personas que participan.

2.9 Modelo analítico

Hoy en día, el ritual se está transformado, adaptando y actualizando, es el hombre quien lo transforma. Las primeras definiciones establecían el carácter solemne del ritual, hecho que decimos, está cambiando, hay rituales que no son tan solemnes o formales. Hay rituales que son flexibles y abiertos a la improvisación, al reacomodo de las normas y dan paso a una especie de libertad individual y colectiva. Pensemos en el surgimiento de los nuevos movimientos religiosos (NMR), son creaciones dadas a partir de una crisis institucional, ahora en estos grupos una de las características principales es que las normas ya no son tan flexibles y dan paso a la diversidad de formas de creer, el acto de creer dejó la estructura cuadrada para salir y crear nuevas formas. Un creyente católico, por ejemplo, puede consultar el horóscopo, asistir al equinoccio de primavera, consultar un cierto tipo de magia pagana, es decir, hay un buffet de religiones donde la persona asiste a cada uno, según le convenga y de acuerdo con sus necesidades. Lo mismo sucede con muchos rituales, se están transformando para dar paso a la creatividad e improvisación y no están sujetos a una institución de forma clara.

La literatura antropológica nos ha enseñado que los rituales se dan en dos niveles: en la religión y en lo secular, en estos dos niveles también se dan lo que aquí se denomina *prácticas rituales*, que no son necesariamente parte de un ritual elaborado, sino que pueden ser pequeños componentes que salen del todo para ir a un espacio específico como la cotidianidad, ejemplo de ellos es persignarse en la vía pública, los saludos y abrazos efímeros, las frases mágicas que dicen los creyentes (*Dios mío, la sangre de Cristo tiene poder...*) en lo secular (*buena suerte, que te vaya bien, te deseo lo mejor...*) son expresiones rituales que conviven con el cotidiano, pero que presentan fórmulas que llevan al practicante a sostener el día a día.

A lo largo de este apartado hemos visto una serie de discursos, desde distintos enfoques, que nos han permitido reflexionar sobre el concepto del ritual, ahora es importante asociarlos al ritual que estamos proponiendo observar: el ritual del baile. En primer lugar, estamos haciendo referencia a un ritual de tipo secular, esto es, un ritual que se hace presente fuera de la esfera religiosa y que tiene ciertas características: se da en un espacio en específico que denominamos salón de baile, desde una postura más antropológica podemos decir que es un espacio festivo. Es elaborado por un grupo de personas que denominamos bailarines o bailadores, es importante distinguir que hay otro tipo de actores como los observadores, cuya participación es más pasiva, los dueños de los establecimientos, vendedores, grupos musicales, o *DJs*, por ejemplo, pero para esta investigación los personajes centrales son los bailarines. El ritual está dado por la música, por eso se convierte en un aspecto fundamental, en un componente principal del ritual y que además va ligado a las líricas de las canciones. Otro de los factores a considerar, y que caracterizan este ritual, es el cuerpo, la puesta en escena del movimiento corporal dado por la música se vuelve un aspecto fundamental para que el ritual tenga sentido, y más con el contacto con otros cuerpos, de esta forma podemos asumir que hay un uso del cuerpo y que intervienen otras prácticas mediadas por objetos como la vestimenta, el maquillaje, los perfumes; por otro lado están los sentidos como el oído, la vista y el olfato que se vuelven importantes dentro de este tipo de ritual. Algo más complejo en el uso del cuerpo es la técnica corporal, esto es, los movimientos de cada persona y las habilidades que tienen para moverse de acuerdo con el ritmo. Consideramos que estas características están presentes en el tipo de ritual que se está proponiendo para la observación.

De acuerdo a la mayoría de las definiciones que se han presentado, resaltamos aquellas que tienen que ver con las que enfatizan la funcionalidad del ritual, por un lado, están para aliviar malestares, pero por

el otro lado, también convocan al colectivo para reactivarlo socialmente a través de la experiencia misma. También se subraya la parte significativa, principalmente, aquellos autores donde se enfatiza el símbolo y, sobre todo, la eficacia simbólica que adhieren al ritual. De la misma forma, se destacan los aportes que se han hecho desde el ritual en la una esfera secular y opuesta a la estructura cotidiana y normativa. Esta postura es una posibilidad que se desarrolla en esta tesis de forma más extensa. Lo anterior es una oportunidad para ampliar el abanico de posibilidades y de clasificaciones. Por otro lado, se considera vigente la propuesta de ver al ritual en distintas fases, sin duda, es una herramienta conceptual para el análisis de sucesos contemporáneos y que no se limita a un carácter religioso. Si bien se puede decir que faltan algunos autores por desarrollar, con estos aportes tenemos elementos para continuar con la reflexión y el diálogo a través de distintos enfoques.

Ahora bien, ¿qué se puede retomar de los discursos sobre el ritual que se ha detallado?

Interesa rescatar algunos aspectos que se consideran de utilidad para comprender el ritual del baile. Durkheim (2008) habla de colectividad y de efervescencia, entre otras cosas, dentro de los rituales denominados positivos; en el ritual del baile aquí se propone ver estas características, por un lado, se concibe un ritual donde la alegría, el gozo y la festividad se hacen presentes, por eso se destaca el concepto festivo porque es necesario para entender y ampliar el discurso. Por otro lado, la efervescencia, se considera que está presente en este ritual que va de la mano de convivir y estar en contacto con la colectividad basada en la música y el movimiento corporal; la efervescencia, desde cada particularidad, se alcanza cuando en la pista el baile dota de sensaciones y liberaciones, es decir, el cuerpo está en otro estado -desde los planteamientos de Durkheim (2008), anómalo, es decir,

fuera de su estado normal o de las condiciones que le son inherentes en su cotidianidad-.

Por otro lado, de Van Gennep (1969) interesa rescatar cuando habla de los estados dentro del proceso ritual, separación, liminalidad y agregación. Es un esquema útil para observar ciertas fases del ritual, por ejemplo, haciendo una breve aproximación, en la vida cotidiana, caótica, monótona, de las personas, según sea el caso, se requiere salir de esa condición, por lo tanto, se asisten a prácticas que permitan “liberarse” de la condición anterior, por eso entran a un estado liminal. También así se considera a los espacios y prácticas de baile, ya que permiten desconectar por un momento de la condición anterior. Acá se reducen las categorías de clasificación, son bailarines, observadores o solo asistentes, posteriormente salen de esa condición para regresar de nuevo a la cotidianidad, es decir, contrario a lo que dice Van Gennep (1969) no entran a un nuevo estado, sino más bien regresan a la condición de donde salieron, solo que esta vez con nuevas fuerzas, será una persona renovada.

En esta misma idea, lo *communitas* de Victor Turner (2007) parece pertinente para detenerse a ver qué es lo que pasa justo en este estado, observar situaciones de camaradería, conductas a estructurales, dice Turner: indefinibles. Se considera que estas ideas son observables en un espacio de baile y con los bailarines.

De Cazeneuve (1972) se puede retomar la idea de la estabilidad que el ritual confiere a la persona y a la sociedad, por un lado, menciona que el ritual sostiene a la estructura social y al individuo lo dota de seguridad, dice que fija la condición humana en un sistema estable. Rappaport (2015) dirá que efectivamente, ese es la función del ritual, regular las relaciones del grupo al exterior y del grupo al interior, en el ámbito individual. Jean Maisonneuve (2005) también menciona algo similar, cuando establece que

los rituales liberan la inquietud humana ante el cuerpo y ante el mundo. Ante estas afirmaciones se plantean algunas preguntas guías, ¿cómo se controla la ansiedad?, ¿cómo se regulan las crisis de sentido?, ¿dónde radica la seguridad del ritual del baile?, ¿qué tipo de regulación es la que está ofreciendo este ritual? De lo anterior se puede decir que el baile dota de estabilidad la vida caótica de las personas al convertirlas en bailarines a través de la ejecución corporal, entre otras cosas.

Maisonneuve (2005) expone que en el ritual se da la creatividad y la espontaneidad, en el baile se pueden observar estas características cuando el bailarín improvisa, se deja llevar, inventa nuevos pasos, exponen nuevos movimientos o vueltas, dice el autor francés que en el ritual hay un rejuvenecimiento, esta idea permite visibilizar en la vestimenta o en el maquillaje, hay una intención por parte del bailarín por verse atractivo y joven.

Cazzenueve (1972) plantea que el hombre requiere de infringir normas para situarse en otra estructura normativa con reglas distintas, es de un ámbito de la naturaleza humana, dice, el romper reglas para establecer nuevas, así se podría explicar el baile como un espacio con reglas distintas a las del estado anterior del que vienen las personas para convertirse en bailarines con nuevos roles. Con este acto, dice Cazzenueve, el hombre se libera de toda condición humana, es justamente esta idea la que se está planteando, es decir, se está hablando de la capacidad liberadora del ritual.

En Maisonneuve (2005) se encuentra la noción de fiesta, para este autor el ritual se entiende desde lo festivo, insiste en ver la algarabía, el gozo y la alegría. Contrario a lo que se ha dicho sobre la solemnidad y formalidad en el ritual, este autor francés dice lo contrario, en el ritual se da la creatividad, el júbilo y lo divertido. En el ritual se expresa el desorden, considerando el orden cotidiano, además de que los excesos se hacen

presentes. Misma idea la encontramos en Da Matta (2002), cuando expresa que el ritual sirve para romper con la rutina, esto es, que el ritual es extraordinario frente a lo monótono, ahí se da lo que denomina *brincadeira*, que se asocia a la libertad para correr, saltar, brincar, exaltarse... se dan las condiciones necesarias para la suspensión temporal de las reglas opresoras, lo negativo es la vida diaria, lo positivo es el baile.

Finalmente, se ve en el baile lo que Martine Segalen (2005) afirma, que en los rituales ciudadanos se encuentran las exaltaciones, que son formas de hacer que no son posibles en un mundo laboral o doméstico, el ritual permite la configuración de espacios y objetos y tiene el soporte en el cuerpo, en el baile se expresa la ritualidad ciudadana a través de lenguajes, códigos, espacios y objetos, todos condensados en el ritual.

Con lo anterior, es preciso retomar algunas de las definiciones sobre el ritual, la primera de ellas que llama la atención es la de Durkheim (2008) cuando habla de que el ritual es una representación de la sociedad, misma postura se encuentra en Da Matta (2002) y en Carles Salazar (2014), en este sentido se estaría hablando que en el baile se refleja a la sociedad a partir de lo que estos autores identifican en la binariedad (orden- desorden) de la sociedad. Ya se ha dicho que este ritual provoca el desahogo, por lo tanto, lo que se estaría reflejando es el desahogo grupal frente a lo normativo de la estructura, la representación estaría dada en el plano individual proyectando a la sociedad a través de la búsqueda de una alternativa donde se realiza una serie de prácticas subversivas contrarias a la cotidianidad. Aquí se puede asociar esta idea con Van Gennep (1969) cuando habla de los estados, se pasa de un estado a otro, en el plano social de un estado normativo a un estado anormal (considerando como referente el estado anterior, aunque más bien pasa a un estado con otras reglas), este cambio de estado hace que la persona tenga conductas rituales particulares, podríamos afirmar que se está pasando de una conducta ordinaria a una

extraordinaria, por decir un ejemplo, no se puede bailar en horarios que son estrictamente laborales o escolares, para ello se requiere pasar a otro estado.

Turner (2007) habla de conductas formales preescritas, si bien por un lado el baile tiene una lógica ya establecida, no se puede hablar de algo fijo en el sentido estricto de la palabra, recordemos que Turner establece la definición en el ámbito religioso y para un cierto tipo de sociedades. Esta idea rompe con lo que mencionan Segalen (2005) y Da Matta (2002), cuando establecen que en el ritual se da cierto tipo de desorden, *brincadeira*, creatividad e improvisación. El ritual es para transgredir alguna forma de orden, refuerza Cazeneuve (1972). Podríamos adelantar que el ritual traslada a las personas a otras dimensiones con otras reglas y con otras formas de conducta diferentes a las que de su estado anterior.

Segalen (2005) introduce la noción de espacio y tiempo, el ritual es capaz de reconfigurarlos. Marca un paréntesis dentro de la esfera social, el ritual va a permitir vivir la vida en otras condiciones y dimensiones, por lo tanto va a modificar comportamientos, que serán necesarios llevar a la escena, como lo menciona Turner (2007) y Da Mata (2002), es fundamental llevarlos al ámbito del performance.

Por todo lo anterior, se propone el concepto de *ritual efervescente* como una categoría de análisis que permite explicar el baile desde una óptica que incluye distintos aspectos que se desarrollarán a lo largo de esta investigación. A este ritual lo componen un conjunto de prácticas socioculturales enfocadas a desestructurar a la persona de la escala social, creando otras condiciones distintas a las de la vida cotidiana, otras normas que pueden ser más equitativas o más flexibles. Estas prácticas se contraponen a la rutina y son hechas para liberarse de la cotidianidad, se encuentra que en la fiesta las personas utilizan el cuerpo de distinta forma, participan de manera colectiva, hay un frenesí individual y a veces éxtasis

de tipo grupal. Estas prácticas pueden ser, como muchos rituales, extraordinarias y sirven como válvulas de escape. Dentro del cotidiano existen pequeñas prácticas que auxilian a la persona a crear pequeños paréntesis, ejemplo de ello es un respiro, una caminata, leer, un receso... es decir son pequeñas prácticas que rompen la continuidad de la vida normativa, pero también se pueden encontrar otras más elaboradas, justo en estas se centra este estudio, las vacaciones, los fines de semana, salir de la ciudad, los retiros, asistir a un concierto, a algún evento colectivo o las fiestas.

El ritual efervescente se fija en la contemporaneidad y se define como una práctica que tiene capacidades para provocar el cuerpo y los sentidos, trasladando a las personas a experiencias catárticas donde la algarabía es una característica principal y que, además como se mostrará en el caso etnográfico que ocupa esta investigación, se realiza por un colectivo de bailarines congregados en un espacio festivo. Este ritual tiene la capacidad de liberar de manera momentánea a sus participantes de ataduras normativas que le anteceden en el cotidiano. Por lo tanto, el ritual es efímero, pero, aunque sea pasajero, no deja de ser eficaz para quien participa otorgando cierta estabilidad momentánea.

En una ciudad contemporánea se requieren de estados aestructurales, si bien efímeros, pero funcionales para dotar de energía a las personas que participan ahí. De esta manera afirmamos que el ritual del baile se queda en el ámbito de lo aestructural y efervescente, los bailarines no buscan ser transformados, sino solo experimentar las distintas sensaciones y emociones que les provoca y otorga este ritual al liberarlos de ciertas estructuras normativas. Enfatizamos que el ritual efervescente no lleva a una transformación, sino solo otorgar de manera efímera un estado intermedio (en el sentido de Van Gennepp, Turner y Jean Duvigneaud), donde el colectivo se congregue para experimentar distintas relaciones sociales

como el anonimato, la mentira, el movimiento corporal, el recuerdo, sentimientos como el amor y la pasión.

El ritual del baile al ofrecer lo aestructural y efervescente también tiene una funcionalidad, como lo es el desahogo colectivo al apaciguar la angustia, crisis, estados de ánimo adversos, todos ellos resultado de la contemporaneidad, por lo tanto, este ritual ofrece estabilidad en la vida de las personas.

El ritual que denominamos efervescente, además de apaciguar es subversivo, sostiene a la sociedad y además otorga sensaciones de libertad al quebrantar la normatividad que la misma persona a través de la sociedad se ha impuesto, el ritual será el espacio donde se rompa la reglamentación.

Para finalizar con la propuesta analítica, se resumen las características de este ritual efervescente:

- Efímero, no establece temporalidades a largo plazo, privilegia el aquí y el ahora.
- Catártico, otorga estados de ánimo, sobre todo de goce y alegría, y excesos apoyados en el desahogo colectivo.
- Subversivo, rompe con lo establecido, aunque proponiendo nuevas reglas, pero más flexibles y horizontales, además no es productivo, sino ocioso, dando lugar a lo mimético (fiesta, recreación, alegría, goce...)
- Consolador, presenta marcos de actuación para disminuir las crisis.
- Liberador, ofrece sensaciones de libertad al infringir o suspender comportamientos no permitidos y desdibujar las reglas cotidianas.
- Festivo, marca una renovación temporal y corporal

Con esta propuesta analítica pretendemos explicar el ritual del baile en un contexto urbano.

Capítulo 3

La ciudad como espacio de disfrute y crisis

3.1 Lo urbano y lo metropolitano en las crisis contemporáneas

El sociólogo Louis Wirth (1897-1952), perteneciente a la Escuela de Chicago, inicia una serie de reflexiones sobre lo que es la ciudad. Primero, aclara que es impreciso hablar de la ciudad de acuerdo a un número de habitantes (2.500), lo mismo sucede con la densidad poblacional –el número de personas que habitan un determinado espacio–. Hecha esta salvedad, Wirth (1998) afirma que lo industrial y tecnológico es un rasgo que caracteriza a la ciudad, más aún, la ciudad es el resultado de estos dos aspectos, el listado de actividades financieras, comerciales y administrativas conectados por medios de transporte complejos y una serie de servicios culturales como teatros, bibliotecas, museos, salas de conciertos, instituciones de educación superior. Continúa diciendo que lo urbano es una característica de esto, la urbanización refiere a esa acentuación acumulativa de las características distintas de los modos de vida que está asociado al crecimiento de las ciudades. Así, afirma sobre lo urbano:

(...) ese complejo de rasgos que componen el modo característico de la vida en las ciudades y, la urbanización, se denota el desarrollo y la extensión de estos factores, no se encuentran pues exclusivamente en establecimientos que son ciudades en sentido físico y demográfico. Con todo deben de encontrar su más profunda expresión en tales áreas, especialmente en ciudades metropolitanas. (Wirth, 1988, p. 167)

Las relaciones sociales que se dan dentro de la ciudad sugieren también una característica que pertenece al ámbito de lo anónimo y lo utilitario, Wirth las llama *relaciones sociales urbanas*, las cuales son relaciones e interacciones que desembocan en un vacío. Lo explica de la siguiente forma:

La superficialidad, el anonimato y el carácter transitorio de las relaciones urbanas hacen también inteligible la sofisticación y la racionalidad adscriptas generalmente a los habitantes de la ciudad. Tendemos a limitar nuestras relaciones con nuestros conocidos a las de utilidad, en el sentido de que irresistiblemente el papel que cada uno juega en nuestra vida como un medio para el logro de nuestros propios fines. Entonces, mientras que el individuo gana, por una parte, cierto grado de emancipación o liberación respecto a los controles emocionales o personales de los grupos íntimos, pierde, por otra, la auto-expresión espontánea, la moral y el sentido de participación que se tiene al vivir en una sociedad integrada. Esto constituye esencialmente el sentido de anomia o vacío social al cual alude Durkheim intentando dar cuenta de las diversas formas de desorganización social existentes en la sociedad tecnológica. (p. 171-172)

Lo anterior lleva a observar relaciones y prácticas que son producto de lo urbano y que están dadas por el intercambio cotidiano en el ámbito laboral, escolar e incluso en términos familiares. El sociólogo norteamericano concluye que el hombre urbano está destinado, por otro lado, a buscar opciones dentro de este contexto adverso, uno de ellos es la posibilidad de lograr articular grupos entre individuos con intereses similares.

El antropólogo Néstor García Canclini (2004) menciona que en los últimos años hemos sido testigos de una serie de crisis, en donde el espacio es importante para entender y explicar cómo se desarrollan los sucesos que tornan frágil las prácticas de comunidad y a su vez, acentúan más la soledad

e individualización. Dentro de las instituciones sociales clásicas, distingue a la familia como una comunidad que permite asignar roles específicos a cada uno de sus integrantes, y éstos los reflejan en los diversos espacios en donde se mueven. Añade que una característica de las grandes ciudades es el aumento de la fragmentación social. Desde esta reflexión, establece que se deben crear condiciones de espacio –ya sea físicos o imaginarios– para tratar de controlar o conjurar los riesgos que como sociedad tenemos. Además, en otro texto, Canclini (2004) apunta que, en la ciudad, al estar compuesta por una estructura de espacios, “ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización y con las pretensiones de ordenar la vida social” (p. 60).

En este mismo tenor, el antropólogo, Abilio Vergara (2005), llama *situaciones metropolitanas* a aquellas prácticas que sólo son producidas en ciudades y, de manera específica, en las grandes metrópolis. Ejemplo de situaciones son la segregación y la integración. La primera mantiene distancia con las personas, los espacios y actividades, una especie de aislarse; por otro lado, la integración se adquiere cuando se interactúa y crean vínculos donde no existen, sobre todo con personas anónimas.

Característica también de lo metropolitano es la soledad, como una condición social creciente, la cual “conlleva problemas como la no participación, la indiferencia, la indigencia, la locura y el suicidio” (Vergara, 2005, p. 211). Ciertamente es que (como menciona el autor) no se puede vivir sin interacciones, pero éstas se reducen muchas veces a las redes sociales virtuales, hecho que ha sido reforzado por los medios tecnológicos que logran ensimismar, fragmentar y aislar a las personas, y aunque también están conectadas con otras, no es una interacción física. Un ejemplo más, son las nociones de los desplazamientos sobre el uso del tiempo y espacio (Vergara, 2005). En las ciudades se realizan desplazamientos, algunos marcados por la rutina (el trabajo, escolar y familiar), pero también presenta

nuevos espacios y territorios que pueden ser explorables y descubrirse anteponiéndose a la rutina.

Siguiendo con otra característica de lo metropolitano, se encuentra el anonimato y la acción de replegarse a un espacio íntimo, privado (aunque la persona también decide cuándo salir y liberarse de estas situaciones). El miedo, lo efímero, la diversidad de posibilidades para elegir, la velocidad, fluidez, cambios de papeles y roles, la violencia, todos son factores que se visibilizan en contextos metropolitanos y que marcan el espacio y las prácticas que las contienen. Asevera Abilio (2005) que la ciudad proporciona el espacio, los recursos y la imaginación proyectiva para que el urbícola pueda seleccionar su entorno en busca de nuevas posibilidades de desempeñar un papel, relacionarse y así, haga más fluida la vida.

(...) la sociedad fluida provee de instituciones para esta operación que no necesariamente es consciente: publicaciones donde buscar empleo, lugares donde buscar contratantes, ferias de empleo, bares para personas solas o especiales, avisos en la calle o la calle misma, población en busca de novedades, encuentro imprevistos, citas a ciegas, matrimonios fraguados en internet, etcétera. En este sentido, en la ciudad hay papeles que buscan quienes los ocupen, algunos moran en la cabeza de los sujetos emprendedores que innovan el inventario, que encuentran en sus inopinados contactos la potencia innovadora, inagotable, que define el carácter, mismo del fenómeno urbano. (p. 215)

Lo urbano metropolitano acentúa las crisis y genera otras en la vida de sus habitantes, pero también, como veremos a continuación, la ciudad ofrece y produce espacios de apaciguamiento a las diversas crisis, sobre todo cuando hablamos de espacios irruptivos y con una temporalidad específica: la noche.

Ya en otros capítulos se ha hecho mención sobre la importancia de observar y definir el espacio. Sin pretender ser específicos en el tema, el

objetivo es mencionar la importancia de ver el espacio como categoría de análisis, para entender su construcción sociocultural y las prácticas que llegan a realizarse en los llamados espacios de baile. El espacio, entonces, lo vamos a entender como una entidad física y simbólica. Física porque delimita, pero cabe señalar que esta delimitación está dada por la apropiación y el uso, de esta manera una plaza pública está delimitada por la práctica, aunque tenga una delimitación oficial dada por el urbanismo o el Estado. Simbólica porque se construyen una serie de significados que se asocian también a las prácticas y la memoria, por lo tanto, el espacio se torna significativo de acuerdo con una serie de experiencias y prácticas, recordemos también que juega un papel importante la historia, sobre todo en aquellos espacios con cierta carga histórica.

En lo sucesivo nos enfocaremos a establecer el tipo de espacio al que hacemos referencia. El espacio como unidad geográfica ha sido abordado desde distintas disciplinas como la sociología, antropología, historia, geografía y arquitectura, por mencionar algunas. Desde la antropología y la sociología se han escrito investigaciones clásicas desde la escuela de Chicago y predominan discursos con enfoque marxista, también hay una producción latinoamericana que hace énfasis en la apropiación y la significación del espacio (Licona, 2014).

Entender al espacio es primero ver cómo está constituido, es decir, ver la estructura física. También es observar quién lo usa y cómo se apropia de él. Por supuesto que no se debe dejar de lado la significación que se da alrededor del espacio a través de todo lo anterior, añadiendo la experiencia que se suscita en esta porción construida socioculturalmente.

Desde la mirada de Lourdes Arispe (2004) los espacios son construidos desde una perspectiva global y algunas veces para el desarrollo de la multiculturalidad. No todos los espacios son los mismos, hay una diversidad de espacios dependiendo quién y cómo los usa, además habría

que considerar los fines para los que fueron creados. Ejemplo de estos en la ciudad de Puebla son la Juárez o Angelópolis.

De esa manera, la ciudad se compone de distintos espacios (privados, públicos, semipúblicos) como calles, parques, conjuntos habitacionales, centros comerciales, avenidas, plazas, cafeterías, restaurantes, salones de baile y un largo etcétera. Podemos definir que el espacio es, en un primer momento, un espacio físico, una extensión geográfica sin contenido social, aunque sea producto de éste; nos referimos al que trazan los urbanistas y arquitectos, pero también al que traza cualquier persona y lo plasma en un croquis, plano o simplemente una idea que la lleva a realizar interviniendo una porción de terreno. Aquel que Lefebvre (2013) llama *espacio concebido*.

Sin embargo, para hablar de forma genérica, Henri Lefebvre ve en el espacio una producción social, pues asevera que el espacio nunca es neutro, ya que se encuentra ligado a las prácticas sociales, en otras palabras, el espacio es en donde se proyecta a la sociedad. En este sentido Lefebvre lo llama *espacio vivido y percibido*, espacio donde la noción de lo histórico y cotidiano se condensa y sirve para entender las prácticas sociales. Acá se producen también significaciones simbólicas al relacionar experiencias, objetos, personas, recuerdos o situaciones significativas.

Pongamos por caso, un bailarín dirá que en determinado salón de baile “se pone bueno el ambiente”, comentario que surge de percibir una serie de factores espaciales como el tamaño, la distribución, las mesas, capacidad; pero también intervendrán factores espaciales atmosféricos como la luz, los colores, humo, incluso la música; además dentro del comentario se incorpora la experiencia satisfactoria. Cabe añadir que se menciona como salón de baile al espacio para bailar, pero se convierte en espacio de representación al habitarse como espacio ritualizado de baile, intervenido por el cuerpo y su movimiento; la desestructuración social y desdibujamiento de roles y papeles sociales; además de la experiencia

catártica que sucede derivada de todo lo anterior y acompañada por la música y, por supuesto, la interacción anónima con otras personas. En el espacio de baile tiene lugar la irrupción (contrario a lo cotidiano) marcado por el disfrute, gozo, contemplación y relajación. En este sentido anotamos la capacidad que tiene el espacio percibido y concebido para crear experiencias.

Siguiendo a Eliade (2012), el espacio puede ser homogéneo y extraordinario, el primero pertenece al ámbito de lo estructurado y normativo; el segundo a todo lo contrario, donde se dan las prácticas irruptivas en el sentido que marcan una experiencia donde el cuerpo, la música, bebidas e interacción, se funden para dotar de sentido al bailarín, además que ancla los recuerdos en la memoria fundados en las experiencias de socialización. Muchos bailarines refieren al baile en la narrativa y en la experiencia, es decir, queda plasmado en la memoria, por eso el salón de baile es espacio social. En el espacio, ahora social, tienen lugar las interacciones y esas relaciones sociales es lo que mantiene vivo el espacio, lo que definimos como espacio ritualizado a través del disfrute. A la misma reflexión llega Amparo Sevilla (2003), al establecer a los espacios baile en analogía con los “templos”, afirma que el espacio se torna extraordinario y tiene características de umbral que separa el tiempo y el espacio ordinario:

Existe una frontera bien delimitada entre la calle, con el tiempo marcado por la cotidianidad, y el salón de baile, con su espacio lleno de fantasía. La cortina de entrada separa ambos mundos se atraviesa en unos instantes; el único requisito para ello es estar dispuesto a dejarse llevar por las notas musicales que lo transportarán a miles de imágenes inolvidables. Claro está que las sensaciones pueden ser sumamente diversas y disímbolas. (p 15)

Al mismo tiempo, el espacio es una abertura hacia otro espacio diferenciado, una especie de abertura hacia lo distinto, prohibido, anónimo, por ejemplo. En sí, es una forma de organizar el espacio de forma dicotómica

que sirve para dar sentido de ubicación, de esta manera el espacio de baile es un referente dentro del caos monótono que vive la persona (Eliade, 2012). El espacio marca una ruptura con la homogeneidad y el bailarín sabe que en este espacio sucederán cosas distintas, por lo tanto, experiencias corporales ligadas al disfrute.

Desde la perspectiva de Jordi Borja (2004), los espacios proporcionan sentido en la cotidianidad, pues algunos tienen la capacidad de integrar a cierto tipo de comunidades o grupos con intereses afines, ya sea de edad, de cultura o de clase

El espacio público ha de garantizar la expresión de los colectivos sociales, la organización y la acción de sectores que se movilizan y la transformación de las relaciones y de los usos que se dan en los mismos espacios y que expresan la fuerza de los diferentes colectivos. (Borja, 2004 p.132)

En este sentido, el espacio es propicio para la socialización, lo anterior apela a ver en el espacio un derecho para garantizar las funciones para los que son hechos y para los que permitan la apropiación de grupos sociales con intereses en específico. Dentro de ellos está el disfrute. Unido con lo anterior, Amparo Sevilla (2004) establece la necesidad urgente de crear espacios para restablecer el tejido social y la vida comunitaria, habla de espacios públicos en específico, espacios de libre acceso donde sean espacios de sociabilidad fuera de la lógica lucrativa, espacios de disfrute con libre acceso como parques, plazas y jardines⁴.

⁴ En la ciudad de Puebla hay muy pocos espacios públicos para el baile. Distinguimos el zócalo de la ciudad, aquí llegan jóvenes, sobre todo los fines de semana y en horarios nocturnos, con equipo de sonido portátil se establecen en distintos espacios del zócalo y desempeñan movimientos corporales estilo break dance. Son jóvenes de entre 14 y 20 años que llegan en grupo con el propósito de ejecutar pasos de baile urbano. Otro de los espacios que ubicamos es el Parque de Analco, un barrio dentro del Centro Histórico, el cual también es frecuentado los fines de semana (aunque su principal uso es el comercial, ya que se instalan artesanos y vendedores de productos folclóricos locales), en el centro de la plaza, cerca de la fuente hay música en vivo, los que ya conocen acuden a bailar tanto música tropical como algunos danzones. Un hecho a resaltar es que en la administración municipal

La capacidad integradora de grupos de personas es una posibilidad que Jordi Borja (2004) observa en los espacios, resultando así ser un espacio público, entendido como

Los espacios y las edificaciones que han de proporcionar sentido a la cotidianidad de los habitantes y usuarios de la ciudad. El espacio ha de cumplir una función integradora compleja, combinando una función universalizadora con una función comunitaria o de grupo; por lo tanto la socialización es un proceso dialéctico que requiere tanto las relaciones entre todos y en todas direcciones como la integración en grupos de referencia de edad, de cultura, de clase (Borja, p. 132).

Podemos afirmar que los espacios de disfrute son en donde se vienen a realizar prácticas de tipo extraordinario; lo contrario a lo ordinario, normativo y regulado. En efecto, el espacio de disfrute se presta para realizar actividades que convienen sólo a las personas que las realizan, sin ninguna norma social de por medio, se obedece a las sensaciones y estados de ánimo; también a los derroches y excesos (aunque también algunos asistentes han señalado que no han disfrutado todas las veces). Asimismo, Abilio Vergara (2015) establece que en estos espacios hay una sonoridad que crea una atmosfera y un ritmo y este se opone a lo serio y solemne, por tal razón estos espacios se oponen a los museos, iglesias o escuelas, es decir, el silencio, recato y plegaria se oponen al bullicio o exclamaciones. No está de más mencionar que Amparo Sevilla (2004) refiere que el espacio de disfrute se caracteriza por la función recreativa colectiva dada a través de la expresión corporal.

Con base en lo expuesto hasta ahora, podemos afirmar que la vida urbana teje relaciones complejas basadas en muchos casos en relaciones

del (2016-2019) se prohibieron los cierres de calles con fines festivos, ya sea para hacer alguna festividad familiar como cumpleaños, bodas, quince años en donde vecinos cerraban la calle de forma arbitraria, lo anterior también incluyó a los bailes sonideros que aunque ya son cada vez menos, mermó la realización.

efímeras, a distancia, en donde el encuentro con el otro cara a cara es cada vez más complicado, por ese motivo en los salones de baile se reproducen prácticas urbanas que cada vez son menos visibles en otros espacios o por decirlo de otra forma, las prácticas que se realizan en los salones de baile son encuentros con el otro, marcados por el contacto corporal, la presencia física, el verse a la cara; prácticas que afuera de contextos similares son más difícil de concretar.

En otra instancia, observamos que los salones de baile son una característica de lo urbano, son espacios ritualizados a través de las prácticas corporales, del encuentro entre bailarines, encuentros mediados por la música, el consumo de bebidas y el baile con todas sus estrategias. La ritualización se debe de efectuar dentro de un espacio que al mismo tiempo se construye con todas estas formas de socializar, por ello anotamos que son espacios ritualizados de disfrute y que tienen características lúdicas, de gozo e irruptivas, que se contraponen a otros espacios de tipo normativo y habitual, frente a lo excepcional.

En este sentido, una comunidad de bailarines requiere reflejar sus prácticas y comportamientos, además de socializar y provocar el encuentro con el otro dentro de un espacio determinado. Así como hemos visto las características del ritual, lo mismo sucede con el espacio que tiene la capacidad de congregar a una comunidad. Recapitulando, el salón de baile se torna un espacio social, porque los bailarines establecen relaciones sociales; además es un espacio ritual, porque se viene a vivir experiencias a través de un congregateo de personas con intereses similares. Por lo tanto, el espacio del disfrute es un espacio vivido, percibido y experiencial.

3.2 Espacios de disfrute, espacios para la ritualización

En el siguiente apartado se muestran algunos espacios de la ciudad de Puebla destinados al disfrute y gozo de la vida social, continuamos con el desarrollo de los espacios de baile, para finalizar con la especificación de algunos.

3.2.1 Salones de baile, un acercamiento histórico

Para el contexto mexicano, diversos historiadores del baile (Sevilla, 2000; Morales, 2005 y Medina, 2010) señalan los inicios de las grandes urbes relacionadas con la popularización del baile, donde coadyuvaron las influencias musicales estadounidenses y cubanas en la conformación de espacios para el baile, y la difusión de música, grupos musicales y canciones a través de los medios tecnológicos como la radio y la televisión.

De esa manera, las ciudades generaron la posibilidad de celebrar sin conmemorar, dando lugar a fiestas privadas llamadas de distinta forma al paso del tiempo: bacanal, sarao, fandango, jamaica, tertulia, pachanga, reventón (Sevilla, 2005). Asimismo, las ciudades crearon espacios públicos para lo festivo y lúdico, lugares para el disfrute colectivo de la música y el baile. Para el caso de la Ciudad de México salones como el *México*, *Los Angeles* o *California Dancing Club* forman parte de esta historia.

Los espacios de esparcimiento, diversión y disfrute en la ciudad de Puebla pueden ubicarse de forma más visible en la década de los treinta del siglo pasado. En el libro *Los barrios de Puebla* se cuenta en un relato lo siguiente: a Viviana Palma, una mujer de Tlaxcala que llegó por primera vez a la ciudad de Puebla, lo primero que le llamó la atención fueron las pulquerías, pues había muchas y decoradas con papel picado, además de que los jarritos para beber pulque eran coloridos. También detalla que la diversión más barata era ir al zócalo y dar vueltas al rededor, pasando por

los portales y la fuente. En cuanto a los cines, *Variedades* y *Coliseo* eran los más concurridos y además funcionaban como teatros. En lo que se refiere al baile se especifican dos lugares, uno ubicado por el barrio de San Sebastián, al poniente del centro, cerca de un balneario de aguas sulfurosas y el otro en el centro de la ciudad (Noyola, 2002).

En el México posrevolucionario la sociedad empezó a ubicarse y a buscar espacios para el esparcimiento. Contrario a lo que se pueda pensar, la ciudad de Puebla pronto empezó a crear y abrir espacios de baile. Destacan los usos de las albercas, que por el día funcionaban como balnearios y más tarde como espacios de baile (en realidad eran tardeadas), entre ellos se encuentra el balneario Agua Azul inaugurado en 1935, ahí se organizaban bailes para todo público y también bailes exclusivos para la clase alta –otras albercas en la zona de la Juárez funcionaban de la misma forma–.

El baile no se puede entender sin la llegada de influencias musicales estadounidenses. A Puebla las influencias llegaron con músicos jazzistas,⁵ integrantes de orquestas que empezaron amenizar los bailes, los bares y lugares nocturnos; estos mismos músicos también se alquilaban para amenizar fiestas que organizaban grupos gremiales como la Pepsi o el Mayorazgo, por ejemplo.

Los Bombines Negros fue una orquesta que tuvo mucho auge y era muy contratada, seguida de la *Orquesta La Estrella*; la popularización de estas bandas también se debió a que ambas tocaban en los intermedios de las películas que proyectaban tanto el cine *Variedades* como el *Guerrero*. Ya para finales de los años cuarenta había sindicato de músicos que también organizaban la fiesta a Santa Cecilia, en la cancha de San Pedro, bailes que se convirtieron en referentes de ese entonces. Fue el tiempo en el que

⁵ El Jazz llega a México en 1920.

surgieron muchas orquestas para amenizar bailes, algunas de ellas el estado se encargó de formarlas, otras fueron patrocinadas por la iniciativa privada, ya sea por industrias refresqueras o textiles.

En un inicio la música que se tocaba era danzón, mambos, baladas, rumba, cha cha cha, y *swing*, *boogie* sobre todo. Luego, con la llegada de los medios de comunicación, se encargaron de difundir los ritmos musicales, sobre todo los estadounidenses como *rock and roll*, *charleston*, *fox trot* y el paso doble. Resultado: las orquestas terminaban interpretando de todo un poco.

Un lugar que se recuerda por sus bailes anuales es el edificio Carolino. Aunque eran dirigidos para la comunidad de bachilleres, prácticamente se daban cita otras personas que no necesariamente pertenecían a este grupo poblacional. Estos bailes eran tan esperados por la comunidad, pues se presentaban orquestas de renombre, entre ellas la de Luis Alcaraz⁶. Además, recibían el nombre de bailes de Blanco y Negro, porque la vestimenta de los hombres debía ser oscura y blanca para las mujeres. Básicamente, para ingresar había dos restricciones, una era que se tenía que pagar y, la otra era, vestir de etiqueta, por ello si había quien tenía que pagar, pero no tenía la vestimenta adecuada; no entraba. Ajeno a estos, otras crónicas⁷ hacen referencia que en esa zona se presentaban orquestas de grupos musicales los fines de semana y eran en la vía pública.

Ya para la década de 1950 existían otros espacios que eran más concurridos por habitantes de colonias populares, eran espacios que tenían poca inversión y eran casonas improvisadas con una pista de baile y poca iluminación, de ahí que se asociara a estos espacios como peligrosos. La característica de estos espacios es que no había restricción para bailar, podían entrar todas las personas, los asistentes eran habitantes de barrios

⁶ Conocido músico mexicano que fue uno de los pioneros de las orquestas

⁷ <http://radiobuap.com/2015/11/el-jazz-en-puebla/>

cercanos y resultaron famosos porque ahí se daban cita trabajadoras domésticas, la mayoría de ellas recién llegadas a la ciudad.

De manera general, los espacios de baile que menciona Morales (2005) son: *Parque España* (25 poniente), *Laguito* (Puente de México), *La Paz*, *Los Pinos*, *Monte Carlo*, *Balmory* (5 de Mayo), *El Retiro* (Barrio del Carmen), *El Merendero* (Hotel Lastra), por mencionar algunos. Ya en la década de los sesenta surgen otros espacios como el *Club de Leones* o el de la sociedad Mutualista, ambos recientemente desaparecidos.

Actualmente, tenemos a los nostálgicos salones de una época que al menos en Puebla ya no se ve, y a nuevos que surgen con características distintas. Un salón que marcó el paso de los salones tradicionales a los que conocemos hoy en día, fue el *Salón de la Alegría* cerrado en el 2012, este salón se ubicó por muchos años cerca de la antigua estación del ferrocarril, en la periferia del Centro Histórico, muchos bailarines lo recuerdan como un referente de la Puebla de finales de 1980 y principios de 1990. Muchos de los asistentes eran de barrios y colonias cercanas, aunque también recuerdan que era punto de encuentro de bandas juveniles, por lo que siempre había pleito, ya que coincidían los *Pitufos* con otras bandas rivales. Igualmente, llegó a tener dos sucursales; la segunda cerca del estadio de fútbol Cuauhtémoc, donde la música que predominó fue la sonidera y la cumbia.

Un evento masivo que recuerdan los bailarines, es el Maratón de Baile llamada “La fiesta más grande del mundo”, organizado en la década de los noventa por el gremio sindical de músicos poblanos. Era un evento anual en donde por un mes, siete días, las 24 horas del día, había alrededor de 200 grupos tocando y, por su puesto, personas bailando. Se realizaba en el único espacio masivo techado que tenía Puebla, el Centro Expositor de los Fuertes. En la actualidad ya no se realiza, pero por más de cinco años se logró organizar y quedó en la memoria de los bailadores poblanos.

Finalmente, un salón referente y de visita obligada, no sólo de bailarines, sino de poblanos que buscaban un espacio para la relajación, fue el *Portos Tropical*. A diferencia del *Salón de la Alegría*, era para público con más poder adquisitivo, también tuvo dos sucursales, una en la zona de los estadios y la otra, que cerró en 2017, en la Recta a Cholula. Este salón marcó el modelo de muchos de los salones que hoy en día hay en la ciudad de Puebla, a excepción de algunos que todavía conservan ese toque tradicional y de barrio, pero el *Portos*, como se le conocía, fue también un semillero de grupos versátiles y otros más que han tenido renombre. Tanto *Salón de la Alegría* como el *Portos* marcaron época por más de treinta años, puesto que en el gusto de los bailadores y los espacios siguen presentes en la memoria.

Con este marco de referencia hicimos una serie de recorridos –más nocturnos que diurnos– para dar cuenta de forma general los distintos espacios en donde se realizan actividades de disfrute y lúdicas que ofrece la ciudad, en donde la socialización es un medio para el encuentro con el otro por medio de distintas prácticas de baile y musicales principalmente.

3.2.2 Espacios de disfrute en la actualidad en la ciudad de Puebla

Como ya se ha mencionado, las características del ritual son diversas, pero las que estamos apuntando son de carácter inflexivo y la componen distintas expresiones, algunas de ellas se reflejan y motivan en distintos espacios públicos, semiprivados y privados. Entre estos componentes está el disfrute, goce, diversión, lúdico y exacerbación. En este apartado nos dedicaremos a nombrarlos.

No todos los espacios están en estas categorías, ya que se puede ver, principalmente cuando se habla de apropiación, que las personas usan los espacios y los transforman de acuerdo con sus necesidades o intereses. Así, una calle se puede convertir también en disfrute, goce y exacerbación.

3.2.3 Espacios de disfrute desde la iniciativa privada

Los espacios de disfrute en la ciudad de Puebla son diversos. Hay oferta variada, dependiendo el grupo de edad o la condición social. Por ejemplo, desde el año 2000 hay casinos y casas de apuestas que se pueden ver en la zona de la Juárez y Angelópolis. También, los *tables dance*, prostíbulos, karaokes, “antros”, cafés, etcétera, los cuales la mayoría son espacios asociados a la vida nocturna, aunque también abiertos durante alguna parte del día.

Una nueva forma de disfrute son los espacios tipos *Pubs*,⁸ espacios donde se vende sobre todo cerveza, determinados son los que incluyen cerveza artesanal y de otros países, especialmente de Europa occidental. Algunas otras formas de nombrarlos, para el caso de Puebla, son las *Choperias* o cervecerías; los cuales es posible confundirlos con los denominados “antros”,⁹ pues la oferta es similar, solo que los “antros” se pueden dividir en dos tipos, dependiendo el tipo de música: los que ofrecen rock y los que presentan música de moda (reggaetón, banda, tecno, pop), no obstante, ambos son de tipo nocturno, puede haber grupos, pero la mayoría de las veces es con *DJ*. En los “antros” donde se consume música rock, algunas veces se presentan grupos que tocan *covers*, aquí una diferencia principal es que no se llega a bailar, sino a socializar a través de la plática y, en otros casos, a ingerir en abundancia bebidas alcohólicas. En los “antros” donde se escucha música de moda sí hay baile, aunque no es la oferta principal, pues hay otros intereses de consumo como las bebidas, exhibirse corporalmente, encontrarse con los amigos y platicar o conocer a

⁸ Abreviación del término inglés *public house*, surgen en el Reino Unido como lugares para la venta de cerveza acompañados de música.

⁹ El término “antro” cada vez se usa menos, entre los jóvenes, prefieren nombrar al lugar por su nombre. Así dirán vamos al XS, un lugar de moda, o también dirán vamos a la 14, una zona de bares y “antros”. Lo mismo que el término *disco* para referirse a un lugar para bailar está en desuso por la mayoría de las personas, ahora hay una variedad de términos que se refieren a espacios de disfrute, algunos llegan a confundirse, pero tienen características específicas.

nuevas personas. Hay un espacio para bailar, pero la diferencia es que el género musical que predomina no es precisamente la música tropical, sino que es variado y sobre todo los éxitos de moda (como ya se había comentado), así que la música es diversa. En ambos casos, estos espacios se asocian a jóvenes, desde universitarios hasta jóvenes adultos.

Desde hace años operan, en la ciudad de Puebla, distintos comercios bajo el nombre de *botaneros*, si bien, pueden confundirse por sus características con los Pub, estos son espacios recurrentes por la botana,¹⁰ alimentos que se van sirviendo conforme se va solicitando bebidas, algunas veces son de bajo costo. Sus asistentes son diversos, pero regularmente son oficinistas, sobre todo a la hora de la comida. La música que predomina es variada, más bien funciona como ambientación, pero si el consumidor quiere poner música, hay rockolas (*Jukebox* o sinfonolas) en donde por 10 o 20 pesos reproduce la música preferida. Algunas personas improvisan los pasillos para bailar, pero no es un espacio exclusivo para esto.

Tanto los bares, pubs y “antros” están distribuidos en toda la ciudad, pero predominan en cuatro zonas específicas como la Juárez, Centro Histórico, Angelópolis y Cholula.

La Juárez es una avenida trazada en el siglo XX que está en la llamada zona Esmeralda de la ciudad, compuesta por restaurantes (nacionales e internacionales), cafés, bares, edificios empresariales (algunos con helipuerto), bancos, tiendas de ropa, agencias de viajes y “antros”. Desde su origen estuvo destinada para habitantes de clase media y alta, sobre todo de la colonia la Paz, en el surponiente de la ciudad. A partir de la década de los setenta ha sido un referente de la diversión para los poblanos. En esta

¹⁰ Cuando se solicita la bebida, sirven alimentos para consumir, pero son en pequeñas cantidades, de ahí la palabra botana o botanita, con forme se va consumiendo más bebida, los alimentos se torna más elaborados, se puede iniciar con chicharrines y se puede llegar hasta las mojaras.

misma avenida se dan cita los aficionados del futbol Puebla F.C. cuando festejan algún triunfo. También acuden los grupos protestantes y evangélicos el 21 de marzo para recordar el natalicio de Benito Juárez. La avenida Juárez conectó, en su momento, al centro de la ciudad –incluyendo el barrio de Santiago y San Sebastián– con la periferia.

Angelópolis a diferencia de la Juárez no es un corredor gastronómico, histórico y turístico. Es más bien, a decir de muchas personas, la nueva ciudad de Puebla, una zona que está en los límites municipales de Puebla y Cholula. Desde los gobiernos de Mariano Piña Olaya (1987-1993) y Manuel Bartlett (1993-1999) se expropiaron a campesinos 1.084 hectáreas.

Con esta iniciativa gubernamental se inicia la descentralización de la ciudad, en donde en la actualidad hay edificios empresariales y rascacielos, torres médicas, hospitales, universidades, centros comerciales tipo *malls*, supermercados, restaurantes, complejos culturales y parques de esparcimiento, hoteles, oficinas gubernamentales, avenidas con más de 10 carriles, pasos a desnivel y distribuidores viales para los automóviles, agencias de autos importados, conjuntos residenciales exclusivos, museos, “antros”, cafés, vías peatonales, ciclo vías y auditorios para espectáculos masivos, entre una vasta diversidad de edificios. Angelópolis es la zona más exclusiva de la ciudad que sigue creciendo y cambiando la panorámica urbana, además de que se sigue poblando por las migraciones de jóvenes de clase media y alta que buscan seguir con sus estudios en la Universidad Iberoamericana, Tecnológico de Monterrey, UDLAP, Anáhuac, o en las casi trescientas ochenta universidades que hay en el estado. Además de la llegada de empresarios, políticos o nuevos habitantes que buscan salirse de ciudades más grandes como la Ciudad de México, Guadalajara o Monterrey. La nueva ciudad ubicada al surponiente de la ciudad, rumbo al municipio de Atlixco, tiene un área de 15 kilómetros cuadrados. En algunas noticias locales se dijo que un grupo de colonos de Sonata y Lomas de Angelópolis,

respaldados por inversionistas, pidieron formar un nuevo municipio, pues según cumplían con las requisitos.

El Centro Histórico es un área geográfica que comprende cerca de 5 kilómetros cuadrados y está formada por 18 barrios, algunos con origen indígena sobre todo de Cholula, Tlaxcala, Huejotzingo y Amozoc. Una de las zonas que mucho tiempo albergó a los llamados “antros” fue el barrio de los Sapos, de hecho, tiene algunas cantinas emblemáticas como la Pasita, un referente para el turismo. En la actualidad todavía quedan algunos bares que conviven con cafés, y tiendas de muebles rústicos y de antigüedades, pero ahora los habitantes prefieren otras zonas para divertirse. El Centro alberga cafés, bares, botaneros, salones de baile, teatros, muros y cines como referentes para el disfrute ciudadano. Aunque todavía el Centro conserva su nostalgia para la contemplación de su arquitectura por medio de caminatas, en los últimos cinco años el centro está perdiendo fuerza frente a otros espacios como plazas comerciales. Habitantes mencionan que por problemas de estacionamiento, accesibilidad, tráfico, inseguridad, tumultos, manifestaciones, calles cerradas son algunas de las causas por las que prefieren buscar en otros lugares de la ciudad espacios para divertirse. También es importante decir que, al menos en el primer cuadro, el uso es más comercial que habitacional, hospedando una variedad infinita de comercios.

En Cholula, en la Puebla de los años noventa, una de las principales vías de acceso a San Pedro y San Andrés fue la llamada Recta a Cholula, al mismo tiempo que se iba poblando, también era referente de discos, “antros” y salones de baile. *Keops* es una disco que se encuentra presente en la memoria de personas de 40 y 50 años, tiene forma de pirámide y está en la entrada de Cholula, esta fue el referente de la juventud poblana, inclusive fue de los primeros espacios en visibilizar a la diversidad sexual de ese entonces. Hoy en día los bares y “antros” se aglutinan en la calle 14 Oriente

de San Andrés, se le conoce coloquialmente como la 14. Alberga espacios para personas de clase media principalmente y para un público universitario, no sólo de la UDLAP, sino también de otras universidades. En efecto, “la 14” se ha vuelto el referente en diversión juvenil. Sumado a esto, tanto San Andrés como San Pedro tienen una oferta para turistas nacionales e internacionales, por lo que es posible ver en las distintas calles de estos municipios espacios donde ofertan bebidas alcohólicas o bares, y restaurantes que conviven con pulquerías y mezcalerías.

3.2.4 Espacios de disfrute desde el Estado

El Estado ofrece una serie de servicios que se ofertan desde espacios específicos. Se puede decir que el Estado es uno de los reguladores de los espacios de disfrute, porque, aunque no sean ellos los que ofrecen el servicio, todos los ofertantes de estos servicios deben de pasar por los lineamientos y permisos, esto confirma que el Estado regula la oferta del disfrute.

Sin embargo, a su cargo están los parques y jardines. Tan sólo en el centro de la ciudad hay 26 plazas y parques (Ramos, 2007) donde las personas llegan a realizar distintas prácticas. Hay otros espacios recreativos fuera del centro de la ciudad, son más bien destinados para el deporte, aunque también se permiten otras prácticas lúdicas y de esparcimiento, entre estos están: Parque Ecológico, Zona de los Fuertes, Parque Juárez, Parque del Arte, Parque Lineal Mira Atoyac, Parque Chapulco, Parque Bicentenario y recientemente el Parque Amalucan donde instalaron una playa artificial. En estos espacios se llega a caminar, correr, patinar, andar en bici o patines, asimismo hay espacios para asadores, por lo que algunas personas llegan a un “día de campo”, también hay canchas de fútbol, basquetbol o voleibol, además cuentan con aparatos de ejercicios y existen parques que tienen lago artificial y cuentan con renta de lanchas. En todos estos casos la actividad es diurna.

Diferente tipo de oferta desde el Estado, son las llamadas Noches de Museos que también se extiende al horario nocturno, son eventos periódicos y todos los museos abren sus puertas con acceso libre. Por otro lado, están las casas culturales donde hay exhibiciones y algunas presentaciones dadas al ámbito artístico y cultural. Desde ahí se desarrollan una serie de ciclos de cine, obras de teatro, ferias de libro u algún otro festival, siendo el zócalo de la ciudad uno de los escenarios principales y masivos.

La feria de Puebla es quizá la oferta masiva más importante que se brinda desde el Estado, cada año en la zona de los Fuertes se liga a los festejos de la fundación de la ciudad (16 de abril de 1521) y al desfile conmemorativo del Cinco de Mayo (1862 la batalla contra el ejército francés). Se ha reportado que a esta feria –desarrollada durante 30 días, entre los meses de abril y mayo– la visitan cerca de un millón y medio de personas. Hay presencia de un país invitado, expositores (muchos de ellos dedicados a la vendimia de productos asiáticos: ropa, juguetes, accesorios para la vestimenta), zona de alimentos, juegos mecánicos, foros donde se presentan artistas –algunos son masivos y gratuitos, otros son cobrados, sobre todo los que se presentan en el palenque–. Por supuesto, la feria también tiene su zona de bares que es recurrida por un número importante de jóvenes y adultos.

3.2.5 Otros espacios de disfrute

Hablemos de dos espacios, primero los espacios deportivos, los hay desde los más pequeños que se reducen a una cancha de futbol o basquetbol, hasta más complejos como unidades deportivas. No obstante, la iniciativa privada tiene las instalaciones más sofisticadas en este rubro, entre estos espacios están los distintos clubes de golf y los clubes deportivos Alpha, Albatros y Britania, donde además de la oferta deportiva ofrecen masajes y spa, por supuesto que están destinados a un sector específico de la población que cuenta con el poder adquisitivo no sólo para pagar el acceso,

sino para sostener distintas relaciones sociales que se dan en estos espacios, muchos de ellos de nivel empresarial.

Por otro lado, y en el extremo del contraste, anotamos acá la Arena Puebla donde cada lunes se presentan luchadores que combaten entre sí, colocando a los públicos asistentes en la dicotomía de buenos y malos o rudos y técnicos. A partir de estas nociones son apoyados y el público grita, chifla, se exalta y, en algunos casos, el ambiente se convierte catártico. La mayoría de sus asistentes son de colonias populares.

Siguiendo, tenemos aquellos espacios en donde se hacen conciertos. En los últimos cinco años la ciudad de Puebla tuvo un crecimiento en este sentido, pues se dejaron de hacer conciertos masivos en los estadios de fútbol y béisbol, en su lugar hay tres auditorios, uno es de la universidad estatal y los otros dos están concesionados a particulares –el foro más grande es el Auditorio Acrópolis con capacidad para 10 mil personas–. En estos tres auditorios se realizan espectáculos masivos, tanto locales, nacionales e internacionales.

3.2.6 Vida nocturna y disfrute

En este recorrido por la ciudad de Puebla aparecen espacios nocturnos, se distinguen prácticamente dos tipos: los que son de comida y, la mayoría puestos de calle, y los que ya hemos referido, en particular, *pubs*, bares y “antros”, y los que ofertan servicios eróticos y sexuales: moteles, casas de masajes, prostíbulos y *tables*.

Sobre los primeros hay una vasta variedad de lugares que son conocidos y visitados, destacan los tacos, sobre todo los de carne asada, al menos hay tres espacios que fueron mencionados con frecuencia, los que están ubicados sobre la prolongación de la avenida Reforma y los que están al sur de la ciudad, conocidos como *Los ahumaderos*, *El Puente* y el *Mariachi*,

algunos otros más que están repartidos en toda la ciudad. Sobre una infinita variedad de carritos de “hot dogs”, destacan los que están en la zona de la Juárez y por la colonia San Manuel. Por supuesto algunas pozolerías nocturnas y birrierías. Abordar los lugares de comida, de este modo, puede ser una generalidad, porque en una ciudad con más de millón y medio de habitantes y con más de tres millones de personas que conforman la zona conurbada, hay una variedad y un número mayor de establecimientos de comida, lo que sí es un hecho es que los espacios de comida nocturna son atravesados por los consumidores de otras ofertas nocturnas, puesto que la mayoría de los espacios de comida responden a personas que vienen de salones de baile, fiestas o reuniones, o clubes nocturnos.

En relación a los *tables* o clubes nocturnos, destacan, el *Manhattan*, *Porkis*, *Madeleine*, *Club Ejecutivo*, *40 Grados*, *Versalles*, entre otros. Varios de estos lugares anuncian variedad de chicas extranjeras, se pueden ver anuncios móviles en camiones de transporte público y algunos anuncios espectaculares. Los servicios a simple vista son venta de bebidas alcohólicas, bailes eróticos privados, el *table* y algunos de ellos manejan el servicio de ficheras, acompañamiento de una mujer previo pago de una bebida –el acompañamiento termina cuando se acaba la bebida–. Aunque no es el giro, se ofrecen servicios sexuales.

En los recorridos también fueron mencionados moteles de la ciudad y municipios cercanos. No hay una preferencia por alguno, aunque destacan los moteles temáticos, entre ellos están los japoneses y egipcios, existe, empero un mismo motel que ofrece varios temas, como selva, romano o árabe. En general, los moteles compiten por el precio, el tiempo de estancia y las instalaciones. Hay quien oferta sólo por tres o 12 horas, también quien agrega camas de agua, sillones eróticos, tubos de *table*, regaderas con vista a la cama o servicio de jacuzzi. De ahí que los precios varían dependiendo del motel y de los servicios.

En algunos cruceros viales de la ciudad se reparten tarjetas anunciando casas de relajación, las cuales ofrecen servicio de bar y compañía femenina para platicar de problemas familiares o laborales. Si bien el anuncio no se exhibe de forma específica, son también casas que ofrecen servicios sexuales que permanecen en el anonimato, es decir, pueden pasar desapercibidas como casas habitación. Un cúmulo de estos servicios son ofertados en internet o en periódicos impresos locales. Se distinguen también en la ciudad, espacios para la práctica sexual al “aire libre”, personas que acuden a prácticas sexuales nocturnas, para ello hay lugares escondidos o fuera de la ciudad, pero algunos que se identificaron fueron la zona de los Fuertes y Paseo Bravo, entre los más conocidos. Tanto los moteles y los centros nocturnos con oferta erótica y sexual, pueden ser ubicadas en distintas zonas de la ciudad, pues ya no es exclusivo de lugares periféricos, prácticamente un motel puede estar dentro de una colonia o enfrente de un centro comercial o zona escolar, por lo que ya no son tan ocultos.

Lo dicho hasta aquí supone que la ciudad está compuesta por espacios de disfrute desde distintos intereses y para públicos específicos. Ahora pretendemos hablar, específicamente, de los espacios dedicados al baile.

3.2.7 Espacios de baile

En la ciudad de Puebla hemos identificado 16 espacios de baile, se definen porque están destinados para bailar y así se nombran, por obvias razones el servicio está enfocado al baile puesto que se ofrece música para bailar, ya sea en *DJ* o grupo musical, siempre con un enfoque tropical. Aun así, hay otros espacios que se diferencian de los salones de baile y aunque no se anuncian como tal, tienen una dinámica similar, entre ellos está: en la zona de Angelópolis el *Mambito Salsa social*, cuenta sólo con música salsa y bachata; *Tumbao Latino*, en la zona de la Juárez, salón similar donde

predomina la salsa y bachata. Todos dirigidos a un sector específico –además de ser bailarines que sean conocedores de salsa,¹¹ lo que también lo vuelve más exclusivo–, pues las zonas donde se ubican son frecuentadas por clase media.

De los salones de baile que mencionamos ahora, no nos hemos detenido a realizar trabajo de campo exhaustivo, pero nos parece necesario mencionarlos para dar muestra del mapa de la ciudad de Puebla respecto a los espacios de baile.

Botanero maggy, abre desde las 16:00 horas y cierra a las 3:00, y aunque se anuncia como botanero, su principal público son obreros del Parque Industrial Finsa que llegan a bailar los viernes y los sábados. Sus instalaciones son austeras, incluso improvisadas, con mesas metálicas, el espacio da la impresión de que fue alguna vez usado para bodega industrial, pues los materiales estructurales del techo así lo demuestran, pero a pesar de ello ha tenido buena aceptación de parte de los obreros, pues aseguran que su comida es rica y barata. Hay un estrado para los grupos musicales y muy poca infraestructura para la ambientación. Además, los grupos que se presentan son sobre todo versátiles, ninguno de renombre. Cabe mencionar que este salón no cobra la entrada, por lo que los asistentes sólo tienen que consumir.

Sobre las opiniones, los asistentes comentan que es un buen lugar para tomar cerveza con los amigos y bailar. Igualmente, en las redes sociales expresan “un buen lugar para calmar el estrés”, o incluso preguntan si alguna “mujer de 30 o 37 años está disponible para ir a bailar”.

¹¹ El ritmo de salsa no es del todo bien recibido entre los bailarines que frecuentan los salones de baile. No entra dentro de sus gustos principales, por un lado, refieren que es un baile más complejo, por lo tanto, más difícil, por otro lado, lo asocian a estratos sociales más altos. Aunque no es una generalidad, pues hay muchos bailarines de salones de baile que bailan salsa.

La forma en que se promocionan es con pintas sobre paredes de la zona y alguno que otro cartel pegado en los postes de colonias cercanas. Además, tienen página en Facebook donde anuncian grupos y eventos, y algo interesante es que ponen el logotipo de la marca automotriz Volkswagen con el objetivo de crear una afinidad, en los obreros, por este espacio.

El Marakaibo, salón tropical se ubica de igual modo en la zona industrial automotriz de la Volkswagen y sólo abre dos días, viernes y sábado, con horario de 16:00 a 3:00 horas. Es un salón con poca inversión, instalado en una bodega rústica y con iluminación básica; respecto a la publicidad, usan pintas en colonias cercanas. Pasando a la ambientación, en este salón se presentan grupos musicales que tocan música variada para bailar. En ocasiones muy específicas es cuando cobran 40 pesos, depende si traen un grupo conocido. Se ofertan promociones para mujeres, como cuatro horas de bebidas gratis y bebidas, sobre todo, cerveza a bajo costo. Algunas dinámicas y estrategias para jalar público son los concursos de baile sabatinos, la pareja ganadora es premiada con cubetas llenas de cerveza.

El Patio es un salón social ubicado en la calle 29 poniente hacia el sur de la ciudad, que algunos de sus días, viernes y domingo, los destina al baile. Es el único espacio que ofrece clases de baile, por 400 o 500 pesos al mes, dependiendo si se requiere aprender uno o dos ritmos, hay personas que te enseñan sólo los viernes. Particularmente ese día sólo se toca bachata y salsa, es el día domingo cuando es más general, algunas veces tocan grupos musicales (principalmente Orquestas) y cuando no hay grupo hay DJ, por lo que se escucha música tropical. Hay un pago por acceder al salón que es de 35 pesos. Si bien es un salón de eventos sociales, poco a poco va haciéndose de un público bailarín, pues entre la comunidad de bailarines se empieza a conocer cada vez más.

Águila o Sol es un salón ubicado en la zona de la Juárez, pero que no necesariamente forma parte del circuito de lugares de la zona, ya que es frecuentado por obreros, comerciantes y taxistas principalmente. Es un salón que se cuenta entre los de larga tradición, con cerca de veinte años, el cual desde un inició albergó a obreros de fábricas cercanas al Barrio de Santiago y aunque ya no es tan concurrido, todavía tiene cierta presencia dentro de la comunidad de bailarines. Tiene los horarios similares al resto de los salones, abre de 15:00 a 3:00 horas, viernes, sábado y domingo. No tiene costo de entrada y los días con más personas son los sábados, en menor medida los viernes y domingos con mucho menos clientes. Hay muy pocos grupos, pues el espacio al ser reducido, no da para orquestas o grupos musicales de más de cuatro músicos, por lo tanto, para el ambiente musical se apoyan con *DJ*.

Especial mención es el salón *Country de San Manuel*. El inmueble es un salón social que se alquila para hacer eventos masivos (con capacidad de 6.000 personas), pero que la mayor parte de la población lo relaciona para el baile. Debido a que se hacen cerca de cuatro o cinco bailes a lo largo del año, para muchos bailadores ya es un referente asistir, pues es el evento masivo más grande en donde se congrega a la comunidad de bailarines. La difusión que hacen los organizadores es integral, en radio, camiones, bardas, redes sociales, carteles en mercados y Centro Histórico; y por supuesto que las carteleras son de “peso” porque mencionan a los asistentes, así en una misma noche se puede ver a *Maelo Ruiz, Sonora Santanera, Sonora Dinamita, Los Askis, Ángeles de Charly, Claudio Moran o Los Telez*. Los bailes inician a las 15:00 horas, pero el clímax es cuando se presentan los grupos de renombre alrededor de las 23:00 horas y de ahí hasta las 4:00. Los costos de los boletos varían desde 200 o 300 pesos por persona, aparte las mesas y sillas que tienen un costo de 100 pesos, más el consumo de bebidas, transporte y consumo de alimentos en los puestos improvisados que se instalan afuera del salón, un informante nos comentó

que, en este tipo de bailes, se gasta cerca de dos mil pesos entre todos los gastos que implica. . Los asistentes vienen de distintos puntos de la ciudad y municipios cercanos de Tlaxcala y zona conurbada. Se puede ver grupos de bailarines dentro de la pista que delimitan con círculos y botellas de cerveza o alcohol, aun así, la pista siempre queda corta, por lo que se improvisan mini pistas de baile alrededor, en las orillas. Hay seguridad por todos lados, es seguridad privada que contratan los organizadores y están al pendiente de los posibles conatos de bronca, o para tranquilizar o sacar a los que ya se excedieron en bebidas. En resumen, son bailes masivos, se puede decir que son espacios obligados de visitar para los bailarines poblanos.

La mayoría de estos espacios siguen creándose, sobre todo desde la iniciativa privada. A inicios de 2019, se inauguró el salón de baile más grande de la ciudad de Puebla, el *Salón Tecate*, ubicado al nororiente de la ciudad, colindando con el Seminario Palafoxiano. Tiene capacidad aproximadamente para mil quinientas personas, con una gran inversión y con el apoyo de patrocinios –sobre todo de la industria cervecera, pues a ella obedece su nombre *Salón Tecate*–, también soportados en infraestructura tecnológica como la venta de boletaje por una empresa especialista. Este salón de baile es una muestra de los espacios de disfrute que hay en la ciudad de Puebla y que se especializan en ofrecer servicios para el baile., El recinto presenta una cartelera diversa, por un lado, grupos relacionados al género grupero y regional norteño y, por el otro lado, música tropical; en efecto atiende a un público más amplio. Los precios de entrada van desde los 50 hasta los 150 pesos, algunas veces ofrecen promociones de compra anticipada que incluye la convivencia con los grupos musicales. Además, cuenta con un amplio estacionamiento y locales de venta de comida. Ya dentro de él, es notable la diferencia en tamaño con el resto de los salones de la ciudad, igualmente, desde un inicio se nota la inversión en equipo de sonido y ambientación, y los meseros inmediatamente abordan a

los asistentes para llevarlos a una mesa y darles la carta de consumo. Respectos a la publicidad, los dueños le han apostado a difundirlo en todos los espacios que hemos mencionado con anterioridad, se puede decir que hay publicidad en mercados, tianguis, colonias cercanas y no tan cercanas. Aún, es muy aventurado decir que este salón se convertirá en un referente, tienen que pasar varios años para que el público lo reconozca y un factor clave será lo musical y el ambiente.

Por último, cabe mencionar que los espacios de baile a los que hacemos referencia no están dentro de las zonas del disfrute que anteriormente hemos señalado, más bien se encuentran desligados físicamente de todos estos espacios, pues sólo el Centro Histórico es quien alberga dos espacios de baile, el *Rodeo Tropical* y *Salón Davi's*, el resto está distribuido en la ciudad, en el nororiente y en el sur.

Capítulo 4

Etnografía de los salones de baile

Después de hacer un repaso teórico sobre el ritual, lo festivo y urbano metropolitano, trataremos ahora de ejemplificar etnográficamente en los espacios. En una ciudad como la de Puebla, con cerca de 3 millones de habitantes que incluyen una zona metropolitana compuesta por 38 municipios incluyendo al estado de Tlaxcala¹², hay una serie de espacios que se prestan para realizar actividades de disfrute y festivas o como lo hemos visto, *prácticas miméticas*, entre otros espacios, hay bares, antros, *table dance* y salones sociales. También hay otro tipo de espacios que funcionan ex profeso para el disfrute, donde las emociones se exageran y el cuerpo participa en un vaivén. Nos referimos a los salones de baile.

En un recorrido exploratorio, hemos identificado cerca de 15 salones de baile. Decir salones de baile nos remite a una serie de características especiales y particulares. Éstas son las siguientes: son espacios con mesas y sillas para que los asistentes ocupen un lugar, pongan alguna bebida y observen desde ahí hacia la pista de baile. Regularmente la luz es tenue pero a pesar de ello, hay muchas lámparas de luz difusa y otras luces que iluminan con intensidad, principalmente en la pista; estas luces crean una atmósfera especial y más cuando se acompañan de humos y otras de más de colores. En la parte de afuera, los salones de baile, pueden estar perfectamente rotulados y en la noche, incluso, tener un anuncio luminoso; otros no tienen rótulos o sólo un pequeño distintivo, por lo que resulta difícil ubicarlos. Casi todos los establecimientos cuentan con personas en la entrada que revisan a los asistentes para asegurarse de que no introduzcan armas, alimentos o alguna bebida. Todos tienen baños, hasta ahora sólo un

12 Según información del INEGI en 2010

salón se ha identificado por ofrecer baños exclusivos para travestis. Las dimensiones dependen de cada uno; los hay desde 115 hasta 800 metros cuadrados. Todos tienen una barra que ofrece bebidas alcohólicas, refrescos y aguas, además de botanas como cacahuates o chicharrines, y casi ninguno ofrece comida al interior. Todos tienen un espacio para los grupos musicales que en días y horarios diversos ofrecen espectáculos. Este escenario siempre está de forma muy visible y algunos salones los tienen en la parte de arriba. El equipo de audio es fundamental para el espacio, ya que debe ser con buen sonido y se debe escuchar desde cualquier lugar. De la misma forma, para que sea un salón de baile, se debe tener una pista y dependiendo de las dimensiones, será muchas veces el éxito del salón, ya que distintos bailarines nos han referido que requieren de espacio para bailar, pues les resulta incómodo tropezarse o codearse con otras parejas. Tanto la pista como el grupo deben de ser los más visibles. Para dar servicio a los salones de baile se requieren cerca de 30 personas (por mencionar el número máximo) que se reparten entre meseros, personal de limpieza, *barman*, ayudantes de cocina y de barra, vigilantes, y acomodadores de coches.

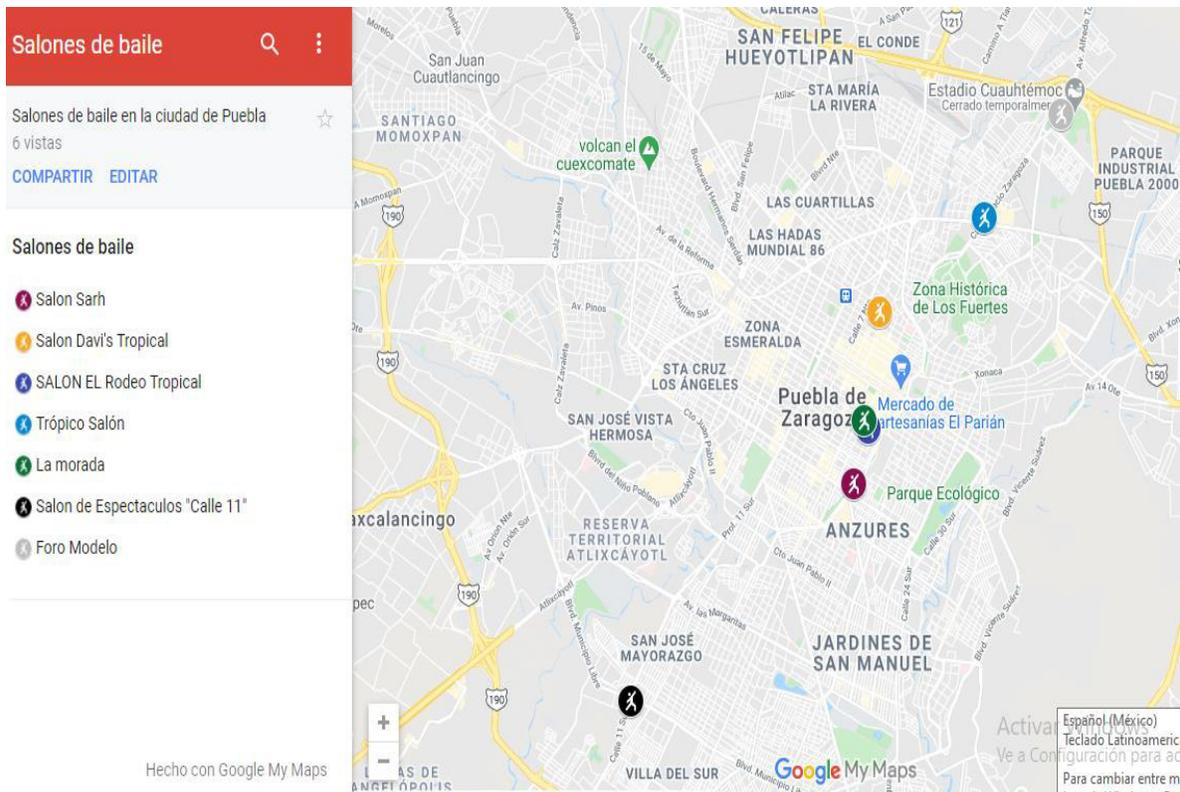
El espacio de goce y festivo no es el espacio físico solamente, también es un espacio simbólico que permite, por un lado, realizar las y por el otro, las contiene; el espacio es la estructura. En los días que no se abre, permanece ahí, inmóvil, sin vida, pero cuando las luces se prenden y la música se oye y el espacio es apropiado por los bailarines, entonces tiene sentido y se complementa con las prácticas bailadoras, es decir, hay una apropiación lúdica y festiva. Es un espacio que configuran los bailarines, pero al mismo tiempo es configurador (Vergara, 2006), es un diálogo permanente y una construcción espacial que no termina.

Huzinga alude que hay espacios con características específicas que se diferencian de otros por su carácter temporal, dice “son mundos

temporarios dentro del mundo habitual que sirven para la ejecución de una acción que se consume en sí misma” (2012:28); son espacios que llevan a lo imperfecto y lo confuso a una perfección provisional y limitada. Mircea Eliade (2012) menciona sobre este aspecto que el espacio se convierte en extraordinario cuando hay una ruptura de la homogeneidad y es una abertura que posibilita el tránsito a una región cósmica. Lo que tenemos es un espacio ritualizado a través de las prácticas, pero ese espacio se torna sagrado de forma muy particular, distinta a la religiosa. Acá no hay divinidades, ni creencias; lo que sí hay es un espacio atmosférico que permite prácticas rituales.

4.1 Salones de baile

A continuación, se describen los salones de baile en los que se han hecho una serie de recorridos, no sólo cuando están abiertos, también en distintas horas del día. Se ha caminado por las calles que los rodean, se entablaron muchas pláticas informales con vecinos y comerciantes. Estas actividades se han registrado en fotografía para después observarlas y extender el discurso de las notas de campo. Lo que se presenta es resultado de distintas visitas a salones de baile. Se adelanta que se trata de espacios distintos, algunos se conectan, otros toman distancia y aquí hay muchos factores como los públicos que se convoca, la ubicación geográfica, los gustos musicales o costos. En el mapa que se muestra se puede observar los salones y ubicación dentro de la ciudad de Puebla.



Mapa de los salones de baile (elaborado en *Google Maps*)

4.2 Salón el *Trópico*

El salón *Trópico* se ubica al norte de la ciudad de Puebla, en la Calzada Zaragoza, en la colonia Adolfo López Mateos. Está cerca de la zona cívica Cinco de Mayo, conocida también como los “Fuertes”¹³. El salón ocupa un edificio donde antes se había una tienda llamada *Waldos Mart* donde se vendían productos populares a un solo precio. Según recuerdan los vecinos el salón se instaló a finales el año 2013.

El salón es propiedad de los hermanos Antonio y Carlos Cordero. Algunas notas periodísticas hacen referencia a que en este salón, sobre todo

¹³ Lugar donde se dio la Batalla del Cinco de mayo en 1862 donde el ejército francés cayó en manos del ejército mexicano.

los lunes, es visitado por “huachicoleros”¹⁴ y también por algunos integrantes de bandas narcomenudistas. La prensa local por un tiempo le dio seguimiento, sobre todo a los dueños, por estar involucrados en un asesinato familiar. Se dice, en los periódicos, que el ilícito se debió a la lucha interna entre hermanos por controlar el salón de baile y otros negocios.

La colonia Adolfo López Mateos, donde está ubicado el salón *Trópico*, se originó, como muchas otras colonias cercanas, en la periferia de la ciudad, por asentamientos irregulares y migraciones de pueblos cercanos. Muchos habitantes de la zona trabajan en fábricas y complejos industriales cercanos. El *Trópico* está rodeado por diversos comercios y vialidades que lo comunican, como la Avenida Diagonal Defensores de la República y la Calzada Zaragoza. Muy cerca de este salón, a escasos dos kilómetros, hay al menos tres Parques Industriales. El Cinco de Mayo, Puebla 2000 y La Ciénega, donde hay empresas como Barcel, maquiladoras y textileras, Bimbo, bodegas refresqueras y de alimentos, empresas asociados a los químicos y la construcción. También la Calzada Zaragoza conecta con la periferia de la ciudad, más allá de la autopista, hacia el norte, con colonias como San Aparicio y con dos juntas auxiliares: San Miguel Canoa y la Resurrección, llamados pueblos urbanos.

Enfrente del salón, hay una plaza comercial que fue una de las primeras en construirse en la ciudad, en 1985 del siglo pasado. Plaza Loreto es un centro comercial en donde los habitantes de las colonias cercanas aprovechan para ir a pasear, comprar la despensa o ir a comer. Esta plaza cuenta con dos tiendas de autoservicios, bancos, panaderías, tiendas de ropa y calzado, mueblerías, y oficinas donde se pueden pagar los servicios de agua potable, teléfono o televisión por cable; también cuenta con dos

14 A las personas que se dedican a extraer ilegalmente combustible de los ductos de PEMEX se les llama “huachicoleros”, el nombre proviene de las personas que se dedican a extraer, también de forma ilícita, el aguamiel de las pencas del maguey que se utiliza para producir pulque.

salas de cine. Es una plaza para consumo y uso de los habitantes cercanos de las colonias.

Recientemente, en 2017, se instaló un centro comercial llamado Plaza Parque Puebla, que cuenta con los servicios de estacionamiento de 4 niveles, vigilancia de guardias de seguridad y video vigilancia, servicio de enfermería, baños, elevadores y escaleras eléctricas. Alberga un tienda ancla como *Liverpool*, un *Walmart* y muchas tiendas de marca transnacional como *Sears*, *H&M*, *Bershka*, *Zara*, *Pull and Bear*, *Oysho*, *Tommy Hilfiger*, *Aéropostale*, *Stradivarius*, *Timberland*, cafés como *Starbuds*, *Burger King*, cines con salas VIP, gimnasios, tiendas de computadoras como *HP* y *Mac*, y un hotel de cuatro estrellas. Este centro comercial responde a la demanda de servicio de los habitantes de la ciudad de Puebla de la parte nororiental de la zona conurbada, incluyendo a municipios como Amozoc y estados como Tlaxcala. También para atender demandas de empresarios y oficinistas de los Parques industriales ya mencionados.

Asimismo, alrededor del salón hay un sinfín de comercios y locales, sobre todo de alimentos; al menos tres concesionarias de automóviles, talleres, escuelas y universidades, tiendas de conveniencia, mercados populares y gasolineras, además de otros comercios que responden a las necesidades y demandas de los habitantes de la ciudad, así como de los poblados cercanos. Incluso hay espacios para el disfrute nocturno como *table dance* y moteles.

En infraestructura, durante el gobierno de Rafael Moreno Valle (2011-2017) se hizo un puente atirantado para automóviles. La obra con cerca de tres kilómetros de largo conecta la autopista México-Puebla con distintas vialidades de la ciudad. Cerca de ahí, también se remodeló el Estadio Cuauhtémoc y el estadio de beisbol Hermanos Serdán. Dentro de esta remodelación y acondicionamiento, se construyó un centro de espectáculos:

es un auditorio con capacidad para 10 mil asistentes. A la fecha ha habido conciertos de reconocidos cantantes nacionales como internacionales.

Dentro de este contexto metropolitano se encuentra el salón *Trópico* justo en la Avenida Zaragoza, que es una de las cuatro entradas que tiene la ciudad de Puebla por la autopista México-Puebla. Abre sus puertas de viernes a lunes, los sábados son los días que está más concurrido, incluso es cuando anuncian la cartelera y traen a grupos reconocidos. Los domingos y lunes hay pocos grupos musicales y le dan más participación al *DJ*. Este salón también se renta el resto de los días, sobre todo a escuelas que quieran organizar alguna fiesta o tardeada. Un uso que le dan de manera esporádica es que traen espectáculos de enfrentamientos físicos, ya sea de lucha libre y de la liga Triple A, como también a peleas denominadas *Kick Boxing*. Los horarios son de ocho de la noche a tres de la madrugada, sin embargo, son muy pocos los asistentes que llegan al inicio, la mayoría, y según nos comentó un bailarín, llega cuando “ya hay ambiente” cerca de las diez de la noche. Los costos de entrada varían de acuerdo a la oferta: cuando hay un grupo taquillero y muy conocido los precios son de hasta 250 pesos, pero de acuerdo a una cartelera media, son de 70 pesos, los días lunes regularmente son sin costo, algunos domingos también. En estos dos días se puede ver a un público más popular, ya hablaremos a detalle de esto.

4.2.1 Salón de baile empresarial

Antes de hablar con más profundidad sobre este salón es importante subrayar que es un salón manejado con conocimientos empresariales, ya hemos hecho referencia que el salón se renta y está disponible martes, miércoles y jueves. La empresa Promociones Cordero se encarga de elaborar la oferta musical y puede ser local como nacional o internacional, también los empresarios dueños de este salón, hacen de dos a tres bailes masivos en el salón *Country* que tiene una capacidad para cinco mil personas y realiza otras actividades que si bien están ligadas al disfrute y la diversión, no son

de baile, como lo es el caso de las peleas y luchas. La difusión es quizá la más visible en la ciudad de Puebla. Hay carteles en distintos puntos de la ciudad, además de que utilizan la difusión móvil instalada en camiones y autobuses de transporte público. Otro aspecto que resaltaremos más adelante es la infraestructura con la que cuenta este salón, escenario ambientado con luces, humos, pantallas y un equipo de audio de tipo profesional, según nos comentan algunos músicos. En el año 2016 estos empresarios se encargaron de hacer un concierto de aniversario de *Jorge Domínguez*, cantante de música tropical, donde alquilaron el Complejo Cultural Universitario de la universidad estatal, además de que grabaron un disco en vivo para después comercializarlo en distintas tiendas. El rubro de los espectáculos masivos es donde han incursionado estos empresarios, dándoles muy buena aceptación entre los poblanos, que a decir de algunos de los asistentes y de expresar comentarios en redes sociales, hacen falta en la ciudad.

Una nota periodística hecha por el diario Periódico Central¹⁵, detalló que el empresario Carlos Cordero se encargó de llevar el equipo de audio y montar los escenarios en toda la campaña de los candidatos a la gubernatura: Rafael Moreno Valle y Tony Gali, ambos de origen panista.

4.2.2 Oferta musical

La oferta que tiene el *Trópico* es generalmente de música asociada a los ritmos tropicales como cumbias, salsas y en menor medida música pop, banda, norteña o *reggaetón*. Los grupos que llegan a participar son grupos que circulan en los distintos salones de baile de la ciudad, Orquestas Sonoras y grupos versátiles, sobre todo. Algunos de los grupos son: *Súper Lamas*, *Los Marios*, *Sonora Altepexana*, *La Fama de Rosete*, *Los Java*, *Son Tepito*, *Los Gladiadores de Monterrey*, *Los Vázquez*, *Mexikolombia* y *Los*

15 Tomado del reportaje de Edmundo Velázquez hecho el 23 de abril del 2018, titulado “El bar *Trópico* y las influencias de Carlos Cordero”.

Deakino por mencionar algunos. También se caracteriza por presentar a grupos de renombre nacional e internacional, entre estos, se han presentado cantantes como *Maelo Ruiz*, *Adolescente*, *Claudio Morán*, *Los Ángeles de Charly*, *Grupo Niche*, *Los Yairas*, *Aarón y su grupo Ilusión*, *Sonora Santanera*, *Yaguarú*, *Rayito Colombiano*, *Junior Klan*, *Los Acosta*, *Los Super Lamas...* La mayoría de los grupos sólo tocan una hora y se retiran, los grupos que son los estelares tocan de dos a tres horas. En un día pueden compartir el escenario hasta tres bandas distintas, dos son las que abren y empiezan a tocar a las 10 de la noche y así se siguen hasta terminar.

La mayoría de los asistentes reconocen a los grupos musicales que ya tienen una trayectoria de más de 20 años, por lo que tocan y cantan canciones que los han consolidado y se han convertido en clásicos. Otros apenas comienzan, por lo tanto, varían su repertorio entre canciones de otros grupos y muy poco las propias. Los precios de entrada al salón varían de acuerdo a la oferta musical, lo máximo que se llega a cobrar es hasta 250 pesos por persona y esto se hace cuando llegan grupos muy taquilleros.

A diferencia de otros espacios de baile, en el salón *Trópico* no se anuncia un *DJ*, tampoco los días que no hay grupo que son pocos. Aunque sí hay música todo el tiempo, sin que haya necesariamente un grupo musical, una persona se encarga de amenizar con secciones musicales de cumbia, tropical y algunos éxitos del momento.

4.2.3 Distribución y uso del espacio

Ya hemos mencionado que antes de ser salón de baile, las instalaciones eran ocupadas por una tienda que vendía de todo un poco, desde canasta básica, artículos para del hogar, productos de belleza, hasta accesorios para mascotas. Una vez que ésta es ocupada por el *Trópico*, se adecua para un salón de baile.

Desde de la entrada, en la parte de afuera, se puede ver una fachada que se distingue de los comercios que están a su lado. Hay dos palmeras naturales de más de dos metros de alto que se resaltan en las paredes recién pintadas y un par de vitrinas que lucen como espejos hacia afuera. La altura del edificio se distingue por la escalinata que el visitante tiene que subir, de ocho escalones. En la parte alta del inmueble, está el anuncio de salón *Trópico*. Ya en la noche, las luces iluminan la parte exterior, por lo que luce más y llama la atención de los que pasan por ahí. Este salón cuenta con servicio de *valet parking* y cuenta con un estacionamiento para 40 automóviles.

Al ingresar, hay un *lobby* o recibidor, donde también está la taquilla. Ahí se paga y luego se pasa por una revisión de seguridad. Tanto para hombres como para mujeres, se hace una revisión en busca de armas; además hay una revisión de bolsos de mano. También hay un guarda ropa en donde se pueden dejar objetos y entrar más cómodo al salón.

En la entrada al salón, regularmente hay una persona que se encarga de llevar a las personas a las mesas. Casi siempre se acomoda a las personas para que el espacio se llene de abajo hacia arriba y cerca del escenario y de la pista de baile. El espacio al interior es de aproximadamente de 50 por 60 metros. Quizá es uno de los salones de baile más grandes de la ciudad. Además de que cuenta con dos niveles sólo para sentarse, arriba no hay pista de baile.

El salón tiene dos niveles y una capacidad aproximadamente para 1 500 personas. En la parte de abajo hay mesas redondas donde se acomodan cuatro sillas acojinadas dejando espacio, en el centro, para la pista de baile, el lugar más importante del salón. La pista tiene una longitud de 6 x 15 metros. En un día concurrido y con la pista llena, puede haber cerca de 400 personas bailando. Aquélla está delimitada por un piso más iluminado, por una serie de palmeras formadas por luces con tonos verdosos y por las sillas

y mesas que se forman alrededor para mostrar los límites. También, parte de los reflectores, que se ubican en el techo, están dirigidos hacia ese lugar, resaltándolo y oscureciendo el resto del salón, a excepción del escenario musical. Para mostrar más la pista y distinguirla del resto de los espacios, el techo está forrado por telas multicolores que se van entrelazando para abarcar toda la pista. También alrededor de la pista, y sostenidas por soportes pegados a los muros, hay una serie de pantallas donde pasan promociones del día de bebidas, anuncian la cartelera de los próximos días y para mostrar el logotipo y nombre del salón.

En la parte de abajo también se ubica la barra, un lugar que se muestra con una amplia variedad de botellas, los precios varían desde 400 a 1, 200 pesos; las cervezas, que es lo que más se consume, tienen un costo de 35 pesos. A decir de algunos clientes, los precios son accesibles y hay veces que las promocionen los invitan a consumir más. Los asistentes no necesariamente tienen que ir a la barra pues hay unos veinte meseros que están uniformados -sus camisas muestran el nombre del salón- y son los que se encargan de solicitar el pedido, al llevar la bebida, el cliente tiene que pagar de manera inmediata en efectivo.

Cerca de la barra están los baños, tanto de hombres como de mujeres. En el baño de hombres, en la parte de la entrada hay una persona que tiene una mesa metálica y sobre de ella ofrece dulces de caramelo macizo, muchos de ellos mentolados y gomitas azucaradas, también hay una gran diversidad de chicles. Se puede ver también exhibidos pañuelos desechables. Los baños están bien iluminados y limpios. La mayoría de los que entran a los sanitarios usan el espejo para ver su apariencia, se acercan para verse mejor, se muestran de perfil, se acomodan el cabello con sus manos, se echan un poco de agua, algunos van más preparados y sacan un peine. En este espacio es en donde se refrescan y se acomodan la camisa o vestimenta que ya no luce igual, una vez transcurrido el baile. También se aprovecha

para ponerse loción y desodorante. Todo esto transcurre enfrente del espejo. El baño para mujeres, tiene, aparte de la mesa con dulces, una sala de espera que funciona también para descanso con un par de sillones, ahí las mujeres se sientan a esperar a sus amigas y compañeras porque casi nunca van solas al sanitario. Dentro de los baños hay un espacio específico para un público más amplio, así lo muestra un anuncio pegado en una puerta “reservado para gays”, es un sanitario que sólo es de uso exclusivo. El uso de los baños por parte de las mujeres es similar al de los hombres, se usa para acomodarse la vestimenta, maquillarse y polverse, arreglarse el cabello, ponerse perfume, además de platicar.

En la misma parte de abajo, cerca de la entrada, se puede subir a la parte de arriba de una escalera donde también hay mesas y sillas. Además de que es un espacio más pequeño, también la altura se limita a diferencia de abajo. En esta zona se encuentra el escenario musical que tiene 5 x por 3 metros y 3 metros de alto, donde tocan y cantan los músicos. Las agrupaciones en general, son de mínimo seis integrantes, aunque puede haber hasta quince, entre músicos, cantantes y coristas. El escenario cuenta con luces robotizadas y máquinas de humo, independientes de los que de por sí tiene la pista de baile. También tiene un sistema de audio profesional de los llamados lineales repartidos en el escenario, uno a la izquierda y el otro a la derecha. Por ello, el salón retumba, principalmente cuando aprovechan los sonidos bajos. Esta característica es una de las que llama la atención de los asistentes, hemos hecho distintas observaciones al respecto. Algunos bailarines mencionan que así sienten la música y los motiva a bailar o a moverse más a través de pasos más estilizados. En otros casos, son apreciaciones más fenomenológicas, en el sentido de que muestran estados de alegría o se llevan las manos al pecho, cierran los ojos y disfrutan de la música que están sintiendo. Otros asistentes reaccionan con expresiones de gritos o silbidos.

4.2.4 Ambientación e infraestructura del espacio

La decoración del salón hace referencia a su nombre. Ya habíamos mencionado de las palmeras que te reciben desde la entrada, también en el interior se puede apreciar palmeras delineadas con luces. Las paredes también tienen motivos de playa, olas simuladas, palmeras, personajes, flora y fauna alusivos al mar y a la playa. Desde que entras te recibe un salón oscuro, muy lúgubre, con algunas luces ambientales de neón, en general el espacio permanece oscuro, nunca en silencio, siempre hay música por ello las luces juegan un papel fundamental, pues están en constante movimiento. La iluminación está dirigida a la pista y al escenario.

El salón tiene cerca de 15 pantallas que están encendidas durante todo el tiempo que permanece abierto, se transmiten anuncios y promociones. Hay luces robotizadas que siempre están emitiendo luz, máquinas que producen humo artificial, y periódicamente llenan el salón con humo. Así, el ambiente se torna nebuloso y sólo se ven las sombras y siluetas.

4.2.5 Asistentes al *Trópico*

El público que asiste es diverso y obedece a la oferta musical, los costos o días que no se paga ingreso y por la cercanía de las colonias. Llegan trabajadores y empleados de comercios y de los parques industriales cercanos, llegan personas por recomendación de colonias diversas y alejadas de la ciudad. Hemos observado que cuando no hay un costo de entrada, los domingos y los lunes, el público que se hace presente es más de colonias populares que llegan en transporte público, en estos días muy pocos se ven llegar en automóvil o taxis privados. Entre la comunidad de

bailarines¹⁶ mencionan que el *Trópico* es un salón donde se privilegia el consumo más que el baile, quizá esta percepción se tenga por el sesgo empresarial que tiene el salón. Además, se tiene conocimiento de que este salón convoca a un público de clase media baja. Aunque en la práctica todos pueden entrar.

4.2.6 Formas de difusión

Hemos anotado que es uno de los salones con más difusión y presencia en la ciudad de Puebla, esto debido a que hay una campaña móvil y además hay carteles pegados en varios puntos de la ciudad, sobre todo en la parte norte del Centro Histórico, mercados y colonias populares. Otra forma de difundirse es a través del radio, en estaciones dedicadas a la música tropical, ahí es común escuchar spots anunciando los bailes. Los medios que utilizan y actualizan de forma inmediata son las redes sociales. Tienen una página en Facebook llamada *Trópico antro*, donde también se anuncian como Centro de espectáculos, discoteca y bar nocturno. Ahí hay una interacción constante con los bailarines y otros seguidores y usuarios. Opinan sobre el salón, de días específicos, hay recuerdos en la memoria de los asistentes, expresan puntos de vista sobre el ambiente, las promociones y los servicios en general. Mencionan sus ganas de regresar; otros aspiran a visitar algún día el salón. Se enganchan con comentarios expresados por otros usuarios, se etiquetan a compañeros para invitarlos o acuerdan visitas en específico. Ya ahondaremos más en este tema de forma conjunta con el resto de los salones de baile.

16 Hablamos de una comunidad de bailarines que emite un discurso sobre todo en las redes sociales y en páginas de Facebook de los distintos salones de baile. Ahí opinan, emiten juicios de valor, recomiendan, valoran y descalifican prácticas, consumos y lugares de baile.

4.2.7 Señaléticas y restricciones

El salón cuenta con señalamientos de salidas de emergencia, extintores y de restricciones como el de “No fumar”. Aunque por la poca luz que hay dentro, no son del todo visibles al momento.

4.3 Foro Modelo

El salón *Foro Modelo* fue inaugurado en julio del año de 2017. Ubicado en la colonia Maravillas, cerca de la Central de Abastos y varias colonias populares de la periferia del norte de la ciudad, justo en la misma Calzada Zaragoza donde se ubica también el Salón *Trópico*. De hecho, están a menos de dos kilómetros, el *Foro Modelo* se ubica más hacia el norte, cerca del estadio Cuauhtémoc y la autopista México-Puebla. Antes también existía un lugar llamado Salón de la *Alegría*, dedicado a bailes populares y conocido por hacer los llamados bailes sonideros. En la ciudad, había dos salones de este tipo, pero el cierre de estos se debió a una serie de problemas con la autoridad municipal al existir una cadena de irregularidades para el funcionamiento, además de que en los últimos meses, previo a su cierre definitivo, en el interior de los salones se protagonizaron riñas que terminaron en asesinatos. Se desconoce si los mismos dueños de salón de la *Alegría* son los mismos del *Foro Modelo*.

Una de las características de este salón es que convoca a un público más joven, de entre 20 a 35 años, además de que presenta variedades durante el transcurso de la noche, sobre todo en el servicio, porque si bien es un salón de baile, también hay variedades, como espectáculos con globos, robotizados, y tragos de alcohol casi al finalizar. Por las noches, en la entrada, ponen un maquina robotizada emitiendo un rayo de luz, dirigido hacia el cielo que se puede ver desde distintos puntos de la ciudad.

El salón abre de viernes a lunes de ocho de la noche a tres de la mañana. La entrada tiene un costo que va dependiendo de la oferta musical, cuando hay una cartelera modesta la entrada cuesta alrededor de 70 pesos, pero cuando se anuncia un grupo con reconocimiento por el público asistente, el costo asciende a 150 pesos.

4.3.1 Salón de baile empresarial

Este salón es manejado por el corporativo Grupo Tigre que tiene otros establecimientos de antros, discos y bares. Entre algunos están *Tigre, cantina bar*, ubicado en la Avenida Juárez, que es una propuesta dirigida a los que gustan de la música grupera, lo mismo que el otro espacio que tienen justo en la zona de la CAPU (Central de Autobuses de Puebla) de nombre *Rodeo*, donde la cartelera y oferta musical va más dirigida al género norteño y grupero regional, en ambos espacios también se presentan grupos musicales. *Baby Mango* es otro lugar ubicado en la misma Avenida Juárez, pero con una oferta dirigida a los que gustan por el antro y la disco; algunas veces también se anuncia Noche de *Stripper*. Lo mismo que el *Assukar Latin House Party* ubicado en la Noria, al sur poniente de la ciudad, un antro dirigido a público joven adulto, donde se privilegia algunas veces también el baile. Este espacio se ha caracterizado por invitar a los llamados *standuperos*¹⁷ así como también espectáculos relacionados con la comedia. *Kokos Bar*, en el barrio de Analco, también pertenece al Grupo Tigre, éste quizá es de los más pequeños, está en una zona universitaria del barrio de Analco y su público es el universitario, sólo tiene servicio de bar. Este mismo corporativo tiene un antro llamado *La Diabla* en el municipio de Atlixco donde la oferta está más enfocada a un público que gusta de la música de banda y regional grupera.

17 Se nombran así a personajes que se muestran frente a un público que va a escuchar monólogos con temas diversos, pero la mayoría de la vida cotidiana, en todos los casos se utiliza la sátira, la burla, incluso mofarse de sí mismo.

A diferencia del salón *Trópico*, no hay mucha difusión de estos espacios, sólo se apoyan en plataformas como el de *Facebook*. También es importante detallar que la mayoría de los espacios de disfrute de este corporativo se ubican en zonas de restaurantes y antros. Sólo el *Foro Modelo* y el *Rodeo* no están en zonas privilegiadas.

Como hemos visto, este corporativo tiene giros de antro, disco y bar, quizá de ahí se explique un poco que el *Foro Modelo* tenga esta tendencia, aunque privilegia el baile y se anuncia como un salón dedicado a esto, pero la decoración interior y ciertas zonas del espacio, se confunden con un antro y por la oferta de servicio donde se favorece el baile, incluso hay cartelera enfocada al *striptease* por eso se nota la influencia de algunas prácticas dadas al performance y juegos de luces.

4.3.2 Oferta musical

El salón tiene aproximadamente 70 x 60 metros, al interior la altura es de cinco metros, por lo que luce muy amplio. El *Foro Modelo* es un salón que ofrece grupos de música tropical, por lo tanto está enfocado al baile, y no sólo por lo que se baila, sino también por el espacio al interior, el escenario para los grupos y la pista. Estos dos elementos son importantes para nombrar a un salón de baile. Los grupos musicales son tanto locales como internacionales, reconocidos en el ámbito regional, así como grupos que están iniciando, pero que consiguen una oportunidad para que empiecen a darse a conocer dentro del público asistente. Algunos de los grupos que se dan cita en este foro son: *Yaguarú*, *Sonora Altepexana*, *Los de Akino*, *Grupo Jalado*, *Jorge Domínguez y su grupo Class*, *MexiKolombia*, *¿Grupo Cual?* y *Grupo Cumbia*, entre otros. Además, invitan regularmente otros grupos de música versátil con algunos éxitos: *Mario y sus Chavals*, *Los Socios del Ritmo*, *Los Java*, *Karissma*, por mencionar algunos.

Hay un *DJ* que está de base y se ubica en el otro extremo del escenario principal que ameniza con música entre cada presentación en vivo. Uno de las participaciones más importantes es casi al final de la jornada, por ahí de las dos de la mañana, cuando mantiene el ambiente festivo y pone música más de antro (mix de cumbias, norteñas, de banda, salsas, *reggeatón* o bachata) o algunas canciones de moda.

4.3.3 Distribución y uso del espacio

La parte de afuera del salón se nota un poco descuidada, en apariencia no da la idea de ser un salón de baile y se confunde con la arquitectura de las casas y construcciones de al lado, sólo si uno observa a detalle, puede ver el letrero que dice Foro y Terraza *Modelo*. Por las noches, en la parte de afuera, se puede ver a tres o cuatro puestos de comida y de dulces, tacos de carne asada, refrescos, un puesto de chalupas y tacos dorados. También está el valet parking que acomoda los coches justo en el estacionamiento del estadio Cuauhtémoc. Acercándose al interior, está la taquilla, donde se paga desde 50 a 200 pesos, dependiendo de cartelera musical. Junto a la taquilla hay un espacio para dejar los bolsos o mochilas por un costo de 20 pesos, ahí se guardan y se devuelven a la salida. Hay revisión de seguridad, tanto de hombres como de mujeres. Se revisa los bolsos y se revisa el cuerpo superficialmente, en busca de armas.

Una vez adentro el lugar se torna oscuro, sólo alumbrado por ciertas lámparas de ambientación, aun así se deja ver lo alto y amplio que está el salón, con capacidad para cerca de 1, 500 personas. Hay sillas y mesas de tipo periquera donde caben cuatro personas sentadas, también hay asientos acojinados que le dan un toque más de antro bar. El salón tiene dos niveles, regularmente siempre se llena de abajo para arriba, aun así, hay clientes que prefieren estar contemplando desde arriba. El *Foro Modelo* tiene una zona llamada VIP que es exclusiva y tiene un costo mayor de entrada, también se tiene que consumir botellas y no se permite consumir solo una

o dos cervezas. Es un espacio privilegiado porque está a desnivel, se tiene que acceder por medio de una escalera de cinco peldaños. No hay mesas y sillas, sino sillones en color blanco, además de un barandal que marca la zona del resto de los espacios. Los que llegan a esta zona son personas que tienen la capacidad para pagar más y sobre todo gastar en bebidas y por supuesto, que tienen visibilidad y se distinguen del resto de los asistentes. Tienen dos meseros exclusivos y el espacio delimitado por la altura, la forma y calidad del mobiliario, además de que hay cadenas que marcan los límites de la zona VIP.

La barra está justo abajo del escenario, se extiende a lo largo de cinco metros. Tiene bebidas nacionales como internacionales, lucen en refrigeradores las cervezas y refrescos, además de otras bebidas que son insumos para preparar coctelería, bebidas preparadas que es común que consuman las mujeres. La barra está ambientada por luces neón, por lo que llama la atención, y regularmente es atendida por tres personas.

Enfrente de la barra se ubica la pista de baile, mide ocho por seis metros y no está del todo clara su delimitación, sólo por las mesas y las sillas que marcan la frontera. De hecho, los asistentes improvisan pistas de baile alrededor de sus mesas o en algún otro espacio disponible. Hay luces que se dirigen hacia donde están los bailarines, además de que en determinados períodos de tiempo el humo invade la pista. Ahí cerca, se ubica el escenario principal donde se instalan los músicos. Está en lo alto, empieza a elevarse desde el primer nivel integrando la barra cantina, hasta quedar a la altura del segundo nivel. Tiene un par de anuncios luminosos que hacen referencia al nombre del salón, pero además tiene un eslogan que dice "Vive bailando". El escenario tiene capacidad para 20 músicos por grupo, sus medidas son amplias para dar espacio a instrumentos musicales y monitores de audio. También en la parte de atrás del escenario está la

publicidad de una marca de cerveza. El escenario tiene una cubierta en el techo de lona blanca para dar más énfasis a las luces.

Los baños son un espacio particular. En el de hombres, en la entrada, se observa un puesto de botanas que van desde chicharrines, cacahuates, palomitas de maíz y diverso surtido de dulces y chicles. Justo en la pared donde están los mingitorios hay una lona con los costos de los servicios de taxi y los precios a diferentes destinos de la ciudad. Hay un solo lavabo con un pequeño espejo, pero junto de éste hay una repisa con al menos tres tipos distintos de desodorantes en aerosol, también hay gel para el cabello. Todos los productos cuestan la aplicación, que es de cinco pesos. En el sanitario de las mujeres también hay un puesto de dulces, pero no hay desodorantes, sí hay más espejos y algunos bancos para sentarse.

Debajo de los baños y al fondo, hay una zona de venta de comida. Los precios son accesibles y se ofrecen desde tacos de carne asada, alitas, tostadas, hasta tacos dorados. Quizá este salón es único por ofrecer comida de este tipo dentro del mismo.

4.3.4 Infraestructura y ambientación

Todo el salón está pintado de color negro, no hay mucha decoración, incluso si se voltea a mirar arriba, se pueden ver las láminas que son parte del techo, así, en rústico. Hay ocho hojas de naturaleza muerta que abarcan lo alto del salón, dan la impresión de ser lámparas gigantes que tratan de ambientar el espacio.

Este salón invierte en tecnología. Tiene 15 pantallas donde además de pasar promociones del bar, también anuncia próximos grupos musicales a presentarse o sólo pasan videos musicales. Ahí se muestra a los asistentes la historia musical de grupos que han pasado por este foro. Una estrategia comercial es que ponen los nombres de los cumpleaños y los felicitan,

previo aviso al mesero de que hay un festejado. También hay luces robotizadas y máquinas de humo. Tienen un equipo de audio lineal de tipo profesional que está instalado a los lados del escenario, donde también hay otro juego de luces exclusivo para este espacio. Ya mencionamos que en la parte de afuera hay luces que anuncian a la ciudad que hay un evento. También hay cuatro proyectores repartidos en la zona VIP que además de ambientar, muestran algunas imágenes similares a la de las pantallas.

4.3.5 Ofertas y promociones

Este salón presenta promociones a cada semana. Muchas de ellas van destinadas para las mujeres. En algunos casos, las mujeres no pagan la entrada; en otros hay promociones de bebidas dirigidas para este género, por ejemplo, bebidas 2 x1 o incluso a ciertas horas ponen la barra libre (gratuita). Los precios de las botellas van desde 300 pesos hasta 800, por lo que a un grupo de cuatro personas les parece cómodo pedir botella en lugar de cerveza. Para los que cumplen años también hay promociones, desde no pagar su consumo, hasta descuentos en la zona VIP, además de un pequeño pastel y felicitaciones en la pantalla. Algunas veces, por la cercanía con el estadio Cuauhtémoc y sobre todo cuando había partido de fútbol, anunciaban que, presentando el boleto de asistencia al partido, la entrada era gratis.

4.3.6 Asistentes al *Foro Modelo*

Ya habíamos mencionado que los asistentes a este salón de baile son, en mayoría, jóvenes. Son pocos los salones que están dirigidos a este grupo poblacional y el *Foro Modelo* sabe cómo captar la atención de este grupo focal. Si bien la oferta musical es de tipo tropical, también presenta una oferta musical variada donde se confunde con un antro juvenil, incluso en esta parte hay globos, un performance de bailes, los meseros sacan botellas para repartir tragos a los que están en la pista. La otra estrategia que tiene

este salón es la zona VIP y los asientos tipo periqueras y sillones acojinados. Se puede decir que es un salón que convoca a jóvenes de colonias cercanas, pero incluso hay asistentes de distintos puntos de la ciudad, así lo mencionan en las redes sociales.

4.3.7 Formas de difusión

La difusión se hace por medios de redes sociales y muy pocos carteles pegados en la ciudad de Puebla. Hay mucha publicidad, pero en el mismo espacio, previa a la apertura el salón. Una lona enorme que informa de la cartelera musical, además de un juego de luces que invita a pasar a los que transitan por ahí. En la página de Facebook suben carteles, fotos de los asistentes y algunas veces anuncios específicos como cuando a inicio del año 2017 cerraron por un mes debido a una remodelación o cuando en Semana Santa decidieron no laborar. En la misma página los usuarios participan preguntando, comentando y expresando gustos por el salón, además de expresar el interés por visitarlo.

El 27 de abril del 2008, el salón anunció su último baile; luego se mudó a otro espacio propiedad de la misma empresa, a unas cuadras de la CAPU, en la misma zona norte de la ciudad, espacio en donde antes estaba otro de los salones, el *Rodeo*.

4.4 Salón la *Morada Tropical*

El salón *la Morada* se ubica en el Centro Histórico de la ciudad de Puebla, es uno de los pocos salones que quedan, aunque como veremos a continuación no es un salón tradicional, sino todo lo contrario: recientemente inaugurado a mediados del año 2017, se muestra como un salón moderno. Una de sus particularidades es que comparte espacio con un botanero y éste presenta diversas dinámicas y ofrece servicios dirigidos

a entretener constantemente a sus asistentes. Para entrar al salón no se tiene que pagar un costo, tampoco hay consumo mínimo.

Los salones de baile en el centro de la ciudad ocupan la memoria de algunos de los habitantes y, por supuesto, bailarines de la vieja guardia. Por ejemplo, se recuerda al salón *Club de Leones*, que en el año de 2014 se demolió para dar paso a un estacionamiento. Un sitio emblemático que en algunas entrevistas todavía se recuerda como un salón de “viejitos” donde todavía se mantenía fuerte presencia de sonoras y orquestas. Daba servicio de lunes a jueves de cuatro de la tarde a nueve de la noche y por 20 pesos se podía acceder, esos días sólo había música con *DJ*. Pero en los fines de semana era cuando estaban las orquestas y sonoras que tocaban mambo, cha cha cha, danzón, merengues y cumbias. Este salón pertenecía al Club de Rotarios¹⁸ del estado de Puebla que desde 1994 empezó a funcionar. Otro de los espacios para el baile que se recuerda es de la Sociedad Mutulaista¹⁹, la primera asociación de comerciantes del Centro Histórico. En un patio ubicado en la calle dos poniente, a dos cuadras de zócalo, se organizaban bailes para los socios pero también podía entrar todo tipo de público, era un ambiente muy similar al de salón *Club de Leones*. Sin embargo, en los últimos años no se han organizado para ofrecer este tipo de eventos.

El Centro Histórico de la ciudad ocupa una extensión geográfica de cerca de siete kilómetros cuadrados. Está compuesto por 18 barrios, la mayoría en la periferia y también con un origen indígena. Estos barrios se conformaron junto con la fundación de la ciudad. Los primeros habitantes, cholultecas y tlaxcaltecas, fueron indígenas que ayudaron a construir la

18 Una organización internacional que se funda en 1901 y que tiene capítulos en varios países. Uno de sus objetivos es colaborar para la solución de problemas sociales. Se sostiene, principalmente, con las donaciones del sector empresarial.

19 Fundada en 1873 uno de sus primeros objetivos fue que los dependientes de los comercios tuvieran un fondo económico de salud y gastos de defunción.

naciente ciudad²⁰. Otro apunte importante es que el Centro Histórico tiene 2,619 edificios catalogados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). En estos edificios hay oficinas gubernamentales y municipales; hoteles y restaurantes; comercios de todo tipo; casas de citas, antros y bares²¹; escuelas y universidades²²; iglesias y conventos²³; espacios culturales, museos y estacionamientos. También lo componen 26 plazas, parques y jardines que son utilizados de diversas formas, ya sea para el comercio informal, la prostitución, albergue de vagabundos, músicos callejeros, payasos, o sólo como espacios de encuentro, descanso y contemplación.

El Centro Histórico sigue siendo, a pesar de la instalación de plazas comerciales y otros espacios de interés para los habitantes, un espacio importante en la ciudad, pues convoca a personas de distintas zonas de la ciudad y del estado. Sólo el zócalo²⁴ de la ciudad de Puebla es abarrotado los fines de semana, además de que los turistas son consumidores

20 Habitantes de Cholula, Tlaxcala, Amozoc, Huejotzingo, Calpan y demás pueblos cercanos fueron los que contribuyeron a construir la ciudad de Puebla, por ello la creación de los barrios alrededor del centro obedecieron a dar alojamiento a estos constructores que al paso de los años se quedaron a vivir. En la actualidad, la ciudad moderna sigue solicitando mano de obras de las mismas personas provenientes de los poblados cercanos.

21 Algunos de los bares están dirigidos para la diversidad sexual.

22 En el estado de Puebla hay 486 escuelas a nivel superior registradas en la Secretaría de Educación Pública. La mayoría se concentra en la ciudad de Puebla y específicamente en el centro de la ciudad. Aparte se encuentran las escuelas de educación básica: kínder, primaria, secundaria y bachillerato, donde el centro concentra un buen número.

23 Según la Arquidiócesis de Puebla las iglesias más visitadas son la Catedral, La del Señor de las Maravillas y la Capilla del Rosario. También hay en el centro diversidad religiosa, algunas iglesias históricas protestantes, muy pocas evangélicas, algunos grupos religiosos afines al budismo, también se pueden ver algunos edificios que anuncian reuniones con los gnósticos. Hay un par de altares a la Santa Muerte que convocan a cientos de personas cada quince días.

24 El Zócalo de la ciudad de Puebla se sigue resistiendo y aún es el corazón de la ciudad. Hace unos diez años concentraba el poder administrativo. Desde el gobierno de Rafael Moreno Valle descentralizó oficinas gubernamentales. El poder administrativo y económico también ha cambiado en los últimos años, debido a la instalación de al menos dos grandes macro plazas comerciales: Galerías Serdán y Parque Puebla, además de un sinfín de plazas pequeñas, por lo que se ha visto disminuido el flujo comercial. En lo que respecta al poder religioso este sigue estando presente, a pesar de que se habla de una disminución de creyentes en la religión católica, el turismo religioso ha repuntado y, según cifras de la Arquidiócesis, sólo en Semana Santa el en centro de la ciudad se reciben a 80 mil personas entre turistas y creyentes.

importantes para los servicios que se ofrecen. Por todo lo anterior, en el Centro se llegan a realizar muchas prácticas sociales: paseos familiares, compras, trabajo y, por supuesto, disfrute.

A pesar de los múltiples servicios que uno puede encontrar en el Centro Histórico, los salones de baile, al menos identificados durante el trabajo de campo, sólo son dos, *La Morada* y *El Rodeo*. Pero si hablamos de espacios de disfrute sí hay oferta. Como ya habíamos mencionado, hay bares, botaneros²⁵ y antros, además de cines, cafeterías, espacios de videojuegos, karaokes... Para el caso que nos referimos también los salones de baile.

Como forma de contextualización hablaremos de los alrededores en donde se ubica el salón *la Morada*. Se localiza en el barrio del Carmen, uno de los 18 barrios que componen el Centro, este barrio es uno de los que no obedecen, en su conformación, a una presencia indígena²⁶. Al transitar uno se percata de una gran diversidad de comercios, muchos de ellos al giro de la imprenta y del diseño gráfico, escuelas y universidades, así como restaurantes y servicios para los habitantes del barrio como tintorerías, sastrerías, tiendas de conveniencia y de abarrotes. Hay un mercado popular donde se puede adquirir frutas, verduras, granos y carne. En este mismo mercado se encuentra un símbolo de la ciudad: la venta de las tradicionales cemitas²⁷. Se puede ver al interior de las vecindades las casas y los patios, algunos con ropa tendida. Afuera de algunos edificios también se puede

25 Un botanero es un espacio en donde venden bebidas alcohólicas, al consumir cerveza, sobre todo, los meseros te dan botana que van desde platillos simples, y entre más consumas el platillo se va volviendo con más contenido. Hay una diversidad amplia en el Centro y son muy concurridos por los poblanos. A diferencia de un bar en donde se paga por la bebida y el consumo de alimentos de manera separada.

26 El río de San Francisco, hoy boulevard Cinco de Mayo, dividía (y en la actualidad también) los barrios indígenas de la zona de españoles.

27 Una cemita es un pan salado bañado en ajonjolí. También es un pan preparado y que puede llevar ingredientes similares a una torta, una particularidad es que lleva pápalo, una yerba originaria de la región. Se dice que este pan fue introducido por los franceses en la intervención militar del siglo XIX.

observar aún a puestos de comida que sólo funcionan de noche, se observan puestos de molotes, chileatole, chalupas, elotes y esquites. También hay presencia del transporte público. La iglesia principal está dedicada a la divinidad conocida como Nuestra Señora del Carmen, construida en 1548, por la orden de las Carmelitas Descalzas. Durante la fiesta el 16 de julio, se cierran las calles aledañas a la iglesia y se instalan una gran variedad de puestos de comida y algunos juegos mecánicos. En la memoria de algunos de los habitantes recuerdan que algo que distingue a este barrio es que vivían personas “adineradas” y a eso responde también las sastrerías que su pueden ver todavía. Algunos de sus pobladores afirman que en este barrio se puede ver muchas personas adultas mayores, que son todavía originarios, pero sus hijos ya se han ido y prefieren vivir en zonas habitacionales más modernas.

En ese mismo barrio se ubica la Arena Puebla, espacio que tiene 65 años y cada lunes presenta una cartelera nueva, ahí se dan cita las personas que gustan de la lucha libre, además de que también han popularizado las cemitas del Carmen. Cerca, a media cuadra de esta arena, está otro de los salones de baile que haremos referencia más adelante, el *Rodeo*.

El salón la *Morada* está en la calle 2 sur 1102, abre sólo los días viernes y sábado, pues a decir de los meseros es cuando el público pide el baile. Los domingos refieren que es un día flojo donde la gente no va al centro, entonces por eso, viernes y sábado, son los días más solicitados por los clientes. La parte de abajo es uno de los llamados botaneros que hay en el centro, se llama igual que el salón de baile. El botanero abre a las doce del día y cierra a las 10 de la noche. Aquí llegan muchos oficinistas y empleados de negocios cercanos, también es común ver a clientes que llegan de puntos lejanos de la ciudad. El servicio consiste en que, al solicitar cerveza, te sirven botana, aunque también si se pide sólo comida también se puede. Después de las dos de la tarde hay una variedad de cantantes que

paga el establecimiento y que a modo de karaoke se pasean por todo el espacio cantando e invitando a las personas a que también lo hagan. En estos días por las tardes es común ver a parejas bailando, improvisando la pista, también a hombres dedicando canciones a mujeres que llegan en grupo a consumir.

Si uno llega un viernes por la tarde, los meseros empiezan a promocionar el salón diciendo que, a las ocho de la noche, si el cliente gusta, puede pasar a la parte de arriba donde estará el baile; si se decide que sí, el mesero le lleva el servicio hasta allá.

4.4.1 Oferta musical

En el salón la *Morada* se presentan grupos versátiles, no hay ninguno de renombre, a diferencia de otros como el *Trópico* o el *Foro Modelo*, son grupos que dominan los *covers*, algunos de ellos son *Salsón Orquesta*, *Azúcar Orquesta*, entre otros. Los grupos musicales empiezan tocar a las nueve de la noche y están alrededor de tres horas con varios intervalos, mientras, en esos entretiempos, hay un *DJ* que en una mesa improvisada pone éxitos del momento y ameniza tipo fiesta. La música que se escucha son éxitos de cumbias de grupos como *Los Ángeles Azules*, *Rayito Colombiano*, *Cañaveral*, *Aarón y su grupo Ilusión*, por mencionar algunos. Grupos y cantantes de salsa como *Niche*, *Adolescente*, *Willie Colón*, *Alberto Barros*, *Oscar de León*. Algunas sonoras como la *Santanera* y la *Dinamita*. Es decir, el repertorio es variado y responde a gustos musicales que han sido éxitos en su momento, quizá de ahí un poco la fama de que en este salón se puede escuchar variedad de éxitos musicales.

4.4.2 Distribución y uso del espacio

Para entrar al salón no es necesario pasar por el botanero ya que una escalera que inicia desde la calle 2 oriente conduce hacia el salón. Entrando

se puede escuchar la música del *DJ*, es un espacio relativamente corto, de 10 metros por 15 metros (150 metros cuadrados) y de alto mide cerca de dos metros. Caben aproximadamente 80 personas. Hay mesas redondas con cuatro sillas y sólo hay un pequeño espacio para las bebidas, por lo que no se puede consumir alimentos. De frente se puede ver al espacio donde toca y canta el grupo. Aunque no es un escenario como tal, se distingue porque hay algunas luces que lo delatan, además, en la parte de atrás, en la pared, está el nombre de uno de los grupos musicales que más presencia tienen, el *Azúcar Orquesta*. El espacio donde tocan no es un escenario como tal, está al mismo nivel y no hay nada que lo diferencie de no ser por lo que ya mencionamos. El número de músicos que caben es de ocho personas y amenizan tipo fiesta. A un lado de donde se ubica el grupo está el *DJ*, en una mesa está su computadora y consola, ahí también en los intervalos va amenizando, dice que “para que no se vaya el ambiente”. Justo atrás del *DJ* están los baños, al lado de estos está la barra que luce desde que uno entra al salón pues está bien detallada con luces ambientales en tonos amarillos, repisas de madera y de una forma atractiva y ordenada exhibidas algunas botellas. Sólo hay un barman y cuatro meseros. Los precios de las bebidas son accesibles, la cerveza tiene un costo de 30 pesos y se pueden adquirir botellas desde 400 hasta 1 200 pesos. La pista de baile es el espacio donde no hay sillas ni mesas y está justo enfrente de donde toca el grupo musical. Cuando se llena hay de 25 a 30 bailarines.

En general es un salón de baile pequeño que responde a la dinámica del botanero y se acondicionó para jalar a los asistentes de ese lugar una vez ya “enfiestados” a seguir el disfrute.

4.4.3 Ambiente e infraestructura

A pesar de ser un salón de baile con limitaciones en el espacio, ha invertido en infraestructura. Tienen un equipo de audio semiprofesional, el espacio no requiere de más. Hay luces ambientales y un pequeño equipo de luces

robotizadas en el techo que están más dirigidas a la pista de baile y al lugar donde están los músicos. Cuando se ponen en funcionamiento, todo el espacio luce lleno de colores en tonos oscuros. Hay pantallas planas donde se pasan sobre todo videos de grupos musicales y también hay un proyector de video que proyecta el nombre del grupo en turno. El ambiente es acogedor y al mismo tiempo relajante por las luces ambientales y los muebles que son de madera y los acabados de los muros en imitación piedra en tonos amarillos.

4.4.4 Asistentes al salón

La oferta que tiene el botanero también obedece al público que va a bailar, pues a decir de algunos de los asistentes, primero van a comer una botana y a escuchar música; cuando hay alguna variedad también se quedan a presenciarla, como los tributos a cantantes musicales como Jenny Rivera o Juan Gabriel, o algunos partidos de futbol. Ya al finalizar suben al baile, pues dicen, “ya estamos entrados en fiesta”.

No todas las personas asisten a los dos lugares, algunos de los bailadores sí llegan exclusivamente a este espacio. Es un público que ya conoce el lugar. Y prácticamente se puede ver un público que va de lo familiar, grupos de amigos hasta parejas.

4.4.5 Formas de difusión

El salón *La Morada Tropical* hace muchas transmisiones en vivo para decir a sus seguidores en Facebook que ya iniciaron o también para mostrar el ambiente que se está viviendo. Es un espacio poco conocido y que como veremos más adelante, algunos lo prefieren por estar “escondido” y por lo cálido y pequeño; otros precisamente por esto es que no les gusta, necesitan más espacio para bailar. Otra forma de difundirlo es a través de los meseros que están atendiendo el botanero y son ellos quienes presentan o invitan a

pasar al salón de baile a los distintos asistentes. Sólo esos son los medios de difusión con los que cuenta el espacio.

4.5 Salón Rodeo Tropical

Dentro de este mismo barrio del Carmen se ubica otro salón de baile que tiene más de quince años en la ciudad y esto se nota al interior, al observar el desgaste de los mobiliarios o el poco mantenimiento que se le da al inmueble. Se trata del salón *Rodeo Tropical* que fue inaugurado por el gobernador en turno Mario Marín Torres, el 28 de octubre del 2005. El salón está en la calle 13 oriente 202. Tiene horarios distintos, el domingo, martes y miércoles abre de las cuatro a las diez de la noche y los jueves, viernes y sábado hasta las tres de la madrugada. Este salón se ubica a menos de doscientos metros del salón *Morada Tropical* y tienen públicos distintos. Adentro se puede observar aún una placa que dice “Salón de baile para la tercera edad, el *Rodeo*”.

Por la parte de afuera se observa una calle al estilo colonial, como el resto de las calles de Puebla. Pero la fachada de este salón se distingue por un par de palmeras formadas con luces de colores verdes y que están sostenidas en lo alto de las paredes. Justo abajo se observa un balcón y al lado de éste, una lona anunciando la oferta musical. En medio de las palmeras está el nombre del salón con letras luminosas. Estos detalles hacen llamativo el lugar y lo distinguen del resto de los edificios vecinos. En la entrada, en una puerta pequeña de no más de metro y medio de ancho, está también el nombre del salón con sus respectivos horarios.

Una vez que se entra hay que pasar por una puerta que siempre permanece cerrada, pero hay una persona que la abre y la cierra. Ahí también hay un buen número de carteles en donde hay publicidad del salón. Una vez adentro se pasa por una revisión de seguridad e inmediatamente está una barra con un par de personas que te cobran, dependiendo del

grupo o sonido, 50, 20 o 10 pesos la entrada, a excepción de martes y miércoles que regularmente son sin costo. Lo anterior responde a que el resto de los días hay grupo musical, por lo que cuando no hay costo, sólo hay *DJ*.

El salón *Rodeo Tropical* no está en el nivel empresarial de otros salones, sino más bien es manejado por una familia extensa. Se dice en una nota periodística virtual²⁸ que este salón es atendido por una tal familia Pérez, ellos son los propietarios y también los que se encargan de la administración y del servicio desde el inicio de las operaciones.

Una de las pocas variedades, más allá del baile que ofrece es la transmisión de partidos de fútbol, sobre todo de equipos locales y algunos internacionales, fuera de ahí, el salón es de baile. Algunas personas han coincidido que además de asistir al salón, frecuentemente se van a la Arena de la lucha libre que se encuentra a media cuadra o que incluso aprovechan a ir a comprar cemitas, en el negocio que se ubica enfrente, para apaciguar el hambre provocada por el baile.

4.5.1 Distribución y uso del espacio

El salón es una casona antigua del Centro Histórico, por lo tanto, se observa lo acondicionado que está. De entrada la altura, que no rebasa los tres metros de alto y una serie de seis columnas que dividen y al mismo tiempo impiden la vista de todo el espacio que tiene cerca de 150 metros cuadrados. De inmediato, llama la atención el piso cuadriculado en blanco y negro. Justo en la entrada, a la derecha se ubica el espacio en donde se instalan los grupos musicales que están al ras de piso y no hay mayor indicador del

28 <https://www.poblanerias.com/2009/05/salones-de-baile-en-puebla-la-cara-alegre-de-esta-ciudad/>

escenario más que los músicos que permanecen amontonados entre las bocinas, que también están sobre el piso.

Las sillas y las mesas, que son de lámina y para cuatro personas, se ubican a los lados y muy pocas en medio, junto a las columnas. El salón lleno tiene capacidad para 300 personas aproximadamente y otras 150 en la parte de arriba, que abren cuando hay mucha demanda. Lo singular de arriba es que sólo llevan bocinas para que escuchen los bailadores, por lo que no pueden ver al grupo musical.

La pista, si es que se puede hablar de ella, está en los pasillos que quedan entre las hileras de las mesas que dan paso para llegar a la barra, el espacio mide aproximadamente tres por diez metros; si un bailarín quiere bailar, sólo es necesario pararse de su asiento y hacerlo, no es necesario recorrer muchos pasos. Esta pista la hacen los bailadores, porque cuando permanecen sentados, muy pocas veces, sólo se nota un par de pasillos amplios.

La barra y cantina está del otro lado, al fondo. Ahí hay bebidas como cervezas, refrescos y alcohol. Como en el resto del salón, no hay mayor énfasis en mostrar la cantina, a no ser de una escasa iluminación que viene, sobre todo, de los cuatro refrigeradores. Los precios son populares, hay variadas promociones, por ejemplo, una cubeta de cervezas que contiene 11 botellas cuesta 230 pesos. La cerveza individual está a 20 pesos o se pueden adquirir 2 por 30. Según el barman se vende más la cerveza y las bebidas nacionales como *Bacardí*, *Don Pedro* y *Cien años*. Durante los recorridos se notó los efectos del consumo de bebidas, sobre todo en bailarines hombres que ya se encontraban en estado de ebriedad. No es exclusivo de este lugar, pero quizá, por lo chico del espacio, son más notables.

El salón ha tenido que abaratar los costos comparado a su competencia que, por el decir de los clientes, lo equiparan con el salón *Davis*

o *el Patio*, por eso, por ejemplo, las cervezas cuando se piden en cubeta, en otros bares o salones las llevan en una cubeta de lámina, aquí las llevan en tinajas de plástico. Lo mismo sucede con las mesas y sillas que son de lámina, a decir de los meseros, aguantan más y algunas de ellas son prestadas por los distribuidores de bebidas. Lo mismo sucede con la iluminación, se trata de consumir el mínimo y el objetivo no es ambientar el espacio.

4.5.2 Oferta musical

En este salón se puede escuchar aún sonoras y sonideros. Muchas son del gusto y conocidos por los asistentes. Hay grupos que se presentan como la *Sonora Altepexana*, *Sonido Samurai*, *Son Tepito*, *Mario y sus Chavals*, *Tropical Morales*, *Sonido Egipcio*, *Grupo La Suerte*, entre otros. La oferta va entre música tropical y la llamada sonidera. Como ya se mencionó los martes y miércoles son de sonideros y no hay costo de entrada. A diferencia de otros salones, los grupos no son tan comerciales. Algo que el salón resalta es a los *DJs*, de hecho los anuncia en sus carteles y aunque en términos de espacio físico no ocupan un lugar privilegiado, pues están a un lado de donde se instala el grupo musical, mantienen buen ambiente a decir de los bailarines.

4.5.3 Ambientación en infraestructura

Como ya hemos hecho referencia de forma implícita, el *Rodeo Tropical* invierte muy poco en infraestructura. En los últimos años han sustituido un par de televisores con cinescopio por pantallas planas. A consecuencia del calor que se siente, sobre todo, cuando se llena y en época de verano, hay cinco ventiladores de plástico sostenidos en el techo. Se puede sentir demasiado calor, resultado de la poca altura del edificio. El salón es oscuro, pero no por la ambientación intencionada, sino porque de por sí la iluminación es escasa. No se invierte en luminarias; sólo a las cuatro de la

tarde, cuando se abre, es cuando se logra iluminar con luz natural que entra por las ventanas. No hay luces robotizadas, ni máquinas de humo, tampoco un escenario luminoso o a desnivel. El equipo de audio es muy básico y de hecho no se logra escuchar bien, algunas veces hay mucho ruido de sonidos graves o zumbidos, es decir, no hay una buena acústica. En todo el edificio se nota el deterioro en algunas áreas como paredes o pintura que ya está deslavada.

4.5.4 Asistentes al salón

Por la oferta musical, la cartelera llama la atención de muchos bailarines sonideros de barrio. De hecho, se puede percibir un ambiente popular, así lo han referido otros bailarines que no frecuentan este salón por lo mismo. Algunas ocasiones se pueden ver en la vestimenta de algunos asistentes indicios de sus oficios, como pintores o albañiles. También algunas veces se puede ver a choferes de ruta de transporte público, así lo muestran sus uniformes. Aunque también al salón puede llegar todo tipo de personas, la mayoría llegan de barrios cercanos y de colonias alejadas de la ciudad.

4.5.5 Formas de difusión

La difusión que tiene este salón es a través de redes sociales y de forma particular, *Facebook*. Tienen una página que se llama el *Rodeo Tropical* y como eslogan dice: “Donde se baila y se goza...sabroso!!!” Ahí mantienen contacto con su público, suben fotografías, *flyers* y diseños anunciando cartelera musical, promociones o algún otro evento como transmisión de partidos de fútbol. También los seguidores de la página pueden interactuar comentando o expresando puntos de vista, al mismo tiempo etiquetando a amigos y conocidos para que conozcan el salón. El *Rodeo Tropical* no tiene otros medios de difusión.

4.6 Salón SARH

El salón *SARH* es el más antiguo que hay en la Ciudad de Puebla, tiene más de 25 años y se encuentra sobre el boulevard Cinco de Mayo número 2709. Su nombre es tomado por la extinta Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos, de ahí las siglas del *SARH* (hoy SAGARPA). Originalmente era un salón destinado para el sindicato nacional de trabajadores de esa secretaría, ahora, es un salón de baile que también se alquila para eventos sociales, pero sigue perteneciendo a los trabajadores. Abre los martes, miércoles, jueves y domingo. Viernes y sábado no se abre, porque también rentan el salón para eventos. El costo de entrada varía, 20 pesos cuando hay *DJ* y 45 o 90 pesos cuando hay grupo musical. El horario es de 5 de la tarde a 11 de la noche.

Este salón está en una zona en donde hay muchos comercios hechos para los habitantes de la ciudad. Está Plaza Dorada a unos cien metros, un centro comercial que se inauguró en 1979 y que en un principio funcionó para dar abastecimiento a colonias de clase media de aquel entonces, como El Mirador, San Manuel o Gabriel Pastor. Esta Plaza se ha adaptado al crecimiento de la ciudad y una de sus últimas modificaciones fue hacer un estacionamiento subterráneo y que se eleva con más de cuatro niveles para dar cabida a más clientes. Hay tiendas de súper mercado, de ropa y zapatos, cines, bancos, cafeterías y restaurantes. Cerca de esta plaza hay tiendas concesionarias de automóviles, franquicias de restaurantes, un hospital, una universidad privada y tiendas de origen norteamericano como *Office Depot* y *VIPS*. Por la avenida 2 de octubre existe toda una franja de antros a los que asisten universitarios y adultos jóvenes. Cerca del salón también está el emblemático Parque Juárez: un área verde de un kilómetro de extensión aproximadamente, donde además de tener un monumento a Benito Juárez, también es punto de referencia para algunas salidas de

marchas sociales. Al lado del salón está la Fiscalía del Estado de Puebla, espacio que es muy transitado y se registra movimiento a todo tiempo.

Desde afuera, sobre el bulevar, se puede ver el salón que sólo se distingue cuando se abre por las tardes, ya que se puede ver lonas en el enrejado de herrería que funciona como cerca y gente entrando al salón, que se ilumina poco a poco. El inmueble es de color hueso con largas columnas en verde y así está desde hace muchos años. No hay ningún anuncio luminoso, sólo en la parte de arriba con letras el nombre del sindicato en siglas SNTSAGARPA. Da la impresión de que es una dependencia de gobierno, por lo que no resulta atractivo a la vista y es difícil relacionarlo con un salón de baile.

4.6.1 Distribución y uso del espacio

Para entrar al salón es necesario pasar por la reja de herrería, luego un pequeño jardín. Como ya mencionamos, no se ve -a diferencia de otros salones de baile- un lugar para aquél, se ve un edificio vacío. Poco a poco se puede escuchar la música, cuando uno se va acercando por una estrecha escalera. Antes hay que pagar en una taquilla improvisada que más bien es una mesa de madera, la misma persona que vende el boletaje es quien se encarga de atender un pequeño puesto de chicles, cigarros y dulces. Se paga y se pasa por una revisión de seguridad y se puede continuar por las escaleras, al finalizar está el salón que te recibe con una enorme pista de baile que de inmediato se puede observar, además de la altura del edificio, mide cerca de cinco metros de alto. El techo en ocasiones está cubierto por algunas tiras onduladas de tela; otras veces está descubierto.

En cuanto uno se ubica, se puede observar los sanitarios que están de forma inmediata. No hay mayor detalle, sólo un espejo grande de dos metros lineales que abarca casi toda la zona de lavabos. También, una vez entrando, a unos dos metros, está la barra cantina, de frente a la pista de

baile. No está ambientada, sólo se ven acomodadas las cervezas y algunas botellas de alcohol y refrescos.

Las sillas y mesas están acomodadas hacia las dos paredes laterales (oriente y poniente) y son de material metálico, las mesas son cubiertas con manteles por lo que lucen un poco más presentables. Mencionamos que cuando uno entra al salón da la sensación de amplitud y altura y esto se debe a que mide aproximadamente 30 por 20 metros y tiene una capacidad para 400 asistentes, aunque no todos están sentados, pues para lograr ocupar una de las 50 mesas que ponen es necesario llegar temprano, entre las cuatro y las seis, después es complicado hallar una mesa desocupada, y se debe permanecer de pie.

En este sentido, el salón *SARH* privilegia la pista, por lo que cuando se llena, puede haber 250 personas bailando en un espacio de ocho por doce metros, que es lo que mide. Esta pista no está delimitada más allá del inicio y fin de las mesas y sillas, tampoco tiene luces, es sólo el espacio que se abre en medio del salón.

El escenario principal está en un nivel distinto. Cuando se entra al salón por las escaleras, éstas continúan hasta donde están los músicos, a una especie de tapanco muy amplio donde tocan las sonoras y grupos musicales. Aunque a decir de algunos bailarines, no tienen buena visibilidad, sólo es posible ver a los músicos cuando uno se adentra al salón.

4.6.2 Oferta musical

Los jueves y domingos es cuando el salón presenta los grupos musicales y martes y jueves el *DJ Alex Varela*. A través de una empresa denominada Acuario Producciones es que realizan su oferta y se presentan grupos y sonoras. Algunas de ellas son: *Orquesta Carrusel*, *Sonora Matancera*, *sonora Modelo*, *Miky y su combo*, *Mario y sus Chavals*, *Karissma*, *sonora Altepexana*,

Orquesta San José, Súper Orquesta de Tony Tepoz, Orquesta Dimensión, Orquesta Supercamapeones, entre muchas otras. En este salón se puede escuchar aún sonoras y orquestas con estilo de antaño. Cha cha chas, mambos y danzón son algunos de los ritmos que se pueden bailar de forma general. También se pueden escuchar cumbias y salsa en menor medida. Los martes y miércoles que es de *DJ*, se privilegia también el baile sonidero, por lo que convoca otro tipo de público.

4.6.3 Ambientación e infraestructura

El salón *SARH* es un salón que pone poca atención a las luces, mucho menos robotizadas, tampoco hay máquinas de humo. La iluminación es simple. Tampoco existen los recursos visuales como proyectores o pantallas. Sólo en la parte del escenario aparece alguna luz de color. El sonido, aunque no es profesional, se logra apreciar bien. El salón permanece cuidado en su aspecto, derivado a que se renta para eventos sociales y tiene un pequeño estacionamiento para 20 coches.

4.6.4 Asistentes al salón

En el imaginario de algunos bailarines dicen que el salón *SARH* es de viejitos, sin embargo, en los recorridos se ha observado que no es una constante. A este salón viene todo tipo de público. Quizá esta percepción sea consecuencia de los ritmos que se escuchan asociados a una época en específico. Se puede ver adultos mayores y pocos jóvenes. Los días que hay público distinto es cuando sólo hay *DJ* que los precios son más baratos y convoca a jóvenes sonideros.

4.6.5 Formas de difusión

Este salón difunde su cartelera en su página de *Facebook*, ahí también mantiene contacto con el público, pocas veces se llegan a ver carteles pegados en postes del centro de la ciudad. En la página no promocionan

bebidas, sólo se remite a anunciar por medio de carteles los grupos que estarán tocando.

4.7 El *Davís*

El salón *Davís* es un salón de baile que se encuentra en el barrio de San Antonio, está dentro de los 18 barrios que hay en la ciudad de Puebla y que están alrededor del Centro Histórico. Este barrio, desde hace muchos años, tiene fama por ser violento y hasta la fecha hay reportes en distintos medios de asaltos a transeúntes o de cobrar cuota a automovilistas y transporte público. En la memoria de las personas está presente la banda de los *Pitufos*, una banda delictiva compuesta por jóvenes que en la década de los ochentas del siglo XX se caracterizó por mantener al barrio y sus alrededores atemorizados por los asaltos, pleitos y vandalismo. Ahora sobreviven muchos de los descendientes, son jóvenes adultos que se dedican, algunos a delinquir, otros trabajan como comerciantes ambulantes, hay narcomenudistas, algunos se emplean en oficios como plomeros, herreros o panaderos. Aunque la banda de los *Pitufos* no existe más como tal, sigue en la memoria de muchos poblanos que recuerdan y asocian al barrio de San Antonio con ellos. La mayoría de los habitantes quieren olvidar y limpiar ese estigma. Por ejemplo, un exintegrante de la banda inició hace más de diez años una asociación civil llamada *Banda Urbana* implementando actividades artísticas, culturales y deportivas dirigidas a niños y a adolescentes. Miguel, su fundador, hizo alianzas con colectivos, asociaciones y políticos para tratar de erradicar la violencia; aun así, parte de las nuevas generaciones, niños de entre 8 y 12 años, se autonombres los “pitufitos” y aunque no se dedican a delinquir, hay cierto orgullo y prestigio en denominarse de esta forma.

El barrio se ubica al norte del Centro Histórico, la mayoría de las construcciones son vecindades y comercios. Está rodeado por otros barrios: San José, El Refugio y Santa Anita, además colinda con el boulevard Cinco

de Mayo. Dentro de este lugar se ubica un hospital regional, el santuario al Señor de las Maravillas²⁹, varios comercios de Talavera, concesionarias de automóviles, baños públicos de vapor que funcionan aún con leña, farmacias, tiendas de conveniencia, estacionamientos y el mercado Cinco de Mayo. Es un barrio periférico, pero por estar cerca del Centro Histórico hay presencia de varios comercios. La fiesta patronal, dedicada a San Antonio, es el 13 de junio y una de sus características principales es que mujeres solteras y algunos hombres van a la iglesia a poner listones, depositar 13 monedas a los pies del santo y rezar para que se les conceda una pareja sentimental.

En varios recorridos, los vecinos nos hablaban no sólo de la violencia del barrio, también recuerdan a edificios donde afirman que era la zona roja de la ciudad y que daba servicio, en la mayoría, a soldados del cuartel general, hoy hospital de San José. Los habitantes señalan también un edificio de la zona donde, recuerdan, el compositor y cantante de boleros Agustín Lara fue golpeado y, con el vidrio de una botella, cortada su cara, consecuencia de ello la cicatriz que le caracterizó por mucho tiempo. En uno de estos edificios se presentaba el cantante, y que era uno de los burdeles más caros en ese entonces.

El barrio de San Antonio se puede ver en mapas de la ciudad desde 1550, fue uno de los primeros barrios en fundarse. Al igual que la mayoría, fue habitado por indígenas que ayudaron a construir la Ciudad de Puebla provenientes de Cholula, Calpan, Huejotzingo y algunos más de Tlaxcala (Montero, 2015). También comparte con otros barrios la periferia, es decir, el alejamiento del centro de la ciudad, por lo tanto, la distancia con los servicios públicos es visible. Si en un inicio la fundación del barrio fue marcada por la periferia y lo marginado, en la actualidad las cosas no han

29 El Señor de las Maravillas es uno de los santuarios más visitados en el país. Es un cristo especialista en casos extremadamente difíciles.

cambiado: siguen existiendo fronteras físicas y simbólicas que tienen al barrio en el aislamiento y la falta de servicios de seguridad, agua, drenaje, alumbrado, y falta oferta de actividades artísticas y culturales, por mencionar algunos.

En este barrio se encuentra el *Davís*, un salón que lleva cerca de cinco años funcionando. En los últimos años ha sido muy popular entre los bailarines ya que lo recomiendan por su buen servicio, precio barato y ambiente que se genera al interior, además de la vigilancia y lo cercano a distintas rutas del transporte público.

El salón es uno de los 15 salones de baile que hay en la ciudad de Puebla. Se ubica en la calle 20 Oriente número 313, entre las calles 3 y 5 Norte. El lugar abre todos los días, excepto sábado, el horario es de 17 a 22 horas, el día más flojo, dicen los bailarines, es el miércoles y esto se nota en la configuración del lugar, ya que se reduce a una tercera parte de sillas y mesas y sólo el *DJ* es quien ameniza. Es una construcción antigua que está acondicionada para salón de eventos sociales. En un día concurrido entran cerca de 400 bailarines. En frente del espacio hay un estacionamiento abierto al público y con costo, algunos asistentes afirman que es del mismo dueño. El salón es un negocio familiar que lo conforma otro salón más, dedicado para los eventos sociales. De hecho, cuando alguien prefiere contratar el salón de baile para un evento, los dueños acondicionan el otro espacio para que allí asistan los clientes regulares al baile. A pesar del ambiente y prácticas delictivas y violentas ya mencionadas, la seguridad es visible en este lugar. En la entrada hay un arco detector de metales donde todos pasan por ahí antes de pagar el costo de 20 pesos por la entrada, o de 50 pesos cuando hay grupo musical. Por la noche, cerca del cierre, regularmente hay una patrulla de policía que permanece casi al final, también, una ruta del transporte público espera a que salgan los asistentes que viven y se trasladan de colonias populares y barrios cercanos. Algunos

bailarines que se refieren al salón *Davis* dicen que es un espacio preferido por personas adultas y si bien se puede observar esto, no es exclusivo de este grupo de edad.

Afuera del salón, hay un carrito que vende comida, tacos y cemitas. Con el costo de la entrada se tiene acceso al salón, música, sillas y mesas, el consumo de las bebidas, cervezas, botanas y flores corre por cuenta del consumidor. Allí mismo en la entrada hay un letrero que dice “El bailar es un arte. Si vienes a disfrutar del baile, asiste limpio (a) y bañado (a), es por higiene, limpieza y salud”, por lo que la administración del lugar hace énfasis en privilegiar la práctica del baile, pero poniendo atención en lo higiénico, quizá por eso, muchos asistentes, sobre todo hombres, ponen especial cuidado en la forma en que van vestidos, además de utilizar lociones, portar un peine y es común verlos masticar chicle. Antes de entrar al salón hay un patio donde hay sillones para el descanso entre baile y baile, también se ubican los baños y además hay otros dos puestos de comida que venden tortas y quesadillas, además de dulces, chicles y cigarros.

4.7.1 Distribución y uso del espacio

En la fachada del salón hay una serie de lonas colgando de las paredes mostrando grupos musicales, ya adentro de inmediato se puede ver el salón en su totalidad que mide aproximadamente 50 por 60 metros. Están las mesas acomodadas en los pasillos laterales, algunas veces se pueden ver apiladas, y luego, conforme se va llenando van acomodando nuevas mesas. Justo a la derecha está la barra cantina, desde ahí salen las bebidas hacia las mesas. El consumo por lo general es de cervezas y refrescos.

El salón es un cuadrado, a los lados, en todas las paredes, se pueden ver grandes espejos que parecieran ser parte de la arquitectura de la casa, también se notan los candiles y lámparas de plafón. Al fondo es donde se encuentra el espacio musical a ras de piso y junto está la cabina del *DJ*.

Cuando empieza a tocar el grupo hay algunas luces de colores que se dirigen hacia el escenario, fuera de eso no hay mayor énfasis por este espacio. La pista de baile, sin mesas ni sillas, es un espacio de aproximadamente 100 metros cuadrados, por lo que es un salón que privilegia el baile.

Como ya se mencionó, los baños están en la parte de afuera, pasando por un pequeño patio donde se aprovecha para fumar, descansar o comer.

4.7.2 Oferta musical

La música que se escucha y baila es de sonoras y grupos tropicales, también es común escuchar la llamada música sonidera. Algunos de los grupos que se presentan son: *Sonora Modelo*, *Mario y sus Chavals*, *Estrellas Antillanas*, *Sonora Son del Barrio*, *Karissma*, *Grupo La Cumbia*, *La Fama de Rosete*, *Orquesta San José*, *Miky y su Combo* y *Sonora Campeche*, por mencionar algunos. Cuando el *DJ* participa, los miércoles, pone un repertorio más diverso, entonces se pueden escuchar desde las cumbias clásicas, salsas y algunas sonideras.

4.7.3 Ambientación e infraestructura

El salón *Davis* no invierte mucho en infraestructura, la iluminación funciona sólo iluminar el espacio, no para ambientar. Lo mismo sucede con las luces nocturnas. Hay tres pantallas planas que pocas veces se encienden. El equipo de sonido es semiprofesional, y tiene buen audio para el salón. Mencionamos que es un establecimiento que está en el barrio de San Antonio, por lo mismo, está instalado en una casa colonial y en la arquitectura se recrea un ambiente antiguo.

4.7.4 Asistentes al salón

En este sentido, llegan muchas parejas de baile adultas, con vestimentas amplias y más abajo de la rodilla y zapatos de tacón. También en las

personas adultas hay un esmero en su apariencia. Muchos asistentes son de San Antonio y de barrios cercanos. También llegan algunas personas de otros puntos de la ciudad, muchos de ellos del norte.

4.7.5 Formas de difusión

Al igual que muchos otros salones, el *Davis*, sólo tiene la difusión que hace en redes sociales, en *Facebook* y en las lonas que están afuera de él. En la red los usuarios comentan y preguntan cosas, es interactivo. También sugieren y emiten opiniones.

4.8 Salón Calle Once

En el sur de la ciudad de Puebla, los salones de baile son escasos. En el trabajo de campo, al menos se han identificado dos, uno que dejó de funcionar recientemente llamado *el Sindicato* y el otro que se mantiene desde hace seis años que es el salón *Calle Once* y su eslogan es “Tu lugar de baile”. El salón se abrió en octubre del 2012 y el nombre hace referencia a la calle Once Sur que es una de las avenidas principales de la ciudad de Puebla, pues la atraviesa de sur a norte en una distancia aproximada de 18 kilómetros. La calle Once Sur desemboca en comunidades que pertenecen al municipio de Puebla, pero que todavía guardan ese paisaje rural, una de ellas es Azumiatla, un pueblo urbano cerca de la laguna de Valsequillo.

Esta vialidad se extiende desde el sur, pasando por la zona céntrica hasta llegar al norte de la ciudad. El salón está en el cruce del bulevar Municipio Libre y la Avenida Once Sur. Alrededor, hay colonias populares y unidades habitacionales de interés social, algunas de las colonias son de la historia reciente de la ciudad y sus orígenes obedecen a migraciones del campo y zonas indígenas del interior del estado hacia la capital. Otras colonias son asentamientos irregulares, sobre todo de la agrupación política

Antorcha Campesina³⁰. También hay colonias de clase media como Agua Azul o Mayorazgo, que en la década de los setentas del siglo XX se edificaron originando nuevos colonos que salían de lo caótico y ruidoso de la ciudad, pero que ahora quedaron envueltos por colonias populares. Cerca de ahí había fábricas textiles que funcionaron durante el siglo pasado, pero las huelgas y el mal manejo de los recursos terminaron por cerrarlas. También hay un Club de Golf, quizá fue el primero que existió en la ciudad y que obedeció a las colonias de clase media que se asentaron.

Las colonias más grandes son La Popular Emiliano Zapata, Loma Bella, Leobardo Coca, Castillotla, San Ramón y unidades habitacionales como Fuentes de San Bartolo y Agua Santa, por mencionar algunas. Esta zona del sur de la ciudad presenta un híbrido poblacional bastante interesante, pues la composición espacial dada de los habitantes provenientes de migraciones campesinas, agrupaciones políticas, personas de clase media y exobreros de textiles son el resultado del crisol habitacional que se da en esta zona de la ciudad.

Una vialidad que vino a conectar y comunicar con otras partes de la ciudad al sur, fue la construcción del periférico en la década de los noventa del siglo pasado. Esto ocasionó que llegaran más habitantes a la zona, creando una mayor densidad poblacional. El servicio de transporte, por mencionar un ejemplo, ofrece servicio desde las cuatro de la mañana y a esa hora su principal afluencia son los obreros de fábricas anexas a la planta armadora de automóviles Volkswagen. El crecimiento en servicios también es notable: desde hace más de una década se ve la instalación de tiendas de supermercado, almacenes de ropa, restaurantes de comida rápida o cines,

30 Antorcha Campesina es un grupo político que surge en la década de los setenta en la mixteca poblana. Una de sus objetivos principales es garantizar la educación de sus integrantes, además de la vivienda. Tienen una base marxista socialista. Una forma de apropiarse de terrenos para la vivienda es llegar e instalarse en predios periféricos a la ciudad de forma ilegal, al paso del tiempo llegan a acuerdo políticos con las autoridades en turno.

estas tiendas se sumaron a los primeros mercados populares que dieron abasto a las colonias y unidades habitacionales.

Cerca del salón de baile se ubica el mercado Independencia que se ocupa como estacionamiento de automóviles de los asistentes al salón. Los valet parking llevan los coches hacia este lugar y se organizan para vigilarlos, para ello hay que atravesar la avenida Once Sur. Un encargado de vigilar, nos comentó que los comerciantes del mercado son muy buenos clientes y asistentes asiduos al salón, pues sólo tienen que cruzar la avenida y una vez que cierran sus comercios entran al salón.

Por la oferta musical y por el servicio centrado en el consumo, los anuncios luminosos de cervezas y marcas de alcohol, además de la infraestructura, este salón es más afín de los salones metropolitanos. Los viernes no tiene costo la entrada y la música se va alternando con grupos musicales y *DJ*. Entre canción y canción se anuncia el salón de forma permanente. Cuando se llega a cobrar el precio varía entre 70 y 180 pesos, dependiendo el grupo musical. Abre los viernes y sábado y el horario es de 7:30 a 3 de la mañana tanto viernes como sábado. Aunque algunos días extraordinarios no abre. Así por ejemplo, usa las redes sociales para avisar a sus asistentes que por causas extraordinarias no se abrirá. Muestra de ello es el Viernes Santo, así lo dice un cartel: “Por respeto a nuestra fe católica, el salón de espectáculos Calle Once no abrirá sus puertas el viernes 14 de abril, por ser Viernes Santo”. También cuando en la ciudad de Puebla, en el 2016, se dieron una serie de manifestaciones en contra de la gasolina en varios puntos de la ciudad hubo actos de vandalismo, entonces el salón decidió no abrir sus puertas, lo anunció de esta forma: “Por cuestiones de seguridad no se abrirá viernes 6 y sábado 7 de enero...” Lo mismo pasa en diciembre, sobre todo cuando el 25 o 1 de enero corresponde a un fin de semana.

Desde la entrada se observa la decoración del salón con un anuncio luminoso y colorido, sobre las paredes hay bailarines e instrumentos musicales pintados, que abarcan todo lo alto del inmueble. También hay anuncios de patrocinadores. Se puede observar un anuncio que dice “Salón de eventos sociales Chiapas”, un mesero nos informó que pertenece al mismo dueño. El salón aprovecha las dos caras de la esquina para anunciar la cartelera próxima a presentarse. En los alrededores, cerca de la media noche se puede ver a travestis y mujeres ofreciendo servicios sexuales.

4.8.1 Distribución del espacio

El salón tiene dos niveles y un área aproximada de 220 metros cuadrados. Como la mayoría de los salones descritos, es un espacio oscuro. Al entrar hay unos muebles para dejar bolsas y abrigos. De hecho, no se permite entrar con bolsas grandes, por lo que es necesario alquilar uno de estos espacios. La revisión de seguridad es indispensable, tanto para hombres como para mujeres. La decoración es de grafiti con motivos musicales y de baile.

Dentro del salón, en la parte de abajo, se ubica la pista que tiene 20 metros cuadrados aproximadamente. También se encuentra la barra de bebidas alcohólicas, tanto la barra como la pista son de los espacios más iluminados. Si uno llega y quiere ocupar la parte de abajo y las mesas más cercanas a la pista se debe de consumir por lo menos una botella o el equivalente a 500 pesos, de otra forma, se invita a pasar a la parte de arriba. Por lo tanto, el uso del espacio está delimitado por la capacidad de gasto que se tiene para comprar bebidas alcohólicas. La parte de abajo y las mesas más próximas a la pista son de las más buscadas y cotizadas. Un bailarín nos comentó que estas mesas las ocupan grupos de amigos o mujeres, sobre todo. Los hombres que llegan solos prefieren estar moviéndose o parados para ver mejor con quién podrían bailar. Los que ocupan la parte de arriba son bailarines que no quieren o no pueden pagar las mesas de abajo,

entonces arriba improvisan los espacios vacíos como pista de baile. También están las parejas que llegan a consumir y buscan las mesas más alejadas para estar solos y no ser tan visibles. Otro tipo de personas que se puede observar son quienes les gusta ver hacia la pista cómo bailan los asistentes. De hecho, en varios momentos se pudo observar que se vuelven “críticos de baile” al hablar e intercambiar opiniones sobre los usuarios de la pista. Una de las ventajas de estar arriba es que ves a los grupos musicales al mismo nivel.

El escenario se encuentra en la parte de abajo, tiene capacidad para grupos de doce a quince integrantes y está bien iluminado por lámparas de colores y con movimientos robotizados. Tiene una altura de cerca de metro y medio, por lo que observa muy bien desde abajo y desde arriba. Hay pantallas planas y también máquinas de humo. A espaldas del escenario hay un espejo que abarca todo el ancho y alto de la pared, lo que hace que el espacio se vea más profundo de lo que realmente es. Los dueños del salón han invertido en infraestructura para tener un escenario profesional. Alguna vez un músico nos comentó que las agrupaciones solicitan ciertos requerimientos para presentarse y uno de los principales es tener un audio de tipo lineal³¹, entre otras cosas técnicas.

La capacidad es de aproximadamente de cuatrocientas personas, pero hay veces que se nota el sobrecupo y cuando uno quiere moverse hacia los baños o hacia la salida se vuelve difícil pasar por las mesas de tipo periquera. Está prohibido fumar en el interior, por lo que se logra ver mucho movimiento en determinados momentos ya que muchos asistentes aprovechan algún momento para salir a fumar.

El salón es atendido por 10 meseros, además del barman, incluso el espacio cuenta con personal de seguridad tanto adentro como afuera. En

31 Un equipo de audio lineal está compuesta por un juego de bocinas que separa los canales derecho e izquierdo. También incluye un juego de bocinas para los sonidos graves.

este salón se ofrecen bebidas nacionales e internacionales, también refrescos y agua embotellada. Los alimentos son las llamadas botanas: papas a la francesa y alitas. También cerca de los baños hay un puesto que vende chicharrines, palomitas, churritos y un amplio surtido de chicles y pastillas mentoladas.

4.8.2 Asistentes al salón

Los asistentes son vecinos cercanos a las colonias de la zona sur. También hay muchos trabajadores de comercios cercanos y algunos de fábricas lejanas, como se deja ver en las camisas de trabajo que algunos portan. Un *valet parking* mencionó que este es un salón con mucha presencia de los habitantes del sur y que incluso ha detectado que bailarines de colonias del norte prefieren venir a este lugar, aunque les quede retirado, pues el ambiente es bueno y los costos son accesibles, además, desde su mirada, es de los pocos salones que ofrecen servicio de estacionamiento. En las redes sociales se dice, sobre los asistentes, que es “pura banda” la que va a ese lugar o también hay comentarios de que asiste “puro popular”. Lo que es un hecho es que, si bien son mayoría los vecinos de colonias populares y de unidades habitacionales, también hay algunos asistentes que vienen de otras colonias o rumbos de la ciudad.

4.8.3 Oferta musical

En este salón circulan muchos de los grupos musicales asociados a la música tropical. Estas agrupaciones también se pueden ver en salones como el *Foro Modelo* y *Trópico*, entre ellos están: *Perla de Kolombia*, *La Fama de Rosete*, *Son Tepito*, *Los de Akino*, *Grupo Jalado*, *Sonora Dinamita*, *Los Telez*, *Sonadores de cumbia*, por mencionar algunos. Hay otros grupos que también se presentan, pero son menos conocidos, y son los que regularmente abren a los grupos más famosos. Igualmente, cuentan con *DJ* que ameniza el ambiente previo a la presentación de los grupos. El papel del

DJ es fundamental, sin quedar en segundo plano, pues él se encarga de ofrecer música para bailar, sobre todo hace gala de su conocimiento musical para poner a bailar a los asistentes, por lo que tiene la oportunidad de poner piezas clásicas y de moda, de distintas agrupaciones.

4.8.4 Formas de difusión

Las formas de difusión son dos; a través de redes sociales y un canal en YouTube el salón informa de la cartelera y se promociona a través de videos, esto permite que los usuarios también interactúen comentando sobre las actividades y de sus visitas en algún momento. Otra forma de difusión es en el propio edificio, pues están ubicados en una esquina privilegiada por dos avenidas que presentan gran flujo de automóviles y distintas rutas de transporte público, y el edificio se convierte en una zona de difusión permanente. Se ha visto poca publicidad en carteles, sólo algunas veces en el mercado cercano.

Al estar ubicado en el sur de la ciudad, zona con crecimiento poblacional en los últimos años, este salón ofrece una posibilidad de baile para sus habitantes, por lo que casi siempre está lleno, principalmente después de las 10 de noche.

Nos parecía importante describir los espacios de baile y hacerlo de esta forma nos permite ver con más claridad los espacios en donde se mueven los bailarines, desde que llegan y esperan a las afueras de los salones, entran al salón y se ubican de forma inmediata, buscan mesas y sillas desde las más visibles para bailar o las más escondidas para estar en el anonimato; hasta desplazarse en los pasillos, ir a los baños, estar en la pista de baile, pedir una bebida y luego otra vez ubicarse en un punto donde se pueda contemplar. Por ello, a continuación, pondremos atención en las prácticas bailables de los asistentes a los salones de baile.

Capítulo 5

Estructura y significación del ritual del baile

En este capítulo se hará una serie de reflexiones tratando de ver la estructura del ritual en distintos apartados, por un lado, el aspecto normativo, si bien se ha dicho que este ritual tiene una característica liberadora, no significa que necesariamente estén ausentes las normas, sino más bien son distintas de las que tiene la persona antes de ser bailarín. También se aborda la *proxémica* e higiene como una forma de acercarse al espacio y al otro bailarín, pues dependerá de la presentación de la persona el éxito obtenido para bailar y relacionarse. Otro de los elementos estructurales es la música como resultado de un contexto sociocultural, y también como evocadora de las sensaciones y recuerdos, generadora de ambiente y provocadora del cuerpo. Otro eje de análisis es la temporalidad, este ritual, al menos al que nos referimos, se realiza al término de las actividades laborales y en gran mayoría nocturno. Por ello es importante atender el tiempo en el que se realiza, porque también da paso a lo subversivo, al anonimato y a las mentiras.

5.1 Antropología del baile o de la danza

Antes de entrar en materia, pretendo hacer una aclaración de tipo antropológico, ya que en el momento de la revisión bibliográfica sobre el baile se llega a encontrar mucho sobre la antropología de la danza, sin embargo, esta última ha quedado limitada cuando se observan otras formas de movimientos corporales. En primer lugar, y para no generar una discusión más al interior de la disciplina es que la llamada antropología de la danza no ha atendido otras formas de baile.

La antropología de la danza surge ya entrados los años en el siglo XX (Citro, 2012), Alemania y Estados Unidos fueron los pioneros en estos estudios. Para el caso de Latinoamérica es reciente la reflexión, pero en particular en Sudamérica se ha abordado en mayor medida. La antropología de la danza se puede dividir en dos áreas generales: la primera centrada en los estudios de grupos étnicos donde se resalta la ritualidad y connotaciones sagradas en torno a deidades prehispánicas; la otra vertiente corresponde a aquellos que ponen énfasis en las expresiones artísticas, principalmente las performáticas, se caracteriza por abordar la danza llamada clásica, aquí hay un cruce de disciplinas que junto con la antropología han realizado diversos estudios.

En Latinoamérica se pueden encontrar distintos trabajos como los hechos por Guadalupe Gallo, Julia Carrozi, Pablo Vila, Silvia Citro, Patricia Ascheri y Ángel Quintero, entre otros. Para el caso mexicano, desde principios del siglo pasado, los antropólogos se interesaron por los bailes étnicos, se pueden observar los aportes de Arturo Warman, Carlo Bonfiglioli, Jesús Jáuregui, Yolotl González, María Sten; por otro lado, Amparo Sevilla también lo ha hecho, pero el interés ha sido, principalmente, en los bailes de salón.

Lo que propongo es hablar de una antropología del baile que pone atención en prácticas bailables donde no entra ni lo étnico ni lo artístico, entonces serían todas las formas de manifestaciones socioculturales donde la música, el cuerpo y el movimiento de este se relacionen entre sí. Sin la intención de negar ninguna propuesta, sino todo lo contrario, lo que se está proponiendo, a partir del vacío que se visualiza dentro de la antropología de la danza, es proponer la antropología del baile, en donde se aborden aquellas prácticas que no han sido incluidas y en las que se encuentran los bailes populares, bailes de salón, bailes gruperos, sonideros, bailes de fiestas, bailes en antros, baile *ska* y un largo etcétera.

Se trata de proponer una antropología del movimiento donde el cuerpo y la música se relacionan entre sí para provocar emociones y movimientos. La antropología del baile no se separa de la danza, sino que es parte de ella para asumirse como una forma de expresión sociocultural más.

Es una aclaración sólo en términos metodológicos, a final de cuentas si se trata de englobar sería una antropología del cuerpo en movimiento y de ahí desmenuzar cada una de las prácticas. Antropología del baile sería una de esas particularidades donde, como ya se ha mencionado, se pone atención en un tipo de baile que no es étnico, pero tampoco asociado a las llamadas bellas artes. Por eso preferimos nombrar baile y no danza, aunque quizá se utilice como sinónimo, pero no aludiendo a los estudios que se han hecho referencia.

Una vez hecha la anterior aclaración, lo que se propone ahora es ahondar en el baile como una práctica ritual.

5.2 Técnicas corporales en el baile

En este apartado se va a explorar situaciones relacionadas con el ritual del baile, poniendo atención en el uso del cuerpo. Los bailarines han mencionado que se requiere de ciertas características que implican el adorno, la vestimenta o los olores. También se necesita aprender algunas habilidades de baile, por un lado; y, por el otro, aprender códigos de comportamiento. Estos elementos recaen en el cuerpo, pero también han expresado que el cuerpo se necesita desestresar a través del movimiento.

El cuerpo es una unidad de análisis que nos sirve para poder entender de mejor forma el ritual del baile. A partir de una serie de entrevistas, los

bailarines han dicho varios aspectos sobre el cuerpo que son de utilidad y que valen la pena abordar desde un aspecto teórico y etnográfico.

David Le Breton (2002) menciona que el cuerpo le proporciona un rostro y una identidad al individuo, de esta manera, sin el cuerpo no se existiría como persona. Cada sociedad tiene una noción del cuerpo, una concepción del cuerpo según sus usos. Para el antropólogo francés, el cuerpo moderno se distingue por esta separación. El cuerpo está dentro del ámbito de la representación social, de hecho, Le Breton afirma que es una representación simbólica, lo dice de la siguiente forma.

Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran correspondencia en ninguna otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo, más que ser un cuerpo). (...) el cuerpo es el signo del individuo, el lugar de su diferencia y su distinción (pp. 8-9).

De tal forma, entendemos al cuerpo como una representación construida que separa y diferencia al individuo del resto de los otros. En el baile, el cuerpo es separación al ser una entidad diferenciada, pero también es, al mismo tiempo, unión al acercar cuerpos distintos, muchas veces desconocidos a través del ritmo musical. En consecuencia, es un cuerpo bailarín que es la representación social y como tal está implícita una construcción sociohistórica.

Una postura interesante sobre el cuerpo es la de Marcel Mauss (1979), uno de los primeros teóricos, para el caso de la antropología, que reflexionó sobre el cuerpo. Menciona que:

... el cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente sin hablar de instrumentos diremos que el

objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo (...) Observémosnos, por un momento; todo lo que hacemos nos viene ordenado, mi postura sentada y mi voz, dan lugar a que ustedes me escuchen sentados y en silencio-. (p. 342).

Consideramos interesante detenernos en esta reflexión, pues hace alusión a la normatividad del cuerpo y el uso dado por lo aprendido. Así, observamos que en el caso de los bailarines, han aprendido a bailar en algún momento de su vida, pero sobre todo en la adolescencia. De inmediato nos referimos a la forma en cómo se utiliza el cuerpo en el baile, se puede decir que el baile es una técnica corporal que se aprende con el paso del tiempo y aquí es donde hay un proceso de aprendizaje que se va dando en diferentes espacios y en distintos eventos, según la biografía del bailarín. Lo que nos han dicho los bailadores es que el baile se aprende a cierta edad y en espacios familiares, ya sea en fiestas o mirando y oyendo programas en televisión o radio.

Por ejemplo, Estela recuerda que el baile le empezó a gustar desde que tenía 10 años. Las fiestas familiares y de conocidos fueron espacios en donde ella empezó a desarrollar el interés.

Mi mamá tenía unos compadres que eran muy fiesteros, y sus hijos de ellos eran más grandes que yo, como unos 15 o 16 años, hacían una fiestecita y hacían baile, en aquel tiempo, sonido. Y me daban ganas de ir a bailar. Ya cuando tenía 12 años me escapaba a bailes.

No comenzó gustándole la música tropical, más bien su influencia fue el rock urbano, grupos como el TRI o el Haragán. Lo atribuye a que en la colonia donde vivía se escuchaba mucho este tipo de música. Ya luego, cuando entra a la secundaria, sus amigas la influyen en la música tropical.

Después de varias fiestas y ver el baile y cómo bailaban las parejas es cuando se anima a aprender, ya que no le agradaba quedarse sentada solo mirando.

Lo mismo encontramos en Miriam. Ella se considera buena bailarina, con la música tropical y en la cumbia, pero también domina el chachachá y el mambo, porque veía a sus abuelos bailar. Uno de los factores que, comenta, le caracterizó en su crecimiento fue la música, siempre había mucha música en su casa, no podía estar en silencio. Lo recuerda de esta forma:

A mí siempre los pies me volaban. Me hacían burla porque me ponía a lavar los trastes y me decían lava los trastes igual, como ayer que te volaban las patas para ir a bailar. Yo bailo desde que tenía como 13 años. Recuerdo que iban a ser los 15 años de mi prima, y me acuerdo que iba a los ensayos. Mi pasión y sueño desde ahí inició. Quería que mis 15 años fueran igual, que fuera con chambelanes, desde ahí dije que quería aprender a bailar. De hecho, me aprendí todos los pasos de los ensayos, me los sabía de memoria. Tenía la ilusión de aprender a bailar. Bailaba hasta con la escoba, ¡de verdad! es en serio, agarraba la escoba. Cuando crecí empecé a ir a los bailes sonideros. Me gustaba mucho la música sonidera, entonces también aprendí a bailarla, así nada más viendo y luego regresaba practicar con la escoba.

Miriam recuerda que unos amigos de la familia fueron los que le enseñan a ella y a su hermana a bailar, eran jóvenes y tenían más experiencia en el baile.

El muchacho nos enseñó a bailar tropical a las dos. Nosotras ya teníamos nociones, nos sabíamos mover, pero nos faltaba conocer los pasos y el estilo. Porque los movimientos son uno, dos y tres y das vuelta y así nuevamente. Entonces nos enseñó lo básico y de ahí nos arrancamos muy bien. Para esto ya tenía 15 años. Empecé bailando música tropical. Iba a la secundaria, y

ahí nunca bailé. Estaba muy de moda la música disco y en la secundaria era muy raro que se bailara lo tropical. Nunca me llamó la atención bailar disco. Quizá porque la música disco es como simple, y a mí me gusta que me den vueltas me gustan los pasos, y me gusta bailar rápido. Yo llegué a bailar rock en tropical, no sé si has escuchado el Mambo Número Ocho, también está el Rock de la Cárcel, es ese rock y se baila en tropical y se baila rápido.

Y en este otro ejemplo se señala lo siguiente: desde que tenía 11 años, Pilar empezó a escuchar un programa de televisión que se llamaba Orfeón a Go Go. Según menciona, le gustaba mucho, a pesar de que no pasaba música para su edad, y no perdía la oportunidad de ver siempre el programa.

Había un programa que se llamaba Orfeón a Go Go³² y ahí me veía a las muchachitas, y entonces yo me paraba también enfrente de la televisión a hacer lo mismito y entonces es ahí donde empiezo a aprender a bailar. Yo tendría como 11 años. Y era música como de los Archies, Venus, como que era más Rock en español, popotitos..., de ese estilo de melodías.

En los ejemplos anteriores observamos que el aprender a bailar se da en una temporalidad específica: en la adolescencia, y en eventos festivos familiares. En algunos otros casos también los medios de comunicación juegan un papel importante, al oír canciones o ver coreografías, motiva para que ensayen o aprendan nuevos pasos. Por otro lado, también se requiere de un mediador de baile, en este sentido los amigos y parientes juegan un papel fundamental, pues son ellos quienes enseñan y guían al aprendiz. La música básica para aprender es la cumbia, aunque en otros casos convive con otros ritmos musicales que complementan tanto el gusto como el aprendizaje.

El antropólogo francés Marcel Mauss (1979) observa y reflexiona sobre el cuerpo en determinadas sociedades. Prefiere hablar de *técnicas*

³² Programa de televisión musical de los años sesenta del siglo XX. Fue uno de los programas que difundieron música para jóvenes.

corporales, que son técnicas aprendidas como individuo perteneciente a una sociedad, de ahí que el cuerpo aprende posturas, movimientos y comportamientos que son heredados culturalmente. Mauss nos habla de las técnicas corporales que son las formas en que una cultura utiliza el cuerpo, pero sobre todo en cómo este se aprende a usar de cierta forma, es decir, lo adquirido socioculturalmente. En el baile, por ejemplo, hay una técnica que se aprende para las mujeres y otra para los hombres. La mujer es quien opta por una técnica sumisa o pasiva y los hombres una técnica activa. Pero como veremos más adelante esto es sólo en el principio, porque cambian los papeles en cierto momento. Desde esta mirada, podemos hablar de una técnica de baile.

Afirmamos que bailar es una técnica corporal que se aprende desde la niñez y adolescencia, implica aprender a mover el cuerpo al ritmo de la música, en un primer momento no es un acto marcado por las emociones o sensaciones, más bien se tiene que aprender ciertas reglas entre las que están los pasos, las vueltas y una básica que es que el hombre guíe siempre a la mujer. Bailarines que han superado esta primera etapa empiezan una fase más profunda. Aprenden y perfeccionan la técnica, exploran con otros ritmos, por lo tanto, se aprenden nuevos pasos de salsa, bachata o danzón. Cuando se llega a estos niveles, se dice que ya no cuesta mucho, porque ya traen un conocimiento aprendido previamente, es decir, ya traen una estructura de movimiento corporal. Hay quien pasa estas etapas y entonces comienza a disfrutar, a llevarse por la música, a sentirla y, por su puesto, a crear e innovar en la técnica.

Dice Mauss que hay técnicas de adiestramiento, por eso nos encontramos con reglas básicas ya establecidas por la comunidad de bailarines³³, por ejemplo, cuando un hombre baila y no tiene la habilidad ni

³³ Por comunidad de bailarines nos referimos a un grupo de personas que comparten gustos y prácticas en específico, que sin conocerse, necesariamente, tienen conocimiento de baile y de sus técnicas. Se congregan en espacios y en eventos relacionados al baile.

la técnica, se dice que tiene “dos pies izquierdos”, esto es, que no coordina los pasos con el ritmo de la música, los pies se le cuatrapean³⁴, hay bailarinas, por ejemplo, que han llegado a expresar que cuando las pisan inmediatamente detienen el baile y no vuelven a repetir alguna pieza musical con esa persona; otras son más comprensivas y le indican a su pareja de baile qué es lo que deben de hacer, pero en ambos casos el bailarín que cometió errores no es perdonado y lo etiquetan como un mal bailarín, porque no ha superado los niveles más básicos de las técnicas de baile. Incluso, bailarines llegan a afirmar que el bailar es algo que se trae; no se adquiere. De esta manera, sino sabes bailar o no tienes el ritmo, es más complicado que se llegue a adquirir. Aunque en un ejemplo particular, como el caso del “El Pollo”, un bailarín frecuente del salón *Davis*, recuerda que aprendió a bailar a los 30 años, su hermano le enseñó, menciona que no le costó mucho trabajo, una de sus técnicas fue ver a los buenos bailarines, se fijaba cómo bailaban y “movían a la mujer” y esto lo imitaba. Una de sus motivaciones es que quería ligar a la bailarina, por eso se aplicó de forma insistente. Aunque también afirma que “no le costó mucho mover el cuerpo, solo se quitó la pena”.

Ya se mencionó que un buen bailarín sabe dar vueltas, en realidad esas vueltas son armónicas y de acuerdo con la música que se está bailando. Algunas bailarinas dijeron que si no se les da de vueltas, el baile se vuelve aburrido, por eso buscan moverse lo más que se pueda para que giren en su propio eje, esto les trae una sensación de libertad, así lo han expresado. Un bailarín afirmó que “generalmente se le da de vueltas a la mujer, eso es bailarla, y además a ellas les agrada”. Los hombres dan menos vueltas, solo cuando la música se los permite o dependiendo del estilo del bailarín. Otros bailarines opinaron que se trata de que la mujer disfrute y goce la música, por ello dicen que hay que saber dar de vueltas.

³⁴ Una forma común de decir que los pies se confunden, se enredan y se vuelven torpes.

Lo anterior tiene relación con lo que nos decían diversos informantes, “hay que saber bailar de las de acá”, sobre todo cuando están hablando del baile y de cómo se baila con las parejas. En un comentario, “El pollo”, describía cómo tenía que ser el baile. Primero, identifica a su posible pareja, esto lo hace de dos formas, la primera es cuando llega, hace un escaneo visual identificando conocidos, luego empieza a clasificar quién viene con pareja y quién sola. El gusto corporal de la persona es importante también, dependerá de cómo venga arreglada la mujer bailarina. La segunda forma de elección es cuando se está bailando, en este momento se hace una pausa y el bailarín contempla y observa posibles parejas, aquí mirar quién baila bien y quién no, es para descartar. En este momento es cuando ya elige posibles parejas, para que una vez en el intermedio, donde termina e inicia una canción, se levanta y, con un movimiento de mano, invita a la pareja a bailar. Aquí es donde el bailarín hace alarde de sus habilidades, es “mostrar el anzuelo” porque es el escenario en donde se visibiliza y se muestra como un buen bailarín. Se sabe que es observado por hombres y mujeres, estas últimas lo verán como una opción si es que decide invitarlas a bailar; algunos de los hombres lo verán como competencia.

En este momento es cuando los bailadores dicen que a la mujer hay que saber moverla, uno debe marcarles los tiempos y los pasos, darles de vueltas, girarlas y luego regresarlas, de tal forma que los cuerpos queden lo más cerca posible, como bien dicen los bailadores, hay que saber bailar “de las de acá”.

Otra bailarina nos decía que el hombre debe saber bailar bien, y una de las técnicas es primero saber escuchar la música, identificar los tiempos. La música te dicta cuándo debes de empezar a bailar, no es improvisado, “así no más porque sí”. Incluso si se sabe escuchar la música, también te indica cuándo se deben dar las vueltas. El hombre es quien debe marcarlas, pero no de forma brusca, se trata de ser suaves, que la mujer sienta que la

están llevando poco a poco, que sienta esa seguridad, pero también finura y delicadeza, “¡esos son los buenos bailarines!” Incluso ella les ha ensañado en el salón de baile a bailar a los hombres.

Por eso mismo, cuando yo veía que un hombre no sabía bailar le decía, “oye, ¿sabes peinar?”, es que hay un paso en donde los dos estamos de frente y tomamos las manos y bajas las manos abrazándote, eso es peinarse, y sacas pasitos. Otro, es que estás bailando y a la hora que te das la vuelta, girando levemente y te agachas y se ve elegante en la mujer, y el hombre se le queda viendo, porque siente como si lo estuviera toreando, el que no sabe, porque el que lo sabe, la sigue; y no por eso dices, es que la mujer debe seguir al hombre, pues sí, pero si hay un paso en donde la mujer saca un paso bonito, la sigues.

En distintas ocasiones se escucha la frase “pero muévete”, sobre todo a bailarines que no van con el ritmo de la música o con quienes no mueven del todo el cuerpo. Sentir la música, muchas veces dicen, es dejarte llevar por ella, por lo que muchas parejas recomiendan esto a los bailarines. Esta palabra se presta al doble sentido, entre hombres y mujeres es común escucharla, incluso tiene su adaptación sexual: “muévete como anoche”. Algunas bailarinas referían a esto y mencionaban “Si así baila, imagínatelo en la cama”. Por lo que muchas veces el bailarín es cotizado socialmente al moverse bien en el baile, a algunas mujeres les indica sensualidad.

5.2.1 Lo normativo en el cuerpo de los bailarines

Ya se ha hecho referencia a las técnicas corporales de los bailarines, sobre todo en la forma en que se aprende. Desde ahí, hay una intención dada que se vuelve normativa y que al mismo tiempo moldea a los bailarines a lo largo de su vida. Cuando una bailarina me preguntó si bailaba, le dije que no, que sólo si me saben llevar, a lo que inmediatamente sonrió. Después me comentó que una de las primeras cosas que se aprenden en el baile es que el hombre guía a la mujer. Entonces en el proceso de enseñanza no es lo

mismo enseñar a un hombre que a una mujer. Un profesor de baile explicaba que cuando a su academia llegan bailarines, tiene rutinas específicas para hombres, es decir, les enseña a bailar como hombres, poniendo énfasis en que ellos siempre van a marcar los pasos, las vueltas y van a llevar con las manos el movimiento en general. Entonces el aprendizaje para bailar está dado por una cuestión de género. Si se es hombre se va a encaminar el aprendizaje para guiar a la mujer. Lo básico en el baile cuando apenas se comienza, nos comentó una bailarina que ha estado en academia de baile, es contar el 1, 2, 3 y 4, pero este último se le conoce como *tap*³⁵. Cada número es un movimiento o paso hacia delante o hacia los lados, dependiendo el ritmo. Es la numeración elemental que se enseña para los ritmos tropicales, cumbia o bachata, por ejemplo, 1, 2, 3 y 4 y se repite. En la salsa cambia un poco, la numeración sigue hasta el número siete, pero sin contar el número 4 (1, 2, 3, 5, 6, 7). Aprender a bailar de esta forma (en tiempos) hace que se sincronice el cuerpo con el ritmo de la música, entonces para esto es importante la escucha del sonido musical para reconocer tiempos y ritmos.

Una de nuestras entrevistadas, cuando nos invitó a su casa, puso música y nos decía de manera recurrente, “escucha la música, mira, ahí está el paso, se baila así y no debes hacerlo de forma tosca, escucha, escucha”. Esta bailarina se esforzaba por enseñar a bailar, pero sobre todo por identificar los tiempos exactos para empezar a mover el cuerpo. De otra forma dice: “¡entonces, no tienes ritmo!”

Fuera de la academia se enfatiza el paso, diciendo por pie izquierdo o derecho y el 1, 2. Siempre se empieza por el derecho, en el caso de las mujeres; con el izquierdo para los hombres. Cuando alguien empieza a bailar con los pies que no corresponden, descontrola a la pareja porque

³⁵ Tap sustituye al número 4 y es la inclinación del pie, haciendo énfasis en la punta. Para ello se debe de flexionar levemente la rodilla. Una vez terminado este ciclo, se repite nuevamente.

chocan los pies y además no iría de acuerdo al movimiento de las manos, habría una descoordinación en general.

Por otro lado, algunas bailarinas no tan expertas, han detallado que sólo bailan ciertos ritmos si un hombre las sabe llevar. Es decir, ellas tienen un movimiento aprendido, pero solo con un guía bailarín podrán explorar otros ritmos. Afirman que se sienten seguras al bailar con alguien que las sepa llevar. Algunas otras han mencionado que les gusta que les den vueltas, pero con seguridad, esa seguridad se notará en lo firme que se les tome de la mano.

Desde la mirada del sociólogo Pierre Bourdieu (2011), se adquiere un capital cultural en la modalidad de estado incorporado. Es un capital que está ligado al cuerpo y que se ha incorporado a través de un tiempo invertido en enseñanzas y asimilaciones. Es conocimiento que se interioriza, es baile y formas de practicarlo que el cuerpo memoriza. Desde una mirada feminista, la filósofa Judith Butler (2010) dice que el cuerpo aprende desde una estructura dada y que ejerce un control hacia determinado género.

El cuerpo no es un ente fijo sino el producto contingente de esta matriz, de las restricciones productivas que ella genera, conformando y distribuyendo la materialidad de los cuerpos en posiciones que tienen una carga normativa, en tanto establecen un deber ser (p.61).

De esta forma, podemos hablar de un cuerpo normado para el baile, donde hay pasos específicos y formas de llevarlos a cabo, sobre todo cuando se baila en pareja. Estas normas, como dice Bourdieu, se interiorizan o se incorporan, por supuesto, desde el momento en que se aprenden. En un estudio que realizó la antropóloga Ana Sabrina (2015) sobre la danza clásica encontró que, al ser muy estructurada, es necesaria que se inicie en la primera infancia, pues tiende a la incorporación de una técnica constituida por un conjunto limitado de pasos y movimientos codificados. “Se

recomienda que empiece el aprendizaje en la niñez, antes de que el cuerpo se endurezca. Tempranamente se comenzará a notar la adaptación del cuerpo a la técnica. Para lograrlo se necesitan horas y horas de práctica rutinaria” (p. 165). No solo se incorporan pasos y combinaciones de pasos, se incorpora una relación exacta y minuciosa con las diferentes partes del cuerpo, con el espacio y también con el tiempo, por medio de ritmos y repeticiones regulares, casi cronometradas.

En los discursos producidos desde la danza clásica generalmente se reproducen y legitiman las nociones restrictivas de cuerpo apto para ballet y se define la técnica clásica como la verdadera danza, frente a otras formas de danza, que consideran danzas menores con poca técnica, denotando con esto que presentan poca dificultad en el aprendizaje y en la ejecución (p. 161).

Aunque sin el afán de comparar los tipos de baile, lo mismo observamos que sucede en el baile al que estamos haciendo referencia, sin menos rigidez y disciplina, pero sí con una sistematización más laxa. Una vez que se aprenden los pasos y movimientos se interiorizan y se vuelven parte del movimiento corporal y se ejecutan una vez que están en condiciones propias para hacerlo. El baile de los salones también implica, como condición necesaria, la internalización de la técnica.

Podemos decir que lo normativo en el baile es pasar de una estructura anterior que también es normada hacia otra, quizá más flexible y con más amplitud. Sin embargo, como veremos más adelante, hay una liberación al sentir la música, explayarse en el baile, infringir ciertas reglas y llevar las prácticas bailables a un estado catártico.

Las normas ya establecidas, sea por academia de baile o por reglas no escritas de la comunidad de bailarines, son acuerdos que no pueden pasar desapercibidos en el momento del baile. Es una regla que no se puede

empezar con el mismo pie para ambos bailarines. El hombre debe poner la mano en la cintura de la mujer y la mujer la mano en el hombro de su pareja. También existen las reglas de cortesía y comportamiento, por ejemplo, si el hombre invita a bailar a la mujer, debe dirigirse hacia donde esté ubicada, extenderle la mano derecha y llevarla a la pista de baile. De la misma forma cuando se termina de bailar, el hombre debe regresarla al mismo lugar, hasta el momento no se ha visto lo contrario. Muchas son reglas que no están escritas y que están asimiladas por los bailarines.

Una vez interiorizada la técnica, entonces ahora sí se puede sentir la música y dejarse llevar por ella, es como si se liberara de las reglas establecidas que indican qué pasos son los que hay que hacer. Es cuando se improvisa y surgen nuevos movimientos que solo son posibles ahí y no en otro momento. Se puede decir que hay un uso creativo del cuerpo y que está mediado por la sensación de liberación de normas. Hay quien ha mencionado que también está de por medio el pasar esa frontera del sentirse visto al aceptar que hay una vasta variedad de observadores. En una plática, una bailarina asidua me comentaba que si yo sabía bailar o era de las personas que solo iban a ver. En efecto, no todos los que asisten a salones de baile bailan, hay un número menor de asistentes que solo observan y contemplan, sienten cierto placer en ver a bailarines con habilidad para el baile.

Hay otro tipo de técnicas de baile asociadas al cuerpo y que se reproducen exclusivamente en ciertos salones, por ejemplo, levantar las manos. Esta es una forma que utilizan los bailadores, ya sea para invitar a lo lejos a una pareja de baile o también para indicar al mesero que requieren algo. De ahí existen sus variantes, por ejemplo, si se invita a una persona a bailar también puede acercarse y extender la mano a modo de invitación, algunos lo hacen con la palma hacia arriba; otros solo se acercan y con la palma hacia abajo, extendiendo el dedo índice, llaman a la posible pareja de

baile. Si se trata de una seña al mesero es porque el cliente pide una ronda igual, entonces se levanta la mano y se gira solo la muñeca. También es posible ver que se utiliza la mano con la palma de frente cuando alguien se niega a una invitación hacia la pista de baile.

Otra forma es cuando un bailarín dice que “sabe llevar a la mujer”. Muchas veces se escucha decir “te llevaron al baile”, esto es que sacaron provecho de una situación a costa de uno. En efecto, esta frase no dista mucho de la realidad. Un buen bailarín sabe llevar a la mujer, sabe marcar los pasos, dicta cuándo deben darse las vueltas y la forma de hacerlo. En diversas pláticas, mujeres bailadoras mencionaron que ellas son llevadas por el hombre, pues de otra forma no es baile, incluso afirmaron sentirse bien con un bailarín que sabe cómo hacerlo, por el contrario cuando bailan con alguien que no lo hace del todo bien, es motivo para ser rechazado en futuras ocasiones. Entonces, saber bailar es controlar y dictarle a la mujer en la pista de baile los pasos y las vueltas al sonido de la música. El sociólogo Pierre Bourdieu (2010), en el libro llamado *La dominación masculina*, establece que la dominación del hombre hacia la mujer muchas veces está en común acuerdo, son convenciones establecidas y, aunque, parecen inconscientes, son llevadas a cabo en la cotidianidad, el autor francés enlista una serie de ejemplos, como el dar la mano al bajar de un automóvil, ceder los asientos, pasar a la mujer al lado derecho cuando se camina por una banqueta, todas esas prácticas, concluye, están en contubernio y representan actos de dominación masculina. Así, también se puede ver que el hombre es quien invita a bailar, no es la mujer, lo mismo al final de cada pieza musical, es el hombre el encargado de acompañarla hasta su asiento, lo que comúnmente se le denomina caballerosidad. Son técnicas del bailarín que no se limitan exclusivamente al baile en la pista. Por lo tanto, el baile es una forma de dominación, en un primer momento del hombre hacia la mujer.

La técnica corporal del baile se adquiere a edades tempranas, pero no siempre es así, algunos bailarines se hacen ya en la edad adulta. Lo que sí es un hecho es que la técnica se sigue aprendiendo y corrigiendo conforme se baila. También implica para los bailarines aprender a usar el cuerpo en el salón, ya sea para invitar a bailar o para solicitar un servicio. Por otro lado, esta técnica se interioriza en el cuerpo y lo norma, esto es, le indica qué es lo que se tiene que hacer, lo que está permitido y lo que no está estipulado por los códigos de la comunidad de bailarines. En resumen, afirmamos que la técnica se adquiere en la adolescencia, luego entra la fase normativa en donde se tienen que aprender otras formas que tienen que ver con las restricciones y lo permisible, para después liberarse de las propias reglas establecidas.

5.2.2 Higiene y proxémica

En una de las entrevistas que se realizaron durante el trabajo de campo, a menudo se observaba el interés que el bailarín le daba al arreglo. De forma específica, se le preguntó a la persona si en ese momento podíamos ir a un salón de baile. Nos habíamos visto un jueves por la tarde noche para platicar sobre el baile y los salones. Ella había salido de trabajar. Su respuesta inmediatamente fue uno no exclamativo, entre risas me explicó que aunque quisiera, no estaba preparada, pues requería arreglo físico que incluía la higiene y vestimenta, incluyendo el maquillaje. Aunque no es una regla, el saberse y sentirse bailarín implica que se ponga atención en estos aspectos.

Otro bailarín nos explicaba que requiere transformarse, entonces pone énfasis en el olor e invierte en perfumes y cuando sale a bailar los lleva con él, además atiende a que su peinado luzca bien, para ello porta un peine de bolsillo. Una bailarina, en una visita en su casa, nos enseñó su guardarropa, la forma en que está organizado, de acuerdo con temporadas asociadas a las estaciones del año, y en un rincón particular está la ropa

que utiliza para el baile, destacando las botas (sin tacón), además de algunas zapatillas.

Sin duda alguna, hay una noción de cómo se debe lucir y arreglarse para asistir a los salones de baile. En cada bailarín hay una idea que se particulariza y se objetiva en el cuerpo, de esta forma hay una concepción de cómo presentarse ante la comunidad de bailarines en los salones de baile. El sociólogo canadiense Erving Goffman (2009) establece que es un juego de presentación ante los demás, en el que entran los individuos, que se presentan, y el resto, los que observan. El individuo se presenta ante los demás y tiene motivos para tratar de controlar la impresión que ellos reciban de la situación. Entonces se da por sentado que es una interacción cara a cara.

... puede ser definida, en términos generales, como la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata. Una interacción puede ser definida como la interacción total que tiene lugar en cualquier ocasión en que un conjunto dado de individuos se encuentra en presencia mutua continua... (p. 30).

Desde esta mirada, y apoyándonos en Goffman, nos encontramos con una actuación que tendrá como característica principal influir en las otras personas. Así el bailarín es un actor social que desempeña distintos papeles, por mencionar al menos dos: el de bailarín y el de *ligador*³⁶.

³⁶ Más adelante ahondaremos en este término, de entrada podemos decir que este tipo de actuación es cuando se quiere establecer contacto con una persona con objetivos claros. Uno de ellos es la de encontrar una pareja que no solo sea de baile, sino que se vaya más allá, por ejemplo, el afectivo.

En este sentido, nos apoyamos en Katia Mandoki (2006), que nos habla de la *proxémica*, una modalidad de la dramática³⁷, que es un término que sirve para explicar cómo las personas se aproximan hacia otras produciendo efectos en ellas, distinguiendo la proximidad positiva o negativa, es decir, la cercanía o la distancia. En la *proxémica*, dice: “También presentamos una imagen de nuestra persona, mostramos dinamismo, estados de ánimo, actitudes ante la vida por medio del cuerpo” (p 48).

Mandoki relaciona una distancia entre el emisor y el interlocutor que incluye lo espacial y temporal:

El lugar que ocupamos en un cortejo o alrededor de una mesa (...) distancia entre una frase y otra, tiempo que tardamos en recibir o en responder al otro y la forma con la que nos dirigimos a él que puede ser íntima o distante (p. 49).

La *proxémica* indica accesibilidad o inaccesibilidad y puede ejercerse no sólo en el espacio (escópica³⁸), sino por el lenguaje (léxica³⁹), el cuerpo (somática⁴⁰) o el sonido (acústica⁴¹). De tal forma que según Mandoki:

Puede hablarse de proxémica en el gesto de invitar o no a alguien, hacerlo para un café o para un almuerzo, para una copa en una fiesta o en la intimidad, en casa o en un restaurante, una comida formal o informal a medio día o a media noche. Desde el eje de lo

³⁷ La dramática, según Mandoki, es un acto y despliegue en la vida cotidiana hacia la producción de efectos sensibles en el destinatario. Manifiesta la postura del enunciante, además de ser una actitud ante el interlocutor en cuanto se puede acercar o alejar.

³⁸ Escópica es la distancia o cercanía de acuerdo a un espacio físico u objetos, pero también se refiere al espacio temporal. Se llega a considerar incluso el manejo del espacio por medio de jerarquías.

³⁹ Léxica es la distancia establecida por el lenguaje verbal. La modalidad de dirigirse de una persona a otra

⁴⁰ Somática es la distancia corporal que establecemos respecto a los otros. Implica mirar o no, situarse cerca o lejos, tocar o no, ser indiferente o sonreír.

⁴¹ Acústica es el volumen de voz desplegado. Hablar con tonos altos o bajos, pero también incluyen la sensibilidad. También se relaciona con los ruidos o sonidos.

simbólico, el sentido de estos gestos se define por su inversión energética: invitar a alguien para una café representa inversión energética menor que invitarlo para una cena; invitarle a una copa implica mayor intimidad que un café (p. 50).

Considerando lo anterior, podemos decir que los bailadores tienen algunos niveles de *proxémica* y están dados, como dice la autora, por una modalidad espacial y temporal. Sobre todo, destacamos la *proxémica* somática, de tal forma que habrá una intencionalidad de acercarse al otro bailarín o alejarse, dependiendo de lo somático (olor, sudor, vestimenta, gusto facial y corporal además de la técnica del bailarín). Nos centramos, por ahora, en el papel del bailarín que requiere transformarse para desempeñar su papel y aproximarse a un espacio específico donde se congregan los bailadores. Los siguientes casos son un ejemplo de ello.

Estela se prepara cuando va a bailar, no es un acto improvisado. Es una práctica que le interesa y que le resulta importante en su día a día. Por eso trata de que la planeación no se le descomponga, porque de ello repercutirá su bienestar. Piensa en que llegará a su casa y se apurará a hacer los pendientes domésticos, además planeará qué vestimenta ponerse, así como también debe descansar y dormir un poco, sabe que estará expuesta al cansancio corporal, por eso debe prepararse. Primero asegura su ida y su regreso con un taxista de confianza. Luego aparta mesa, mandando un mensaje por celular a un mesero que conozca para que no lleguen y estén de pie.

A menudo se observan miradas de mujeres hacia mujeres de arriba hacia abajo, luego, en modo secreto se ríen o se voltean nuevamente para seguir mirando. Se han escuchado frases de “*qué bien se le ve el vestido*”, esos “*zapatos no le van*” o “*ni si quiera sabe caminar con tacón*”, incluso “*se ve muy vulgar*”. Esas y otras frases son frecuentes. Estela piensa en eso también y se viste, desde su subjetividad, lo más presentable posible, porque

sabe que será observada tanto por hombres como por mujeres. Por eso no usa la ropa con la que salió del trabajo, así como ella se pone exigente con quienes pueden ser sus parejas de baile, ella también requiere poner atención en ello.

Los zapatos para Estela son fundamentales para ir a bailar, aunque tiene que ver con las restricciones, porque dice que no iría a bailar con zapatos de piso, siempre con tacón lo más alto posible.

Los tacones son indispensables para nosotras, como que dan otra personalidad. Yo nunca he ido con zapatos de piso, te cansas más de ir a misa con tacón, no aguantas ni una hora parada. Me ha tocado ir a misa y de verdad, ni la hora aguanto, y cuando vas a bailar, aunque te duela... a veces salimos con los zapatos en la mano (risas), pero mientras bailas los aguantas, salimos con los pies hinchados, pero en el momento no lo sientes.

Miriam, por otro lado, cuando va al salón de baile se prepara primero con la ropa que va a utilizar. Los gustos y afinidades que tiene están dados por reglas personales en la vestimenta. Pone especial atención en el calzado, pues sabe que unas zapatillas con tacón alto estilizan la figura femenina. Lo anterior responde a que está consciente de que va a buscar pareja de baile, por lo tanto, debe de lucir para ser visible.

Me arreglo, es súper importante, porque es la presentación ante los demás. Siempre se tiene que dar la mejor imagen de uno cuando va a bailar. Debe de ser con zapatillas sino voy con zapatillas, siento que no bailo. Una de las primeras veces que me invitaron a bailar fui con zapatos bajos, y ahí me di cuenta que la mayoría usa zapatos con tacón. Por supuesto esa vez nadie me sacó bailar, ahí es en donde te das cuenta que una tiene que ir bien vestida, muy bien arreglada y las zapatillas es lo primordial. Aparte de que nos vemos bien, nos estiliza la figura y los hombres se fijan mucho en eso. Es impresionante ver a una mujer entre más grande sea el tacón y verla

bailar dentro de la pista y que baile súper bien, ¡es una figura!, es la mejor presentación.

No es lo mismo ir con pareja y sabes que tienes una pareja que va a bailar contigo toda la noche, entonces no importa mucho cómo vayas vestida. Pero si yo no llevo pareja, entonces, voy a buscar pareja, por eso creo que debe uno verse bien y creo que debe ser lo más presentable posible. Tengo que llenarles la pupila a los caballeros, y después se termina de completar con el baile, con la manera de bailar.

En lo particular no me gusta el vestido, por lo general es pantalón que me quede ajustado, que esterilice la figura, una blusa elegante que no sea tan rebuscada. Si es falda, para mí tiene que ser arriba de la rodilla, nunca abajo, eso me hace sentir más vieja. El saco o el suéter sale sobrando en el salón de baile, por el calor que hace cuando bailas entonces la blusa debe de ser ligera. Me maquillé todo, los ojos los labios las mejillas. Me tardó 45 minutos en arreglarme, me peino con la pistola. Definitivamente es un cambio total, me perfumo. Es importante oler bonito.

En el caso de Ramón, bailar es divertirse y conquistar a una chica, por eso el atuendo debe ser bien de acuerdo a la ocasión. Recuerda que cuando que fue al primer salón se dio cuenta que tenía que comprar ropa y perfumes, desde ahí empezó a adquirirlos lo que significó una inversión. Recuerda que:

... el peinarse, los zapatos, la camisa que ibas a llevar, el saco: todo era muy emocionante. Incluso cuando veo una la película de John Travolta, la de fiebre de sábado, así está uno en el espejo peinándose, echándose el pelo para atrás, qué tipo de camisa, los zapatos. Te pasabas a comprar tu pantalón o tu camisa para el día del baile, tus zapatos; te ibas comprando tus cosas. Y era a escondidas, como mi papá no me daba dinero, yo me compraba mi ropa. Una vez mi papá me regresó un reloj que me compré en abonos, lo escogí, me gustó, estaba bien a gusto con mi reloj y, mi papá

empezó a ver los aboneros, y me dice, devuelves ese reloj, y lo tuve que devolver.

También, hasta la fecha me gusta comprar perfumes, estar bañado, limpiecito aunque venga uno al trabajo, siempre estar presentable. Me gustan mucho los perfumes, las gafas, el tipo de zapato, de todo tipo de zapatos me compro, sacos, trajes, todo lo que es para el cuerpo, me gusta siempre tener buena ropa y actual.

Es muy importante para llamar la atención, por decir, cuando voy a los bailes, van todos los compañeros muy arreglados y tratas de ir muy arreglado, dar tu mejor apariencia que las compañeras te vean bien, aunque ya seas casado, pero siempre bien presentado. Antes eran camisas de flores, pantalones acampanados, hoy ya cambió mucho, los pantalones ya son de tubo; ahora es ir con el saco, todo bien arreglado, bien presentable.

En este mismo sentido observamos a Pilar, solo que a diferencia de los casos anteriores, no pone atención en el arreglo para buscar pareja, solo presentarse arreglada ante la comunidad de bailarines. Sin embargo, esto no hace que no ponga demasiada atención en ello, pues le emociona ir a bailar. Tiene un guarda ropa que mandó a hacer de forma muy cuidadosa, pues dice que ahí mantiene en óptimas condiciones su vestuario. Lo tiene clasificado por temporadas y que responde al día a día, así como a eventos extraordinarios. Pilar, nos comenta que es muy exclusiva para elegir y comprar su ropa, acostumbra a ir a tiendas reconocidas, reconoce marcas en ropa, también distingue y conoce perfumes tanto de hombre como de mujer.

Entonces para las dos de la tarde ya le doy de comer a mi hija, ya dejé todo listo como para que a las tres de la tarde empecemos a ponernos la ropa de baile. Yo tenía como uniforme, tengo guardadas todavía mis botas vaqueras, que son muy cómodas, pantalón de mezclilla y una blusa a gusto, algo con lo que yo pudiera moverme bien, porque también esas mujercitas que van a bailar con un vestido muy entallado, con minifalda con taconzotes, pues más

que nada van a ver qué ligan porque mentira, no puedes bailar bien con unos taconzotes, bailarás que te gusta media hora y después de ahí quieres aventar los zapatos, en cambio llevas unos zapatitos cómodos y bailas... Con mis botas me sentía tan cómoda que no necesitaba cambiarme nunca y, entonces, yo decía, éste es como mi uniforme para el baile y no me interesaba que dijeran -¡ay! esta siempre viene igual, no se cambia- porque decía, yo sé que vengo limpia, vengo oliendo sabroso, vengo muy bien vestidita, vengo muy arreglada. A las tres de la tarde ya empezaba a ponerme guapita porque a las cuatro de la tarde pasaba por las amigas que vivían a la vuelta y si eran, por ejemplo 4:15 y si yo no pasaba por ellas, ellas ya estaban aquí en la casa diciendo -¿qué onda contigo?. ¡Pilar! se nos va a hacer tarde, ya no vamos alcanzar mesa-.

En Pilar vemos una apuesta por la higiene y la limpieza, desde su punto de vista asistir a bailar es ir limpia y oliendo a perfume, por eso ella también busca lo mismo en un hombre que cumpla con ciertas características de higiene.

En una ocasión una bailarina nos comentó de la importancia de elegir su vestimenta. Antes de salir, se mira y se vuelve a mirar enfrente del espejo. Se acomoda la ropa nuevamente y se vuelve a mirar, si no le gusta cómo se ve, se cambia y una y otra vez. El espejo es una herramienta que le permite ver cómo la observarán y también es una forma de crear una *proxémica* a modo para el baile, para ello tiene un espejo donde se ve toda la figura, pero también tiene un espejo para verse la cara de cerca. La ropa es elegida con mucho cuidado, hay una ilusión por vestirse y por proyectarse en el salón de baile, por eso cuida la vestimenta⁴² porque es la apropiada para ir a los bailes.

⁴² Incluso, varias bailarinas tienen ciertos cuidados para las prendas al lavarlas, las van a mano o con tendido a la sombra, así aseguran que les dure más cierta prenda de su preferencia.

El arreglo en el cuerpo es indispensable para ciertos bailarines, es una forma de presentarse, no es posible ir en un estado que ellos consideran común u ordinario. Es una situación de tipo extraordinario y los bailadores se lo toman con toda seriedad, así ponen especial atención en su arreglo y apariencia, el espacio de baile se convierte en un recinto depositario de estas prácticas. Por eso, en los salones de baile se ofrecen productos relacionados con el arreglo y en los baños se puede ver un uso exagerado del espejo, en ambos géneros, es un recurrente principal para mostrarse y una oportunidad para arreglarse de forma constante.

Se ha observado también que la higiene es importante, no sólo es el arreglo físico, sino está de por medio otras formas de presentarse y aproximarse y que en un determinado caso es definitivo al momento de aceptar bailar con alguien. La antropóloga inglesa Mary Douglas (2008) establece lo siguiente sobre la pureza en la cultura. Dice que lo puro está relacionado con el contexto cultural, es decir, cada comunidad establece lo que considera puro, frente a lo sucio o impuro, de ahí que se hable de reglas de higiene. De la misma forma estas reglas son formas de clasificación. Se divide lo que es sucio de lo que es puro. Así, por ejemplo, menciona Douglas, para el caso de las religiones lo impuro está de lado de lo sucio, por consiguiente es sancionado y motivo de abominación.

La suciedad es producto secundario de una sistemática de ordenación y clasificación de la materia, en la medida que el orden implica el rechazo de elementos inapropiados. Esta idea de la suciedad nos conduce directamente al campo del simbolismo, y nos promete una unión con sistemas de pureza más obviamente simbólicos (p. 34).

Los bailarines, de forma general, han mostrado su asco y aberración hacia el sudor corporal. Esta es una situación fisiológica que se tiene que ocultar o limpiar. Por ello, muchos bailarines llevan toallas faciales para limpiar el sudor derivado del movimiento intenso del bailarín. Pero al mismo

tiempo, el sudor se convierte en un indicador de que el bailarín ha tenido una experiencia intensiva en la pista de baile. Muchas veces el sudor se ve en la ropa, sobre todo de los hombres, al grado que se refleja en el pecho y en la espalda, las mujeres han dicho que eso es espantoso y en automático bloquean a esa pareja de baile “qué asco bailar con alguien así”, “una vez me tocó bailar con alguien sudado y sólo sentir la camisa húmeda me dieron ganas de vomitar, es muy feo del sólo ver como se pega la camisa al cuerpo por el sudor” son algunos de los comentarios que hicieron las bailarinas al respecto. Sin embargo, hasta el momento, ningún bailarín hombre ha hecho tanto énfasis sobre el tema, parecería que la higiene va denunciada desde la mujer. Otro bailarín hombre mencionó sobre esto

El olor es algo que les gusta mucho a las chicas y a la mejor muchos sudan mucho cuando bailan. Ya de grande como que el cuerpo cambia, como que ya empieza a despedir más sudores, entonces yo creo que eso de los perfumes hay que seguir usándolo, el desodorante y siempre estar bien limpio. Para las mujeres si es importante que el hombre huela bien.

Resulta interesante hablar de nociones de pureza e higiene en un contexto de baile, pues es uno de los primero requisitos que se pueden considerar en la elección de una pareja de baile, por lo tanto, no basta con ser buen bailarín, la limpieza es indispensable para complementarlo. Algunos salones de baile, como ya se ha mencionado, tienen objetos para la limpieza, sobre todo dedicados para los hombres. En los baños sanitarios se puede observar lociones, venta de peines, desodorantes que la aplicación cuesta 5 o 10 pesos, dependiendo del lugar.

Una bailarina dice sobre la higiene que es un factor indispensable para bailar o seguir bailando con un hombre. Entonces, además de fijarse en que sepa la técnica de bailarín, pone atención en la limpieza y el olor.

El olor es otro de los aspectos importantes. Aunque sea limón y bicarbonato. Si no tienes para un buen desodorante, el limón y el bicarbonato hacen

maravillas, es la verdad, y con eso no vas a picar, porque es muy desagradable para mí bailar con una persona que esté oliendo a sudor, es que la pobreza y la cochinado son cosas diferentes. No te estoy diciendo que debas oler muy rico, puedes oler a colonia española, a flor de naranjo, está bien, pero que huelas bonito. Que huelan bien, no le hace que estés oliendo a perfume barato, no necesariamente un Betty Barclay...

Lo limpio, muchas veces, determinará si se sigue bailando o no. Se han observado a muchos bailarines aseándose en los baños sanitarios, ya sea secándose el sudor del cuello, espalda o axilas, incluso mojándose el cabello para peinarse nuevamente con algún fijador (gel o spray), además de aplicarse loción y salir nuevamente refrescados y listos para buscar pareja de baile. En el tiempo que están en los baños aprovechan para comentar de forma breve algunas situaciones o para preguntar por alguna bailarina, pero siempre de forma muy breve.

En el sistema de clasificación está lo limpio asociado a lo puro, esto es, que el bailarín cuando está interactuando con algo que no es sucio entonces permitirá el contacto corporal, es decir, habrá una *proxémica* delimitada por la higiene. Por otro lado, cuando el bailarín detecte lo sucio en el cuerpo en automático se cerrarán las opciones para el portador de lo antihigiénico.

Hasta aquí hemos visto que el cuerpo es una entidad que se construye para el baile, pero que también tiene que ver un proceso histórico, es decir, en el proceso de aprendizaje de la técnica corporal aplicada al baile. Sumado a esto se debe de poner especial atención y aprender sobre las reglas de higiene en el baile, pues es un factor principal para conseguir pareja en el salón. También podemos hablar, como se ha visto, de que en el baile se pasa a otra normatividad más flexible, si se supone que los bailarines vienen de una estructura más rígida (espacio laboral o familiar), entonces será indispensable poner atención en la temporalidad donde sucede esta práctica

que es la noche, pues el bailarín se mueva y desplaza, además de que es el receptor del disfrute nocturno, por lo tanto, se requiere encontrar las formas de liberarse de esa normatividad. Desde la mirada de Foucault (2012), el cuerpo es controlado por el sistema de producción capitalista y un sistema político que son, entre otras cosas, los que le dictan los tiempos y lo que hay que hacer en términos productivos, por lo tanto, desde esta posición el disfrute o el ocio son prácticas que no corresponden necesariamente a un modo capitalista, aunque estén normados los tiempos, por ejemplo, las vacaciones o días de descanso, siempre se busca una irrupción a estos horarios establecidos. Estos momentos llegan con la noche.

5.3 El baile y la nocturnidad

El baile es de noche, nos comentó una entrevistada. “Fíjate que se hace cuando ya nadie tiene algo que hacer”, de ahí los horarios de los salones de baile que se pueden ver de dos tipos. Dos de ellos, el salón *Sarh, Davis y Rodeo Tropical*, tienen un horario similar que inicia a las 5 de la tarde y termina a las 11 de la noche, sólo el *Rodeo* termina hasta la madrugada. El resto de los salones abren de 8 de la noche a 3 de la mañana. Si bien, no todos los salones tienen los mismos horarios, en algún momento coinciden y es precisamente en que la mayor parte del horario es por la noche. Entonces podemos afirmar que el baile es una práctica nocturna.

En términos de tiempo, el atardecer o el ocaso marcan el fin del día y con ello viene el surgimiento de la noche, también se marca la conclusión de muchos quehaceres o la salida de personas de los espacios laborales. Entonces, la ciudad tiene otro ritmo y las prácticas son totalmente distintas. Sin embargo, explicar la noche a partir de la ausencia de luz o por el tiempo resulta poco atractivo y simple. Desde la antropología es conveniente explicarla desde las prácticas sociales. Hablar de la noche es referirnos a una temporalidad, pero hablar de nocturnidad es referirnos a espacios que

albergan una serie de prácticas que se dan en momentos específicos. Una bailadora nos comentaba que ella necesita reposar su cuerpo una vez que sale de la jornada laboral y cuando va a bailar requiere transformar la dinámica, porque afirma, que es tiempo para la diversión.

Hernández y Guérin (2016) mencionan que la noche está dada por una serie de prácticas espacio temporales, no se reduce a la separación ni a la terminación de día y noche, por consiguiente de luz y de oscuridad. Los antropólogos y sociólogos argentinos han puesto interés en las relaciones y prácticas sociales que se dan en la noche. Laura Gallo (2016) concluye que la noche es una serie de prácticas y de estados. No solo es un antagonismo con lo diurno pues en distintas observaciones etnográficas distinguió que la noche terminaba, para las personas, hasta la mañana siguiente. Ahí, en el baile, hay una fluidez, volatilidad y desinterés por los vínculos sociales, menciona que hay una aparente ausencia de la normatividad y una exaltación a las libertades personales. Como lo menciona Gallo, para observar la noche, es preciso también observar al sujeto en lo diurno. Esta misma autora menciona que la noche tiene tendencias masculinas, es decir, que está hecha para hombres. Al respecto, el contexto argentino no dista mucha del mexicano, pues mientras Hilda, una de nuestras entrevistadas, debe de sortear más obstáculos e imprevistos para salir, incluyendo “dejar dormidos a sus hijos” para que no se den cuenta que se va al baile; Rolando simplemente se va sin preocuparse en dar mayores explicaciones. Nos estamos refiriendo a que las prácticas nocturnas son más complicadas de acceder para las mujeres, aunque esto no represente una generalidad, pues en ambos casos es preciso desarrollar habilidades para burlar la normatividad tanto diurna como como nocturna.

Mario Margulis (2005) sociólogo argentino, en un libro que coordinó titulado *La cultura de la noche, la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, nos habla de la noche y de las experiencias que se realizan en esta

temporalidad denominada nocturnidad, menciona que las prácticas nocturnas se asocian con el tiempo libre, el ocio, la diversión, la alegría, el éxtasis, el frenesí y el erotismo. Dice Margulis:

... la noche urbana presenta una ciudad diferente, menos iluminada, acaso ofreciendo por ello mismo mayor privacidad, espacios protegidos de las miradas. Cambia el paisaje urbano y cambian los actores. Son otras las actividades que otorgan dinamismo a la ciudad nocturna, y ello ocurre en espacios que tengan ritmos muy diferentes durante el día (p. 15).

La noche está en el plano de la fiesta, de la ilusión y en algunos casos del anonimato. Afirma Margulis, aparece como una ilusión liberadora. Desde esta mirada, las prácticas de baile nocturno representan una forma de hacer algo distinto a lo diurno dentro de un espacio para liberar la carga laboral, y al mismo tiempo es satisfactoria en el sentido que se libera de un sistema normativo previo, pues se transgreden normas y se apela al disfrute. Una vez realizadas, el recuerdo que queda plasmado en la memoria y se acude a ello cada vez que se requiere de forma indistinta. Se recuerda la experiencia festiva irruptiva. Este autor argentino asocia la experiencia nocturna a la fiesta, por lo tanto, la noche aparece como una ilusión liberadora, es la promesa de la fiesta,

...la auténtica fiesta está presente en el imaginario universal, es libertad y requiere un tiempo propio, un espacio diferente, discontinuo con el espacio habitual. En la fiesta está la libertad, la rebelión, la subversión de los poderes, el goce, la imaginación y el éxtasis (p.16).

Algunas bailarinas asumieron el carácter normativo no sólo de su condición actual, sino de forma histórica. Afirmaron que las reglas y sentirse vigiladas desde el seno familiar, el laboral y el matrimonio o la relación sentimental que tienen, les da cierta tensión, en algunas se llegó a crisis existenciales. Por eso justifican la asistencia a estos lugares, mencionando que el bailar les da la sensación de libertad, por lo que también le atribuyen

propiedades curativas en el sentido espiritual. “Bailando me libero” fue una frase que nos comentaron varias entrevistadas. Los hombres en cambio, dicen, “Bailando soy yo mismo”. Lo anterior haciendo alarde de sus habilidades, pues en la pista afirman que ellos se muestran tal cual como son. Esto también repercute en el ámbito familiar, pues los hombres dicen sentirse otros en familia o en pareja, “atados” y no son como deberían ser, entonces en la pista dicen que es el escenario a modo para demostrar quiénes son en realidad. Estar en un espacio irruptivo al mismo tiempo es liberarse y encontrar la creatividad necesaria para experimentar sensaciones de alivio ante el malestar social.

Los bailarines muchas veces negocian la noche con las prácticas diurnas, por ejemplo, se deben de apurar a las tareas domésticas o deben de hacerse cargo de otras tareas. Algunas ocasiones nos comentaba un bailarín que él no tiene que negociar nada, sin embargo cuando llegaba a su casa, después del baile, al otro día o en posteriores tiene que hacer “buenas obras” como comprar algo que hace falta para la familia o acompañar a su esposa de compras o algún compromiso familiar, todo esto para tratar de quitarse la culpa de haber ido a bailar.

No hay un tiempo en específico que marque la noche, por ejemplo, un grupo de bailarinas salen a prisa a las nueve de la noche de un salón de baile porque aseguran que ya es de noche, es decir, ya es tarde para llegar a casa. Mientras que un par de amigas deciden entrar temprano a un salón de baile, a las diez de la noche, porque dicen que apenas se está poniendo ambiente al salón. Por lo tanto la noche es distinta y atemporal dependiendo de quien la practique y de los intereses específicos, por lo que la noche es construida y depende de las prácticas.

En los casos que presentamos la noche empieza en la expectativa y en la mente. Las bailadoras se visualizan en los salones de baile. Una de las primeras formas es cuando eligen su vestimenta y la proyectan en cómo se

verán. El caso de Pilar es muy ejemplar, nos muestra la vestimenta para la noche y, por su puesto, para salir a bailar. Prefiere ropa oscura con algunos elementos que brillen, además de botas con tacón bajo para aguantar cinco o seis horas de baile continuo.

Hilda deja a sus hijos durmiendo, una amiga le comenta que los duerma y que se salga de su casa, afirma “no les va a pasar nada”, le recomienda que salga sigilosamente, y que de preferencia se quite sus zapatillas para no hacer ruido. La misma recomendación es para el regreso.

La noche representa un riesgo, hay menos movimientos de personas, porque las actividades disminuyen, esto trae consigo menor presencia de personas en la ciudad incluyendo la vigilancia de autoridades municipales, calles más solitarias y entre más pasa el tiempo, esto aumenta. La noche es insegura en ciertos momentos, por eso se tienen estrategias para cuidar y proteger. Por ejemplo, se le habla al taxista de confianza y se apalabra para que las lleve y regrese. Incluso se le advierte “si me ves medio movida, no me dejes”. Otras ocasiones el acompañamiento entre amigas es ofrecido sólo para encubrirse algunas situaciones, pues entre risas mencionan “nunca llegamos a la casa”. En este sentido la seguridad ofrecida es un pretexto para realizar otras prácticas nocturnas.

5.4 La mentira y el anonimato como forma de relacionarse

Para muchos bailadores o asistentes a estos espacios de baile es común recurrir a la mentira como un recurso para sustentar la asistencia. Crear un mundo ficticio y de ilusión es característicos del baile, ya hemos hecho hincapié en esto. En este tenor, la mentira tiene una forma y estructura y se utiliza por distintas razones. Una de ellas es que al salón se viene a disfrutar y el disfrute no es una prioridad en una sociedad capitalista donde lo importante es el trabajo y producir, por lo tanto, lo laboral es quien organiza y ordena la vida de las personas. Los tiempos muertos y el ocio son

señalados inmediatamente porque de lo que se trata es que se esté ocupado den algo productivo. Por eso, decir que se va al salón de baile es poco usado por los asistentes, a menos que se haga acompañado de su pareja sentimental. En este caso, hemos encontrado distintas formas de decirlo: “voy a salir tarde del trabajo”, “tengo un curso”, “voy a ir a trabajar a otro lado”, “voy a verme con unas amigas” o “tengo una reunión de trabajo”. Son frases que se dicen muy a menudo en lugar de afirmar que se asiste a un salón de baile. Lo que observamos es que hay una infracción a la norma, una violación a lo establecido, por eso se recurre a la mentira. En la mayoría de los casos a los salones se viene a disfrutar, si a esto se añade el uso del cuerpo entonces es doblemente mal visto, de ahí que cuando llegan a descubrir a un bailarín en la mentira, siempre es motivo de discusión familiar o de pareja.

Por lo tanto el ser anónimo es una práctica recurrente dentro de algunos bailarines que muchas veces se relaciona con la mentira y adoptan estrategias como cambiarse de nombre, dar teléfonos alternativos, esconderse en lugares internos de salón. En entrevistas, sobre todo con bailarinas, mencionaban cierta emoción y adrenalina al hacer esto, incluso muchas de ellas lo hacían de forma más razonada. Cuando se lograban relacionar sentimentalmente con un bailarín lo seguían haciendo y muy orgullosas algunas afirmaban que nunca fueron descubiertas.

5.5 La música como práctica social reflejada en el baile

Pablo Semán y Pablo Vila (2010) mencionan categóricamente que la música al ser un producto social produce efectos sociales. Proponen a la música como recurso metodológico, para observar a la sociedad, dicen que provee un mapa de la vida social de las personas que la oyen y al mismo tiempo entablan una relación social e integran otros elementos como el cuerpo y el baile en un espacio específico. Establecen la eficacia social de la música a

partir de dos de sus representaciones más regulares: los bailes y las canciones, explican:

Bailes y canciones parecen condensaren fórmulas relativamente estancas el hecho de que a través del sonido, en articulaciones de lo más variadas con los más diversos lenguajes (el movimiento, la actuación y la producción visual), se aparean, se divierten, se integran a grupos, relaciones, comunidades, polaridades, jerarquías y verticalidades, se preparan para matar o matan, para amar o ser amados (p.10).

En este apartado ahondaremos en la música como producto de la cultura desde un contexto específico y la forma en que incide en la persona a partir de dos componentes, uno el de la lírica y, el otro, el ritmo provocando estados de ánimo y sentimientos generados en un colectivo en particular.

5.5.1 La eficacia simbólica de la música

La música cumple distintas funciones en las sociedades. Claude Lévi Strauss (1987) menciona que de forma relevante la música, al menos en el siglo XVIII, sustituyó la función que venía ejerciendo el mito, al dotar a las personas de una estructura similar, es decir, las sociedades tuvieron otro espacio en donde se desarrollará una forma parecida al mito:

En verdad, sólo fue cuando el pensamiento mitológico, no digo que se disipara o desapareciera, sino que pasó a segundo plano en el pensamiento occidental del Renacimiento y del siglo XVIII, momento en el que comenzaron a aparecer las primeras novelas en lugar de historias elaboradas según el modelo de la mitología. Y fue precisamente en esa época cuando comprobamos la aparición de los grandes estilos musicales, característicos del siglo XVII y, principalmente, de los siglos XVIII y XIX (p. 81).

La música se apoderó de la función intelectual y emotiva que el pensamiento mitológico abandonó, menciona el antropólogo francés al referirse a un tipo particular de música creada en esa época⁴³: a la sinfonía. Este antropólogo hace una analogía del mito con la música al decir que en su estructura tiene un inicio, un intermedio y un fin, explica que es imposible entender el mito como una secuencia continua y escuchar una sinfonía sin relacionar lo escuchado con lo que está por escucharse, dice, “existe una especie de reconstrucción continua que se desarrolla en la mente del oyente de la música o de una historia mitológica” (p. 87).

En otro texto, *La eficacia simbólica*, (1995) Lévi-Strauss da cuenta de cómo un canto apoyado en una narración mítica tiene efecto de tipo simbólico en la persona que escucha. En este ejemplo, se narra la complicación de un parto y que se logra solucionar exitosamente después de un momento crítico. El éxito se basó en distintos aspectos, uno, la narración de un mito dentro del canto donde el bien y el mal están en conflicto para que posteriormente el bien triunfe sobre el mal, por otro lado, creer en esa narración cantada fue fundamental para la persona que estaba teniendo el parto. Lévi-Strauss (1995) atribuye a la capacidad que tienen los signos para operar en la mente de las personas y en este caso en un contexto musical. Los bailadores afirman que muchas veces las canciones tienen un efecto apaciguador, sobre todo aquellas que reflejan vivencias similares a las que han tenido en algún momento de sus vidas, de ahí que hay música con la que se sienten reflejados.

5.5.2 El sonido sociocultural

Podríamos partir de la parte más elemental de la música, esto es, el sonido como la forma mínima que compone a la música y que puede ser percibida por el ser humano a través de los sentidos, por lo tanto nos remite a una

⁴³ Al referirse a un tipo particular de música, Lévi Strauss menciona la música de inicios del siglo XVII y del XVIII y XIX.

parte sensorial, así lo establece Ana Lidia Domínguez (2007) en su libro *La Sonoridad de la Cultura*, pone atención al sonido definiéndolo como la materia prima del mundo social y además en vehículos de transmisión cultural. El sonido identificado por la parte sensorial del cuerpo, el oído, se convierte en una primera forma de tener contacto con el exterior a partir de organizarlo e interpretarlo. Así podemos identificar sonidos de naturaleza, y estos a su vez clasificarlos en ríos, campo, montañas, cielo, agua, animales, etcétera. También podríamos ubicar sonidos de ciudad que se componen de automóviles, calles, conjuntos habitacionales, fábricas, parques, plazas comerciales, mercados, comercios, hospitales y una larga lista. Ana Lidia distingue que las expresiones sonoras van:

...desde la palabra hablada con toda su complejidad de acentos y estructuras, los ritmos musicales, la sonoridad de los momentos rituales y las manifestaciones colectivas, las producidas por los ambientes específicos, las que emanan del contacto del ser humano con sus instrumentos de trabajo o los elementos de su vida cotidiana (p.16).

Estas expresiones de sonidos que responden a contextos específicos es lo que Domínguez llama la *sonoridad de la cultura* y que entiende:

...a las manifestaciones sonoras de una colectividad, a partir de las cuales se revelan sus costumbres y tradiciones, su orden y visión del mundo, sus códigos de interacción, sus múltiples modos de socialización, sus símbolos grupales y su memoria colectiva, es decir, una suerte de identidad sonora en el sentido de una serie de rasgos que le son característicos y a partir de los cuales los grupos se definen y reconocen (p.16-17).

Estos principios sonoros son incorporados socialmente e interpretados desde la cultura desde donde son percibidos, es decir, el sonido de una música es una creación sociocultural que permite a la persona relacionarse

entre sí y hacia los demás. Cada sociedad crea sus propios sonidos y, de forma cultural, los asimila y reproduce.

El ser humano, conocedor de principios sonoros de la naturaleza, ha incorporado este saber a sus prácticas sociales con fines lúdicos (...). Así ha creado la música como expresión armónica del sonido; ha desarrollado la ciencia de la acústica para entender los procesos de producción, transmisión y recepción sonora (p.16).

Podemos observar con Ana Lidia que cada cultura crea sus propios sonidos y les da una lectura de forma específica, en este sentido, la música está compuesta por muchos sonidos que tienen significado y entablan una relación con el oyente, también se puede considerar y de acuerdo Lévi-Strauss (1995), la importancia de la lírica, el relato, la historia que se cuenta, todo ello mueve a la persona, crea condiciones de sensibilidad que se reflejan en estados de ánimo, pero también provocan al cuerpo a moverse.

Ya hemos hecho referencia a que el baile se aprende a través de la incorporación de la técnica corporal. Lo mismo sucede con la música, sólo que en este caso se va creando un gusto y afinidad por ritmos específicos. Para llegar a este gusto se tiene que dar un proceso desde la edad temprana. De acuerdo con Bourdieu (2010), el gusto se elabora socioculturalmente a través del desarrollo de distintos tipos de capitales, pero sobre todo los capitales culturales, los que se adhieren al cuerpo. Además es un proceso donde intervienen también los capitales sociales, es decir, con las personas y los espacios que se relaciona la persona. Así se va a adquiriendo un gusto en la vestimenta o la comida. Con el bailarín de ritmos tropicales el gusto musical se explica por la convivencia intensa con estos y que están implícitos en el crecimiento biológico y social. Los entrevistados han coincidido que sobre todo en la secundaria es cuando empezaron a conocer

más música y la socialización escolar ayudó para que aumentaran los conocimientos musicales mismo que se ven funcionando en el momento del baile.

5.5.3 La música tropical

La música de los salones de baile es tropical. Son los ritmos provenientes de una región del Caribe con algunas fusiones de ritmos africanos en los que se encuentran la cumbia, bachata, salsa, danzón y guaracha por mencionar algunos. La música tropical, menciona Ángel Quintero:

...abarca sonoridades principalmente del Caribe hispano; expandiendo este concepto desde su centro – Cuba, República la Dominicana y Puerto Rico – hasta sus fundamentales periferias: Veracruz, Mérida y la capital-el DF- en México; Panamá, Colombia, Venezuela, tal vez Guayaquil en Ecuador y el Callao en Perú y, definitivamente, la diáspora latino-caribeña en los Estados Unidos – particularmente en Nueva York (y seguramente otros territorios... (p. 15, 1999)

En cada región donde se ha trasladado tiene una particularidad. Por ejemplo, la *cumbia villera* de argentina que es apropiada por bandas juveniles de las colonias periféricas y marginadas en donde la usan para protestar o en muchos casos también hace alusión a actos sexuales denigrando a la mujer. La *cumbia sonidera*⁴⁴ en México alojada en barrios y colonias populares tiene una de sus características principales que se toca y baila en la calle. En los últimos años, se han escuchado fusiones de cumbia con otros ritmos: *cumbia Guepa* y la *cumbia rebajada* provenientes del norte del país.

⁴⁴ En distintas notas periodísticas se da cuenta de que el actual gobierno municipal de Puebla prohibió hacer todo tipo de bailes y fiestas en la calle en donde esté de por medio el baile tipo sonidero, ya que aumentan la violencia y son foco de desorden grupal.

La música tropical en algunos países, en particular en los caribeños, es referente de identidad nacional y está ligado a lo marginal o fuera de los cánones estéticos y que es consumida por un área poblacional marginada. Héctor Fernández (2001) menciona que en Colombia, por ejemplo, la música tropical ha sido relegada a clubes nocturnos y salones de baile, sin embargo es un referente nacional. En Argentina dice que está más asociada con los subgéneros bailables para el caso de México presenta influencias diversas por la gran variedad de música regional.

Algunos autores como, Quintero (1999), Montalvo (1999) y Fernández (2001) han señalado que lo marginal de la música tropical se debe a su origen, pues fue una mezcla de ritmos musicales que trajeron los esclavos africanos durante la Colonia española sobre todo a la región del Caribe, de ahí que esta música comenzó a tocarse con los esclavos y mestizos, nunca fue del agrado de los grupos dominantes pues se consideraba música del pueblo o de las clases bajas.

5.5.4 La música en la vida de los bailarines

Desde la mirada de Quintero (1999) la música es una forma de estructurar a la persona a través de lo significativo y lo emocional.

La música representa, pues, una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología, resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia. Tiene, por tanto, en todas las sociedades una importancia enorme: una función decisiva en la configuración simbólica de lo social (34).

Lo anterior lo observamos en algunos entrevistados, una de ellas afirmó que desde adolescente oía música para bailar, funcionaba a modo de música de fondo, mientras hacía las tareas domésticas, incluso tomaba lo que estuviera cerca para apoyarse como si fuera su pareja de baile. De esta

manera, la música acompaña el día a día en las actividades domésticas. Afirma esta entrevistada que nunca hacía el quehacer sin música. Otra de las asistentes a los salones exponía lo siguiente.

Cuando tendría como 16 años, mi hermana, la que iba con el novio, tenía una amiga, pero era joven. Y luego me decía -¡vamos!-, ¿a dónde?, -es que hoy toca la Sonora Altepexana en tal parte-, y le decía yo qué voy a hacer, no me gusta, -¡Vamos!-. Y ahora es lo que me gusta.

Para esta bailadora los ritmos como la cumbia y la salsa entran en los principales gustos y son los que prefiere para bailar además conoce una variedad de canciones y grupos. Pero en los salones de baile ha ampliado sus conocimientos musicales. Ahora las Sonoras son las que le llaman mucho la atención y uno de sus grupos favoritos es la *Sonora Altepexana*, recuerda que fue una amiga de su hermana quien se la mostró.

Una de las canciones que más le gustan de este grupo musical es la que se llama *Amante Infiel*, del autor Simón Avelino López, dice que le recuerda a una parte de su vida, incluso afirma que llora siempre que la escucha. *“Hay canciones que te traen recuerdos, buenos y malos, que te hacen llorar, a veces, cuando ya tenemos una copas”*.

Esta canción la apropia a partir de varias decepciones amorosas, pero en particular le recuerda a una de sus últimas. Por ello, la música es un refugio ante las penas y decepciones sentimentales. Ponemos la lírica a continuación:

No, no puede ser que hallas dejado de quererme
Tú, amante infiel, ¿cómo has podido así fingirme?
Hoy, ¿quién podrá ser el que ahora escucha tu sonrisa?
¿Quién es ese ser, el que ahora goza tus caricias?
¡Ay!, ¿Qué voy a hacer? si ya eras parte de mi vida
Mi razón de ser, aunque eras manzana prohibida

¡No, no, no. Amante infiel, no!

No, no puede ser que hallas dejado de quererme
Tú, amante infiel, ¿cómo has podido así fingirme?
Hoy, ¿quién podrá ser, el que ahora escucha tu sonrisa?
¿Quién es ese ser, el que ahora goza tus caricias?
¡Ay !, ¿ Qué voy a hacer? si ya eras parte de mi vida
Mi razón de ser, aunque eras manzana prohibida
¡No, no, no. Amante infiel, no!
¡No, no, no!

En otra ocasión una bailarina nos comentó que en los salones de baile la música pone tristes o felices a los asistentes, ya que muchos de ellos van curar alguna pena:

Yo veo gente feliz en los salones, aunque también hay veces que he visto a gente triste, he visto a personas llorar escuchando canciones. Hay canciones que recuerdan algo y luego con las cervezas llegan las lágrimas. Antes yo escuchaba una canción del grupo Taxi, no me acuerdo cómo se llama, pero dice: Te voy a vestir de mariposa te voy a regalar el olor de las rosas, te voy a llevar a donde nunca llueve, adonde no hace frío... Pero ésa la cantaba mucho el papá de mis hijos entonces cada que escuchaba esa canción me pone a llorar pero no por amor sino por coraje me acordaba de muchas cosas. Tengo una amiga que llora demasiado con la Sonora Altepexana, creo que la hacen recordar cosas que le duele. Hay canciones específicas que hace que mucha gente llore.

Otro bailarín nos detalla que en su automóvil siempre carga discos y memorias *USB* con música que escucha en todo momento. Ahí, en su coche, es en donde dice que pone más atención a las letras, es cuando las repite, se las aprende y empieza a ubicar grupos y cantantes musicales. Muchas veces las aplica a su vida, en particular aquellas que hablan de una decepción amorosa; las demás las disfruta.

5.5.5 Formas de difusión y consumo de la música

Para algunos grupos musicales, sobre todo los menos reconocidos, los salones de baile son los foros más inmediatos que tienen para promocionarse. De hecho, al menos en la ciudad de Puebla, hacen gira interna de salones, se les puede ver en una misma noche en distintos espacios de baile, pues sólo llegan a tocar una hora, máximo dos y salen inmediatamente a otro salón. Muchas veces, al finalizar su presentación reglan discos, los avientan desde el escenario hacia el público. Son discos originales⁴⁵ que graban en estudios de grabación locales y de bajo costo. Un encargado de estos negocios nos comentaba que la hora de grabación tiene un costo de 350 pesos, entonces hay grupos que por ahorra costos, graban un disco en dos horas máximo, el estudio de grabación les entrega la grabación original y el grupo musical se encarga de reproducirlo y darle diseño, además de distribuirlo. Los distribuyen en los locales informales de mercados o puestos ambulantes; también tienen contactos con *DJ's* y sonideros que son los que reproducen las canciones en eventos en donde los contratan.

La mayoría de los bailarines no compra discos originales, tienen mucha música en discos con apariencia pirata que entre ellos mismos se prestan y aprovechan para copiar. También sintonizan estaciones de radio dedicadas a difundir los géneros tropicales y de banda. Otra forma que tienen para obtener música es que la descargan de internet, pero no la pagan, usan programas anónimos para bajar música, también usan aplicaciones para extraer audios de video y se guardan en formatos de música directamente al teléfono celular. Por eso siempre cargan audífonos para ir escuchando música en los desplazamientos que hacen por la ciudad

⁴⁵ Llamamos discos originales a las piezas que distribuyen los grupos y que ellos mismo se encargan de multiplicar los discos de forma casera. Aunque tienen la apariencia de un disco pirata comprado en algún puesto ambulante o tianguis, este no lo es por el hecho de que es la misma agrupación quien los distribuye.

o en los mismos espacios de trabajo. En muchos puestos comerciales informales y en mercados urbanos se ven a personas vendiendo memorias *USB* con música cargada de hasta 300 canciones o más, dependiendo de la capacidad de almacenamiento. Algunos bailarines también mencionaron que en sus fiestas familiares usan la conexión doméstica de internet para reproducir música en YouTube, incluso algunos hacen su lista de canciones⁴⁶ o utilizan las que ya están definidas por otros usuarios para que se reproduzca continuamente de acuerdo a gustos preestablecidos. Sin embargo no toda la música se puede conseguir de manera ilegal, también la hay grupos musicales que se puede acceder a ellos a través de tiendas dedicadas a reproducir música previo pago como *Itunes*, *Spotify*, *Play music* o en *Amazon*.

5.5.6 La música en los salones de baile: grupos musicales y DJ's

En los salones de baile la música se ofrece en dos formatos con agrupaciones y con *DJ*. Casi siempre se inicia con un *DJ*, para calentar el lugar⁴⁷, mencionan los músicos, ya después se da paso a los grupos musicales, el grupo que tiene más renombre es el que va a tener los horarios estelares que son cuando el salón se encuentra con más asistentes, regularmente, para algunos salones es a las 11:30 de la noche o a las 8 de la noche dependiendo de los horarios de los espacios.

En los salones de baile que se han recorrido se han identificado variantes de la cumbia, quizá la más conocida sea la cumbia sonidera que se escucha cada vez más en estos sitios, de hecho hay salones que tienen un día en específico para este tipo de ritmo musical, por ejemplo en el *Davis*,

⁴⁶ Hay colecciones de música preestablecidas por distintos usuarios con nombres como: "Para amanecer bailando", "Que no pare la fiesta", "Fiesta grupera", "Fiesta latina", "Cumbias para bailar toda la noche", "Viejitas, pero bonitas", por mencionar algunas.

⁴⁷ Calentar el salón se dice que es cuando los bailarines ya bailaron por un momento y están más o menos motivados. Esto también mantiene a la expectativa y espera de los grupos musicales que son los que jalen más público.

SARH o en el *Rodeo Tropical*, también en los otros salones hay un espacio, aunque más corto, para cumplir con cierta demanda musical. Es probable que este tipo de cumbia esté incursionando más en estos espacios musicales, pues en los últimos años, al menos en la ciudad de Puebla, se han prohibido los bailes callejeros. Este tipo de ritmos musicales crean también formas de baile específicos, hay un baile denominado *baile varíl o sonidero*, se dice varíl a lo que viene de una tendencia hacia el barrio o estratos populares, de hecho también hay quien se refiere a bailar de saltito. La técnica consiste en moverse al ritmo de la música, de un lado para el otro, un poco arrastrando y flexionando los pies, pero también dando saltos cortos y rápidos. Las manos se deben de mover, me comentaron, como si fueras moviendo un volante de automóvil lentamente de un lado para el otro. Últimamente hay una tendencia a bailar así dada por ritmos mezclados con cumbias, pop y electro, a estas pertenecen músicos de moda como *Rmix, Son Tepito, Grupo Kual?* incluso *Jalado o La Fama de Rosete*, Es la llamada *Cumbia Wepa* que se da más en ambientes sonideros, pero una de las características es un vaivén de manos arriba y abajo, gritando *Wep, wep, wep*, algunos gritan *Yeph, Yeph, Yeph...* Los creadores de este ritmo son el grupo musical *Los King del wepa*⁴⁸ son músicos regiomontanos que hacen una fusión musical. En el caso de Puebla, un sonidero que ha popularizado este tipo musical es *Fania 97* y los *DJ's* se han encargado de introducirla a salones de baile. Otra modalidad de la cumbia es la cumbia rebajada que también viene del norte del país, esta ha sido no del todo bien aceptada por la comunidad de bailarines poblanos asistentes a salones, pues les resulta aburrida. La técnica de esta cumbia consiste en reproducirla a menos velocidad de tal forma que al escucharla parece música lenta.

Un bailarín nos decía que él prefiere asistir a los salones de baile que están más relacionados con este tipo de música, en particular la sonidera y

⁴⁸ <http://periodicoeltiempo.mx/se-atrevieron-a-ser-los-kings-del-wepa/>

wepa, afirma que le dan más libertad de movimiento. Este tipo de ritmos están ganando poco a poco presencia en los salones de baile, pero aún sin representar mayoría. La cumbia clásica es el ritmo que ocupa el mayor tiempo ya que la salsa algunos la consideran más complicada, los pasos son más complejos, lo mismo que las vueltas, por eso se las da mayor preferencia a grupos que tocan cumbia. Algunos de estos grupos son:

Sonoras: *Altepexana, Modelo, Del Barrio, Tropikosa, Campeche o Maracaibo*

Grupos: *Socios del Ritmo, Son Tepito, Cometas Azules, Mario y sus Chaval's, Miky y su Combo, Fama de Rosette, Los de Akino, Claudio Morán, Los Java, Pipopes, Karissma, Mexikolombia, Los Telez, La Firma, Kual? y Carrusel* entre otros.

Sonidos y DJ: *Samurai* y DJ's diversos

Hay otros grupos y sonoras que son eventuales, estos son los que tienen mayor renombre y no suelen ser locales, son grupos acaparados por los salones metropolitanos (*Foro Modelo, Calle Once y Tropical*, en menor medida salón *Sarh*). Entre ellos están *Grupo Jalado, Súper Lamas, Ángeles de Charly, Los Askis, Aron y su grupo Ilusión; Sonora Dinamita y Santanera* salseros como *Willie Colón, Maelo Ruiz, Niche* o *Adolescente*.

Regularmente los grupos están compuestos por bateristas, tecladista y los metales que pueden ser tres (trompeta, saxofón y trombón) percusiones, guitarra, bajo, coristas y voz principal. Dependiendo del grupo, algunos incorporan más personas en los coros o también percusionistas; otros ponen bailarines que acompañan a la voz principal y que también hacen la función de coristas.

5.5.7 Momentos musicales en los salones

Al ser la música uno de los componentes principales del baile, un salón pone atención en esto e invierte infraestructura, dependiendo del tipo de salón, pero las inversiones van desde los 100 mil hasta los 500 mil pesos. Tener un buen audio para reproducir la música es fundamental para que los asistentes regresen. Pero no es determinante, también tiene que ver con la oferta musical ya sea de grupos o de *DJ*. Alguna ocasión un bailarín mencionó que le gustaba llegar a los salones de baile y sentir la música cómo golpeaba su cuerpo. Los que ecualizan el audio tratan de que los sonidos bajos sean muy graves para que las bocinas “retiemblen” y reboten el sonido en los objetos y las personas. Entonces los bailarines valoran y agradecen este recurso técnico porque los hace vibrar desde que llegan al salón y esto los motiva para que bailen inmediatamente. También han dicho que les gusta y emociona que desde afuera, antes de llegar al salón, se escuche la música porque esto les genera ansia para apresurarse a llegar.

Las personas dedicadas a reproducir la música en los salones son fundamentales. Un *DJ*⁴⁹ en los salones de baile es quien establece la música en distintos momentos. Es una persona que ministra la música al ser responsable de llevar a un estado emotivo a los asistentes de un salón de baile, pero también de que se levanten a bailar, por lo tanto tiene la responsabilidad de llevar a los asistentes a volverse bailarines. De ahí que el salón de baile pondrá especial atención en la elección de esta persona. Debe de ser un conocedor, no sólo de música, también debe de leer a su público. Un *DJ* sabe que la música que reproduce no es a gusto personal, sino para un público que tiene gustos de música para bailar. Por eso, debe de conocer el género, a los cantantes y grupos, además de la música que está de moda. Sin embargo el *DJ* también debe conocer los efectos de la

⁴⁹ *DJ* son las iniciales del término en inglés Disc Jockey. Es la persona que selecciona, mezcla y reproduce música.

música, por ejemplo nos comentaban que hay canciones éxito que aseguran que los asistentes bailen, ya sea porque estén de moda o sean un clásico, entonces el *DJ* sabe qué música en específico es motivadora para bailar.

En una plática con un encargado de reproducir la música nos comentaba que el éxito de ellos radica en que la gente baile, de otra forma será un fracaso, entonces se debe de conocer las canciones para ponerlas en el momento justo. Por eso los *DJ's* deben de conocer lo siguiente:

Objetos: discos, consolas, tornamesas, mezcladoras, cables, adaptadores y micrófonos.

Conocimientos: de efectos de voz, software y manejo de equipo de audio. Formatos de música digital y compresores de audio.

Música: grupos, cantantes, también deben distinguir los momentos de la música, por ejemplo, cuándo aumentar el volumen en momentos donde los asistentes cantan los coros de la lírica o conocer grupos y canciones que son un éxito para bailar.

Los *DJ's* experimentados establecen que hay momentos en la forma de amenizar.

Primer momento. Se pone música de fondo, mientras se llena el salón poco a poco. “No vas a poner de trancazo los éxitos con los que las personas bailan, porque se desperdician y tú pierdes la oportunidad de que el público se prenda”, comenta un *DJ*. Entonces lo que se ponen son algunas cumbias y salsas no tan conocidas, pero que tampoco sean aburridas.

Segundo momento. Aquí se empiezan a reproducir algunos éxitos de grupos como *Ángeles Azules* y de *Charly, Arón y su grupo Ilusión, Rayito Colombiano, Cañaveral* y sonoras como *Dinamita*. Es en donde se ve la habilidad del *DJ* para empezar a mover a los asistentes. Es importante

mencionar que a diferencia de un evento social, el *DJ* no tiene voz, sólo tiene que dedicarse a reproducir música. Se puede decir que es el clímax cuando el *DJ* llena la pista, entonces saca los éxitos y sigue uno tras otro. Hay *DJ*'s que mencionan que hay públicos que son más exigentes y tardan más en incorporarse a la pista, entonces ahí deben acudir a sus habilidades para ver qué puede funcionar.

Tercer momento. Poco a poco se tiene que ir desvaneciendo los éxitos musicales, el *DJ* debe de despedirse de tal forma que no sea de forma repentina, entonces se trata de que poco a poco la pista se queda con menos personas bailando. Así como empezó, termina de forma pausada.

Con los grupos musicales sucede algo similar, sólo que de forma muy apresurada porque sólo se cuenta con una hora o dos, dependiendo si es el principal o no. Los bailarines quieren ir a bailar sus éxitos, entonces empiezan con una canción que no necesariamente es un éxito, pero que sí sea conocida, después empiezan con los éxitos y muchas veces terminan la canción más reconocida.

Se puede afirmar que hay una apropiación musical de parte del oyente que se va a entender de acuerdo a su capital cultural. En este caso el gusto musical se construye de acuerdo a las vivencias, experiencias y relaciones que va tejiendo la persona a lo largo de su vida y que en buena medida se puede relacionar con los contenidos líricos. El gusto musical se va creando desde la adolescencia o antes, pues los bailarines han detallado que la música siempre la han recordado, incluso funcionaba como música de fondo desde la infancia. Entonces así como se puede hablar de una técnica corporal del bailarín, también se puede decir que hay un gusto social de la música del bailarín. Varios bailarines, tanto hombres como mujeres han detallado que cuando escuchan música su cuerpo se mueve en automático y sus labios empiezan a tararear o a cantar la canción. Es un impulso en automático al escuchar la música, activa el cuerpo (al moverse y a buscar a

una pareja para bailar, la memoria (la música le trae recuerdos y la liga a experiencias, por ejemplo funciona como un indicador de sucesos pasados, pero también al aprenderse las canciones motiva la memoria y en automático se cantan) y las sensaciones (provoca estados de ánimo, sobre todo las alegrías y tristezas).

La música forma parte de un sistema integrado por oyentes, creadores, músicos y *DJ*, distribuidores, lírica, instrumentos musicales y bailarines que se dan cita en un espacio específico. Todo lo anterior es producido por una comunidad en particular, si una sociedad crea sus propios sonidos, entonces también crea sus propios espacios y temporalidades para emitir discursos musicales. Un ejemplo de ello son los contenidos líricos que son poco estructurados y repetitivos, son de fácil aprendizaje además de que son situaciones verosímiles y cotidianas que reflejan, muchas veces, la vida de quien la escucha y otras veces al oyente lo proyectan o lo remiten a situaciones anteriores. Así podemos escuchar que esta o tal canción evoca vivencias o también ubican al bailarín en escenarios deseables, la música provoca la ilusión. La música tiene la capacidad de ubicar a las personas en un escenario particular de acuerdo a su capital social y cultural así el gusto musical se adhiere al cuerpo y se reproduce de forma continua, pero se activa y sintetiza en el baile.

A manera de conclusión

Desde el inicio de esta investigación se pensó en observar un ritual más allá de la concepción clásica de lo que han hecho la mayoría de los estudios antropológicos. Un interés fue ver el ritual contemporáneo y explicarlo desde enfoques teóricos que se adaptaran a una realidad que está presente en la vida de las personas.

Esta investigación presentó un recorrido conceptual tratando de llevar la reflexión hacia los rituales en espacios no religiosos. Los distintos salones de baile en donde se registró de manera etnográfica aportaron información para poner a prueba tanto la hipótesis como el modelo conceptual. Se trató de visibilizar un ritual secular desde una perspectiva antropológica, que si bien hace falta trabajarla más, considero que es un buen comienzo para continuar trabajando desde la investigación científica.

Desde las teorías del ritual, esta investigación muestra una actualización conceptual, sobre todo de la escuela francesa, donde hay argumentos y reflexiones que dejan de lado lo sagrado para tratar de explicar a una sociedad más secularizada e individualizada. Si bien los aportes del antropólogo Rodrigo Díaz son un punto de partida, es necesario hacer una revisión y sumar nuevas reflexiones que permitan entender los cambios socioculturales que nos presenta lo contemporáneo, así, esta tesis es un aporte en este sentido.

Un aspecto a destacar de esta investigación es que desde la antropología urbana, la contribución de Amparo Sevilla, a inicios del nuevo milenio, relacionados a los bailes urbanos, no se han continuado, por eso esta tesis pone nuevamente a la discusión y a la reflexión prácticas que han permanecido ahí y que no solo se siguen reproduciendo, sino que van

incorporando a nuevas generaciones. De manera más específica, los estudios de la antropología urbana en la ciudad de Puebla, no han dado cuenta de investigaciones centradas en el baile, a pesar de que es una actividad que convoca a cierto sector de la población y, que por la información etnográfica, existen al menos 20 espacios de baile donde se congregan los bailadores en donde se pueden ver estas prácticas sociales en un momento específico: lo contemporáneo, por ello la importancia de abordarlos desde una perspectiva antropológica. En este sentido, esta tesis da inicio a investigaciones de esta naturaleza.

Lo que este estudio nos dice de la sociedad mexicana es que se está actualizando, renovando, ya sea por la innovación o por reciclar ciertos aspectos de la cultura. Además, la sociedad, necesita reorganizarse en comunidades donde los integrantes compartan afinidades específicas, establezcan reglas más flexibles (no necesariamente escritas), se relacionen de formas más horizontales sin que exista una estratificación vertical tan marcada y, por su puesto, doten de sentido la vida de las personas. En el ritual del baile se puede observar lo anterior al liberar tensiones, generar ilusiones, interactuar con personas congregadas, mover el cuerpo acompañado de la música y el espacio ambientado.

Sin duda alguna hemos visto que los rituales no son exclusivos de un espacio, ni de una subdisciplina antropológica, sino que son prácticas socioculturales que funcionan como herramientas para las personas y que tienen funcionalidades distintas para la comunidad que los practica.

Si bien a los rituales se les ha visibilizado en el ámbito religioso o en los ceremoniales, en esta tesis hemos visto que los rituales también reflejan situaciones y momentos que ponen las aflicciones, crisis, ilusiones y alegrías en un contexto secular. De esta manera, las personas acuden a otro tipo de instancias alejadas de entornos sagrados y religiosos. Es decir, la sociedad

está creando y visibilizando sus propios espacios que le permitan liberar ciertos estados y trasladarse a entornos más flexibles, menos vigilados, con más libertad para poner en práctica comportamientos no permitidos contrarios a estructuras rígidas, tediosas y normativas. En este caso a rituales donde el cuerpo es el principal componente para moverse y motivar estados efervescentes relacionales con otros actores y con un ambiente festivo musical.

Estamos siendo testigos del debilitamiento de instituciones tradicionales que por muchos años monopolizaron aspectos fundamentales de la vida, ahora vemos que las personas también sugieren, eligen y crean nuevas formas de organizarse y dar sentido a sus vidas. Aunque las instituciones siguen estando vigentes, ahora existe una diversidad de opciones que tienen algunas de las mismas funciones institucionales: congregar, apaciguar, dotar de sentido, por mencionar algunas.

En este aspecto se puede afirmar que las instituciones que se encargan de legitimar y ofrecer el ritual (iglesia y estado principalmente) están cediendo cierto espacio para que la misma sociedad se auto administre un tipo de ritual que llamamos ritual efervescente que tiene funciones de apaciguar y concentrar distintas crisis, emociones y expectativas. En un contexto urbano y contemporáneo, el ritual adquiere algunas de las características propias del momento: lo efímero, lo inmediato, lo laxo, lo flexible, lo emocional y lo experimental. Estos elementos dotan a los actores de una aureola de motivación que les permita retornar y continuar de manera cíclica en lo cotidiano y volver, otra vez, cada cierto tiempo a relacionarse con una comunidad emocional y catártica.

En este mismo tenor, es importante ver las formas de comportamiento urbano y de manera más específica, lo que hemos llamado contemporaneidad urbana, anclada en la metrópoli, el desencanto a los

relatos, la urbanidad, la diversidad y lo efímero. Todo lo anterior lleva a subrayar y hacer más visibles las crisis de sentido.

Una de las preguntas que guio esta investigación fue, ¿de qué forma las crisis de sentido son manejadas y respondidas por parte de la sociedad contemporánea? Sin duda alguna, participar en los rituales es una oportunidad, sobre todo en los rituales que ofrecen a los participantes la posibilidad desestructurarse de manera momentánea de las normas impuestas y de su propia personalidad. Haciendo referencia al ritual del baile, es un ritual que ilusiona, organiza, ofrece efervescencia, incide en el cuerpo, congrega, musicalmente provoca sensaciones y apela a la memoria. Este ritual cruza e involucra más allá del salón de baile, organizando el tiempo en torno a éste.

Se ha definido y caracterizado al ritual como efervescente y festivo que tiene posibilidades de liberar al participante de una estructura normativa y ofrecerle interacciones con un cúmulo de personas, la mayoría desconocidas y, que están, mediadas o relacionadas por el movimiento corporal. Así observamos que las y los bailarines requieren separarse de un estado anterior inmediato; la estructura ritual le permite abandonar momentáneamente esa posición. Integrarse no sólo es estar físicamente en el espacio, sino que es tener habilidades de baile, vestimenta adecuada y habilidades para socializar. La irrupción se establece cuando marca prácticas distintas a las ordinarias (vestimenta y movimiento corporal, principalmente). La característica festiva trae consigo la música que se conjunta con otros elementos para producir el ambiente (congregantes, bebidas alcohólicas, alto volumen del sonido, decoración, humo, luces y ruido de tumultos). El papel de la música es fundamental para despertar los sentidos y la memoria, los músicos y *DJ*, son los encargados de ministrar musicalmente el espacio, por eso el éxito de un salón dependerá de las

habilidades y conocimientos musicales de los responsables. Todo lo anterior se condensa en un espacio particular que es el salón de baile.

La hipótesis con la que empezó esta investigación fue que el ritual contemporáneo, por sus cualidades y características, ofrece la posibilidad de aliviar las crisis de sentido provocadas por la contemporaneidad. En el baile, se propuso, observar el cuerpo (movimientos, sudores, contacto con otros y lenguaje corporal); códigos (mensajes y convenciones sociales) y sentimientos (alegrías, tristezas, euforia...) todos estos elementos reunidos en un espacio llamado salón de baile. En respuesta a la hipótesis inicial afirmamos que el ritual tiene eficacia, por todos los elementos que lo conforman y que ya se han mencionado, para que las crisis de sentido sean disminuidas, desdibujadas y olvidadas momentáneamente. Incluso es un ritual subversivo, que se contrapone y cuestiona al sistema, al dotar de una aureola de libertad al bailarín y, al mismo tiempo, ser partícipes de prácticas festivas. El uso del cuerpo extraordinario, el anonimato, la mentira, la ilusión hacen de este ritual una práctica recurrida en la ciudad contemporánea. De esta manera, la comunidad de bailadores regresa de manera periódica para seguir experimentando y relacionándose de forma efervescente y usando al cuerpo como herramienta principal.

Las crisis de sentido son desdibujadas en el ritual contemporáneo. Como crisis entendemos todas las formas en donde las personas tienen situaciones adversas y que la vulneran, ya sea de largo plazo o inmediatas problemas económicos, sentimentales, de pareja, familiares, laborales, existenciales, escolares que llevan a un descolocamiento de la vida. Los bailarines en distintas entrevistas establecían que sus problemas, preocupaciones, estados de ánimo adversos (tristezas, infelicidades o fracasos) eran desahogados cuando acudían a bailar, aunque no todos los bailarines referían esto, había otros que sólo iban a bailar por gusto o porque ya era una parte de su planeación dentro de su agenda de disfrute. No

obstante, este ritual tiene la capacidad de generar en los participantes momentos extraordinarios para revestirlos emocionalmente y regresarlos nuevamente a la cotidianidad para que regresen de manera cíclica, por lo que este ritual es constante.

El ritual del baile aparece como una opción, dentro muchas otras opciones, donde lo normativo se presenta de forma distinta a la estructura anterior -nos decía una bailarina- “con gusto se hace y me dejo llevar”, por lo tanto, hay una relación convenida y validada por la comunidad.

Un hallazgo interesante a destacar fue que el ritual al observarlo desde un punto de vista secular, permite contrastarlo con los estudios clásicos del ritual centrados en lo religioso. De ahí, se deriva, al menos en esta investigación, que tienen muchos elementos en común, pues el ritual al ser un componente estructurado originado desde lo sociocultural, es trasladado en distintos ámbitos de la vida. Como se ha visto, uno de los elementos que no cambian es que son rituales en comunidad y para ello es importante la participación de los congregados. Además, en el ritual se buscan cambios, transformaciones, confirmaciones, reconocimientos, pero también experiencias ligadas a las sensaciones. De ahí que el ritual opera en el ámbito de la funcionalidad.

Los datos etnográficos nos han dado cuenta de que los rituales no necesariamente son autoadministrados por una institución social. Contrario a lo que sucede con los rituales institucionales en donde hay una estratificación organizada con funciones específicas de las personas (sacerdotes, pastores, líderes, presidentes, funcionarios o agentes) y dados por una verticalidad, en el ritual del baile es la misma comunidad la que proporciona el ritual con fines diversos, no hay necesariamente una transformación de la persona (al estilo de los ritos de paso), sino que se acude a ellos para provocar, en la mayoría de los casos, sensaciones de goce

a través de la efervescencia y que al mismo tiempo alivia y disminuye las tensiones.

Otro de los hallazgos que nos arrojó la investigación es que en este tipo de rituales hay separaciones momentáneas, es decir, de acuerdo al modelo clásico de los ritos de paso los participantes se separan para no regresar al estado anterior y con miras a incorporarse a un nuevo estado, siendo “nuevas criaturas”. En el ritual del baile se puede observar separaciones, pero todas son momentáneas, y en todos los casos sí hay un regreso al estado anterior, lo único que cambia son los estados de ánimo, aunque como ya se ha dicho de manera efímera.

En términos etnográficos nos permitió ver que contrario a lo que se pudiera pensar, los salones son concurridos por distintas áreas poblacionales y que si bien hay salones que convocan a adultos mayores, hay otros espacios que son ocupados por sectores más jóvenes. Lo mismo sucede con la condición social, si bien los bailarines que acuden son de un sector de la población que habita colonias periféricas, marginadas o populares, no es una generalidad, pues en menor medida también asisten bailarines de otros estratos sociales. En este sentido los bailarines actualizan y reproducen de forma constante los espacios de baile.

Finalmente, poner atención en una práctica como el baile y llevarla a al ámbito de la reflexión antropológica permite visibilizar de manera general al disfrute como un elemento de gran importancia para ver otras prácticas específicas que congregan a personas alrededor del ocio, lo lúdico y el goce.

En términos generales observar el baile posibilita relacionarlo con otros aspectos sociales donde podemos ver los usos y sus funciones que las personas obtienen y en donde encuentran cierto sentido a sus vidas.

Un aporte para la antropología es que se visibilizó este ritual contemporáneo desde prácticas que parecen superfluas o banales, pero que permiten reflejar aspectos importantes de la cultura y de la sociedad enfatizando hacia dónde dirigen sus pesares y cómo logran alivianarlos o sobrellevarlos, situación que incluso podría contribuir a las políticas públicas del estado, en donde exista una preocupación por ver el disfrute como un derecho de la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Adame, M. A. (Coord.), (2013). *Rituales y chamanismos*. México: Ediciones Navarra.
- Arizpe, L. (2004). “El espacio cultural global”, en N. Canclini (Coord.), *Reabrir Espacios Públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. pp. 43-58. UAM: Plaza y Valdés Editores.
- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, Madrid: Barral Editores.
- Bazán, L. y Estrada, M. (1999). “Apuntes para leer los espacios urbanos: una propuesta antropológica”. *En Cuicuilco*, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Nueva Época, Volumen 6, Número 15, pp. 53-66.
- Berger, P y Luckmann, T. (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. España: Paidós.
- Blázquez, G. (2013). “I feel love. Performance y performatividad en la pista de baile”, en Citro, S. y Aschieri. (Coordinadoras), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* pp. 201-306. Argentina: Editorial Biblos/Culturalia.
- Borja, J. (2004). “Espacio público y ciudadanía”, en N. Canclini (Coord.), *Reabrir Espacios Públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. pp. 127 - 156. UAM: Plaza y Valdés Editores.

Bubnova, T. (2002). “Fiesta, ruptura y transgresión según Bajtín”, en Jiménez, Yvette (Editora) *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, pp. 417-432. México: El Colegio de México.

Bourdieu, P. (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

_____ (1993). “Los ritos como actos de institución”. En J. Pitt Rivers y J. G. Peristiany (Coords.), *Honor y gracia*, pp. 11-123. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (2010). *El sentido social del gusto*. México: Siglo XXI Editores.

_____ (2010). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

Campobello, N y G. (1940). *Ritmos indígenas de México*. México: S.E.

Castell, M. (1974). *La cuestión urbana*. España: Siglo XXI.

Cazeneuve, Jean. (1972). *Sociología del rito*. Buenos Aires: Amorrutu.

Citro, S. (2012). “Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas”, en Citro, S. y Aschieri (Coordinadoras) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, pp.17-64. Buenos Aires: Editorial Biblos/Culturalia.

- Copland, A. (1955). *Cómo escuchar la música*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Cruces, F. (2007). *Símbolos en la ciudad. Lecturas de antropología urbana*. Madrid: UNED.
- Da Matta, R. (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Duch, Ll. (2001). *Antropología de la religión*. Barcelona: Herder.
- Domínguez, A. (2007). *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad. Puebla*. México: UDLAP-Porrúa.
- Douglas, Mary. (2008). *Pureza y peligro, un análisis en los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI.
- Durkheim, E. (2008). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2000). *Las reglas del método sociológico*. México: Ediciones Quinto Sol.
- Duvignaud, J. (1977). *El sacrificio inútil*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (2008). *La búsqueda. Historia y sentido de las religiones*. Barcelona: Editorial Kairós.
- _____ (2012). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós Oriental.

_____ (2007). *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Editorial Kairós.

Elias, N. y Dunning, E. (2014). *Deporte y ocio en el proceso de civilización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fernández, H. (2001). “Todas las cumbias, la cumbia: La latinoamericanización de un género tropical”, En P. Semán y P. Vila (Comp.) *Cumbia, nación etnia y género en Latinoamérica*, pp.167-208. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Foucault. M. (2012). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Gallo, G. (2016). “Libertades coreografiadas: palabras habladas, comunicaciones corporales y códigos en pistas dance de la ciudad de Buenos Aires”. En *Estudios Sociológicos*, Volumen XXXIV, Número 100, Enero-Abril, El Colegio de México, pp. 41-64.

García, N. (2004). “El dinamismo de la descomposición: megaciudades latinoamericanas”, en P. Navia y M. Zimmerman (Coords.), *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des) orden mundial*. pp. 58-72. México: Siglo XXI.

_____ (2004). Palabras de apertura. En N. Canclini (Coord.), *Reabrir Espacios Públicos. Políticas culturales y ciudadanía*. pp. 9-20. Ciudad de México: uam - Plaza y Valdés Editores.

Garma, C. (2000). “Del Himnario a la industria de la alabanza, un estudio sobre la transformación de la música religiosa”. En *Revista de Ciencias Sociales y Religión*, Porto Alegre, año2, No. 2, pp. 63-85.

Disponible en:
<http://seer.ufrgs.br/CienciasSociaisReligiao/issue/view/129>

Consultado el 28 de noviembre de 2013.

Giménez, G. (2000). “La investigación cultural en México. Una aproximación”, *En Perfiles Latinoamericanos*, diciembre, No. 15, México, D.F.: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, pp.119-138. Disponible en:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11501506> Consultado 14 de septiembre de 2015.

Goffman, E. (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Gómez, G. (2001). *Diccionario Breve de Mexicanismos*. Fondo de Cultura Económica: México. D.F.

Gonzales, Y. (2005). *Danza tu palabra: la danza de los concheros*. México: Plaza y Valdés-CONACULTA-INAH.

Goodman, F. (1996). “Las múltiples caras de las posesiones”. En *Alteridades*, número 12, volumen 6, México, D.F.: UAM-I, pp.101-116.

Guzmán, A. (2014). “Danza: creación de tiempos”. En *Alteridades*, No. 48, año 24, México, D.F.: UAM-I, pp. 35-45.

Guzmán, V. (2001). *Perímetros del encuentro. Plazas y calles tlacotalpeñas*. México, D.F.: UAM-X.

- Hernández, E. y Guérin, F. (2016). “La experiencia de la caminata urbana durante la noche”. En *Alteridades*, No. 26. UAM: México, pp. 35-50.
- Hervieu, D. y Grace, D. (2010). “El despliegue espiritual de los nuevos movimientos religiosos”, en Gutiérrez, D. (Coord.), *Religiosidades y creencias contemporáneas*, pp. 215-240. México: El Colegio Mexiquense.
- Hormigos, J. (2012). “La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina”. En *Revista Castellano Manchega de ciencias sociales*, No. 14, pp. 75-84.
- Huizinga, J. (2012). *Homo Ludens*, España. Alianza Editorial.
- Jauregui, J. y Bonfiglioli. (Coord.). (1996). *Las danzas de conquista*. México: Fondo de Cultura Económica/CONACULTA.
- Leach, E. (1989). *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*. España: Siglo XXI Editores.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1995). “La eficacia simbólica”, en *Antropología estructural*. Barcelona: Editorial Paidós.

_____ (2006). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica: México.

Licona, E. (Coord.). (2007). *El zócalo de la ciudad de Puebla. Actores y apropiación social del espacio*. México: BUAP, UAM-I y CONACYT.

_____ (2014). “Hacia una definición de espacio”, en Licona E. (Coord.), *Espacio y espacio público. Contribuciones para su estudio*, pp. 9-38. México: BUAP.

_____ (2003). “Puebla, ciudad ritual”, en *Revista Graffylia*, Año 1, No. 2, Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, pp.83-91.

Maffesoli, M. y Gutiérrez, D. (2012). “América Latina: Laboratorio de la posmodernidad, prefacio a la edición en castellano”, en Maffesoli, M. *El ritmo de la vida, variaciones sobre el imaginario posmoderno*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.

_____ (2007). *Posmodernidad*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla.

Maisonneuve, J. (2005). *Las conductas rituales*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. México: Siglo XXI Editores-CONACULTA FONCA.

Mardones, J. (1967). “Qué es la posmodernidad”. En *Cuadernos de orientación familiar*, No. 114, Instituto Católico de Estudios Sociales de Barcelona, pp.7-18.

Margulis, M. et al. (2005). *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Medina, C. (2010). *El club de medianoche waikiki: un cabaret de época en la ciudad de México, 1935-1954*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000653984
- Montalvo, A. (1999). *Salsa con sabor a xalapeños. Una historia social de la salsa de Xapala*. México: Universidad e Veracruz.
- Montero, C. (2015). “Los barrios en la ciudad de los Ángeles”, en *Revista Cuertlaxcoapan*, Año 1, Número 1. pp. 10-14.
- Morales, T. (2005). *El Baile, un modo de diversión en la ciudad de Puebla, 1940-1950*. (Tesis de licenciatura). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Disponible en: https://enlacecursosohistoria.files.wordpress.com/2009/10/56_tomas_28abr05.pdf.
- Noyola, L. (2002). *Los barrios de Puebla a través de historias orales*. México: Consejo del Centro Histórico de la Ciudad de Puebla-Aco Editorial.
- Portal, M. y Carlos, J. (1991). “Tiempo, espacio e identidad”. En *Alteridades*, Vol. 1, No.2, México, D.F: UAM-I, pp. 31-41.
- Portal, M.A. (2007). *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*. México: UAM-I, CONACYT.
- _____ (2006). “Espacio, tiempo y memoria. Identidad barrial en la ciudad de México: el caso del barrio de la Fama, Tlalpan”, en Ramírez, K. y Aguilar, M. (Coords.) *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria*

y significado en el espacio urbano contemporáneo, pp51-68. México, D.F.: Antropos, UAM.

Pinheiro, M. (2008.) “Juventudes, experiencias musicales y religiosidad” en Cornejo, M. Cantón, M. y Llera, R. (Coords.) *Teorías y prácticas emergentes en antropología de la religión*. Serie, XI Congreso de Antropología de la FAAEE, Donostia: Ankulegi Antropología Elkartea. Disponible en: www.ankulegi.org. Consultado el 20 julio de 2012.

Quintero, A. (1999). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo Veintiuno Editores.

Rappaport, R. (2015). *Cerdos para los antepasados. El ritual en la ecología de un pueblo en Nueva Guinea*. España: Siglo XXI.

_____ (2001). *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: España: Akal.

Ramos, D. (2015). *La incorporación religiosa de jóvenes a través de la alabanza en una iglesia evangélica de la ciudad de Puebla*. (Tesis de maestría, inédita), México: UNAM.

_____ (2007). *El zócalo de la ciudad de Puebla*. (Tesis de licenciatura, inédita), México: BUAP.

Ramírez, K. y Aguilar, M. (2006). *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. México, D.F.: Antropos, UAM-I.

Sabrina, A. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación de danzas*

clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. (Tesis doctoral, inédito), Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.

_____ (2015). “Una mirada sobre la agencia a partir de la disputa entre la técnica y expresión en las danzas escénicas”, en E. Galak y E. Gambarotta, (Eds.). *Cuerpo, Educación política. Tensiones epistémicas, históricas y prácticas*, pp. 159-180. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Salazar, C. (2014). *Antropología de las creencias. Religión, simbolismo irracionalidad.* Barcelona: Fragmenta Editorial.

Segalen, M. (2005). *Ritos y rituales contemporáneos.* Madrid: Alianza Editorial.

Semán P. y Vila, P. (2010). *Cumbia, nación, etnia y género en Latino América.* Argentina: Editorial Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación.

Sevilla, A. (2003). *Los templos del buen bailar.* México, D.F.: CONACULTA.

_____ (2000). “El baile y la cultura global”, en *Nueva Antropología*, Vol. XVII, No. 57, México, D.F, pp. 89-107.

_____ (2004). “El derecho al disfrute”, en N. Canclini (Coord.), *Reabrir Espacios Públicos. Políticas culturales y ciudadanía.* pp.189 – 204. México: UAM- Plaza y Valdés Editores.

_____ (2005). “Quien no conoce los Ángeles no conoce México”, en Aguilar, M., Sevilla, A. y Vergara, A. (Coordinadores), *La ciudad desde sus trece lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli.* México: CONACULTA-Porrúa-UAM-I, pp. 37- 64.

- Sevilla, A. y Portal, M. A. (2011). "Las fiestas en el ámbito urbano", en N. García Canclini (Coord.) *La antropología Urbana en México*. pp. 341-372, México: Fondo de Cultura Económica-UAM-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Solís, D. y Aviña, G. (2009). "Conversión y apostasía religiosa como ritos de paso en la sociedad contemporánea", en Fournier, P., Mondragón, C. y Wiesheu, W. (Coordinadores) *Ritos de Paso, Arqueología y Antropología de las Religiones*, pp. 35-52. Vol. III, - México: INAH-ENAH, PROMEP, CONACULTA.
- Sosa, I. (2013). "El ritual, aproximaciones teóricas", en M. Adame (Coord.) *Rituales y chamanismos*. pp. 9-53. México: Ediciones Navarra.
- Spataro, C. (2012). "Señora de las cuatro décadas": un estudio sobre el vínculo música, mujeres y edad, en *Revista electrónica Ecompos*. Volumen 15, No. 2, mayo-agosto pp. 1-16 Disponible en <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/795/593>. Consultado el 22 de agosto de 2012.
- Sten, M. (1990). *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México, D.F.: Editorial Planeta.
- Turner, V. (2007). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu*. México: Siglo XXI Editores.
- _____ (2002). *Antropología del ritual*. Geist, I. y Turner, V. (comp.), México: INAH.

Vallverdú, J. (2008). *Antropología simbólica, teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Barcelona: Editorial UOC.

Van, A. (1969). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus Ediciones.

Vergara, A. (2006). “Niveles, configuraciones y prácticas del espacio”, en Ramírez, K. y Aguilar, M, (Coords.) *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, pp. 157-174. México, D.F.: Antropos, UAM.

_____ (2015). *Etnografía de los lugares. Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*. México: Ediciones Navarra.

_____ (2005). “Desde la posciudad, repensando lo urbano y la antropología. Antropología urbana como producción simbólica”, en *Antropologías y estudios de la ciudad*, Vol. 1, año 1, enero-junio, CONACULTA-INAH, pp. 187-228.

Warman, A. (1972). *Danza de moros y cristianos*. México: SepSetentas.

Wirth, L. (1988). “El urbanismo como modo de vida”, en, M. Bassols, R, Donoso, A. Massolo, A. y A. Méndez (Comps.), *Antología de la sociología urbana*. pp. 162-182. México: UNAM.