

PRESENTACIÓN

No abundan en México —país de danzantes— materiales en torno a la historia, el análisis, la investigación y la teoría de la danza. Tampoco existe un *corpus* fuerte y con tradición de críticos de danza. Por ello, algunas obras de Alberto Dallal, investigador de este Instituto por largo tiempo, además de ser pioneras, se han convertido en “clásicas”, sobre todo porque los fenómenos que estudian han contribuido al conocimiento pleno, no sólo de las danzas y números de baile, sino también a los grupos sociales que practican estos ejercicios. Por estas razones resulta importante destacar que la incorporación del estudio sobre *El “dancing” mexicano* (premio Villaurrutia de ensayo 1982) a la serie *La danza en México* que el mismo investigador prepara y da a conocer desde hace varios años significa que su estudio sobre la “baja clase media” mexicana, mediante los datos actualizados, contiene vertientes vigentes y de conocimiento que resultan imprescindibles sobre este tema. Ciertamente, el *dancing* resulta un espacio y un tinglado sociales que hasta la fecha concentran muchas de las características esenciales de aquellos elementos que los investigadores franceses denominan *mentalidades*; Dallal recaba descripciones y testimonios de fuentes directas que expresan los avatares de diversión de la clase social mencionada, así como conceptos muy particulares que algunos grupos humanos —principalmente la Ciudad de México— sostienen

en torno a elementos básicos: la mujer, los barrios, la solidaridad colectiva, la cultura, etcétera.

El Instituto de Investigaciones Estéticas pone a disposición de los lectores *El “dancing” mexicano* actualizado y renovado, con las aportaciones más recientes al análisis histórico, estético y social de un grupo renovador, creativo y vivificador de las actividades comunales.

Ma. Teresa Uriarte

Directora

PROEMIO

El “dancing” mexicano ha sido merecedor del premio Xavier Villarrutia por la importancia del tema y su interés como narración de un fenómeno social que despierta la curiosidad de públicos amplios. Los aspectos sociológicos e históricos del universo colectivo que el autor analiza son considerados a través de una estructura cuya base teórica se expone en el primer capítulo. La metodología de investigación (los elementos de la danza, géneros dancísticos, etc.) se complementan en la última parte mediante la interpretación del espacio social como continente de los factores o ingredientes planteados al principio. A lo largo de más de quince años en sucesivas ediciones, los materiales de la obra se convirtieron, además de descripciones de fácil lectura, en operativos vehículos de comprensión de ese ámbito de la cultura popular que Dallal denomina *dancing* y que durante los primeros años de la década de los ochenta comenzaba a revalorarse como auténtica expresión cultural.

La actualización bibliográfica y la inclusión de algunos aspectos teóricos permiten completar el panorama histórico y social que contempla la obra, la cual, por su parte, viene a adherirse y a hacer naturalmente consistente el ciclo de *La danza en México* que de este investigador ha venido publicando el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Rita Eder

ADVERTENCIA

El año que apareció este libro —aseguran los especialistas— marca la evidente entrada de México en una crisis económica cuyos efectos sociales y políticos todavía se perciben. A partir de 1982, asimismo, pueden registrarse ciertos cambios en las decisiones y en la dinámica del “acontecer cultural” mexicano. Por ejemplo, la proliferación de proyectos y medidas para auspiciar la cultura popular urbana (anteriormente expuesta a la espontaneidad de lo autogestivo y lo comercial); la nuclearización aguda de los “centros” generadores y sustentadores del arte y de la cultura —suplementos y revistas culturales, organizaciones gubernamentales de la cultura oficial, centros de investigación y promoción, etc.—; una mayor atención de sociólogos y pensadores mexicanos en torno a dilucidar los aspectos teóricos de la cultura nacional del siglo XX. También sobreviene, a partir de 1982, la franca y definitiva intervención de los medios de comunicación masiva en las actividades artísticas y culturales, al grado que, en mucho, sustituyen a las acciones “en vivo”, o bien resultan emisores de nuevos conceptos de cultura que habrán de intervenir en la vida social mexicana.

Este libro anunció, por tanto, esta afloración de intereses de y en la cultura popular urbana; de y en la conformación y organización general de la cultura del país; por otra parte, resultó una exhortación para incluir en los programas oficiales de la difusión de la

cultura a las formas más populares y auténticas de la danza, la música y otras instancias del hacer artístico de las comunidades urbanas. Sus páginas, además, remitían al lector al análisis teórico e histórico y a la reflexión en torno de la “farándula” y de las artes del espectáculo “frívolo” para hallar las raíces de su creatividad y apogeo. Al revisar y aumentar la presente edición me percaté de la vigencia de todas las ideas contenidas en la obra; también de que los cambios sobrevenidos en más de quince años apuntan ya a la incorporación plena —y en algunos casos sobrada— de la cultura popular urbana en la vida social, generalizada, del México que va surgiendo durante la presente etapa de transición histórica. Asimismo, me percaté de que la metodología aplicada para realizar la investigación resultó acertada: esclarecimiento de propuestas teóricas que instrumentalmente apoyan el estudio de universos sociales amplios y concretos. Para su inclusión en la serie sobre *La danza en México* he revisado algunas omisiones y he agregado nuevas fuentes y explicaciones que completan el panorama social del que se ocupa el libro. También, por tanto, he actualizado la bibliohemerografía.

Agradezco cumplidamente a Blanca Estela Díaz y Edgar Rodríguez Lozano sus apoyos técnicos en la elaboración del índice onomástico y a Susana Guzmán su asesoría técnica para la producción computarizada y expedita del libro.

Alberto Dallal

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

Este libro es una proposición de “parvulito” (como antes se decía). Mis amigos historiadores van a poner el grito en el cielo. Mis compañeros sociólogos dirán que elucubro (y no poco) en sus terrenos. Mis colegas, estudiosos de lo estético, me achacarán que no supedito mi examen a los aspectos estrictamente iconográficos, espaciales, rítmicos del *dancing*. Todos llevarán razón. Pero aduzco lo mismo: es un libro de principiante y como tal su autor quiso meterlo todo en unas cuantas páginas, ya que le iba la vida en “proponer” una reflexión en torno a temas indiscutiblemente actuales y “de nosotros”. Hay mucho qué decir sobre el tema y sus campos aledaños; gran cantidad de materiales se quedaron en el tarjetero, la cinta grabada, el tintero, el archivo, la imaginación y el registro mental. Prometo sucesivos tomos en que pese más la descripción que la estructura literaria.

Al principio del presente libro va un planteamiento teórico que creo indispensable para el lector medio (siempre y cuando se interese en profundizar en torno a la danza) y para el lector especializado: bailarines, coreógrafos, críticos. La ausencia de este tipo de materiales, aun en la literatura extranjera sobre danza, me orilló a acceder a la urgencia de mi impulso. Debo aclarar, por tanto, que la forma de exposición escogida responde a todas estas características del proyecto. Elegí el *ensayo crítico*, un género estrictamente lite-

rario, y aun así de una amplia dimensión cultural, porque me permitía ofrecer una reflexión no rígida y sin embargo disciplinada (ya que se acoge a la estructura y al conocimiento especializados); una atenta observación analítica pero fuera de la rutina del *estudio*, género, éste, didáctico, producto de la investigación acuciosa “pura”. Por otra parte, el conducto escogido me ha permitido interpretar líricamente algunos aspectos y elementos del tema sin alejarme de la estructura metodológica conseguida. Por último, el *ensayo crítico* cubrió tanto la elástica manipulación de las citas (que por elocuentes funcionan por sí mismas: de ahí ese “chorizo” de ellas), como el regodeo y los juegos con el lenguaje para hacer menos tediosa la lectura.

Sobre el tema podrían escribirse muchos libros. Es más: aplicando los mismos parámetros que este libro indica, podrían analizarse algunos otros aspectos de las manifestaciones artísticas populares. Tal es la riqueza del tema. En la presente obra sólo ha querido esbozarse una parte general que incluya aspectos sociológicos, históricos y estéticos en torno a un fenómeno denominado *dancing*. El término (que estrictamente debería escribirse *dancin'*) se refiere a una realidad global que a la vez constituye prácticas, obras y actitudes de la baja clase media mexicana. Es decir, se trata de una generalidad social muy cambiante, rica, intensa, agobiada y agobiante que aparentemente, sólo aparentemente, resulta espontánea y anárquica desde el punto de vista cultural. Debe aclararse desde este momento que no aparecerá una definición única de la clase social que protagoniza el “drama” que en esta obra denomino *dancing*. Intento, sobre todo, referirme a un espacio social en el que tiene lugar un amplio y dinámico fenómeno estético cuyas características de naturalidad, espontaneidad y vigorosa creatividad incluyen o involucran principalmente a lo que algunos autores denominan “sectores medios”, grupos de fuerza y pujanza económica dudosas que por lapsos y en situaciones concretas se hacen fuertes e intentan (y a veces consiguen) agazaparse o transitar definitivamente a un nivel económico y social más alto que aquél en el que

se encuentran. Este espacio social, por tanto, se halla frecuentado fundamentalmente por los habitantes del área rural que comienzan a habitar los núcleos urbanos industriales, así como por los asiduos habitantes de las “colonias populares” que genéricamente denominamos en este sentido “baja clase media” y que en múltiples ocasiones confunde sus huestes con el lumpen y con el proletariado (por una parte en cierta dirección del proceso social) y con los obreros especializados, burócratas venidos a más, obreros de cuello blanco, etc. (por otra parte y en otra dirección del proceso social). Todos estos grupos sociales resultan aún más difíciles de definir y ubicar dentro de la movilidad ocurrida en el área urbana y semi-urbana de la Ciudad de México durante el periodo 1920-1960.

El fenómeno *dancing* me es entrañable. El libro es producto de un primer trabajo que presenté como ponencia durante un coloquio sobre historia del arte celebrado en Morelia, Michoacán, en 1979. El día de mi lectura fungía como moderador el pintor Manuel Felguérez. Al terminar mi exposición, dijo: “Una vez escuchado este trozo de la autobiografía de Dallal, pasemos a los comentarios.” La deducción no era completamente acertada: sobraban los aspectos técnicos. Pero debo confesar que por avatares biográficos he sido, a partir de la edad de once años, asiduo practicante y admirador de las actividades inherentes al *dancing*. En el texto resultarán obvias mis inclinaciones clasemedieras. Espero que no interfieran con la exposición nodal ni que aparten al lector de la comprensión del fenómeno.

Aunque preferiría que mis ya expresadas dedicaciones personales quedaran como material particular, debo hacer referencia explícita a mis hondos agradecimientos. Es la costumbre. En primer término al organizador del ya mencionado coloquio: Jorge Alberto Manrique, entonces director del Instituto de Investigaciones Estéticas. En seguida a todas las personas que permitieron el acoso de mi enorme curiosidad en las entrevistas. También a Elías Trabulse y Luis Mario Schneider por sus respectivas lecturas de los originales y sus valiosos comentarios. Asimismo, mil gracias a Miguel Ávila

Pardo por sus trabajos inacabables de mecanografía y a la señora Áurea Alfaro de la Vega por el permiso de saquear (literalmente) su biblioteca para la utilización *ad infinitum* de su colección de *Revista de Revistas* y otras obras valiosas. Por último deseo expresar mi reconocimiento al Instituto de Investigaciones Estéticas, a su directora y a la Universidad Nacional Autónoma de México por sus múltiples, ininterrumpidas, profundas formas de apoyo.

Diciembre de 1981

I. TEORÍA Y SUSTANCIA DE LA DANZA

La danza: arte efímero

La experiencia de la danza es efímera. La naturaleza misma de este arte la obliga a serlo. Aunque los elementos que acompañan a la danza (música, escenografía, en ocasiones el vestuario o las luces) también participan de esta relativa *anti-perennidad*, de este “ser efímero” en el tiempo y en el espacio, de esta relativa obstaculización de su propia trascendencia, sus registros están apoyados en torno de materiales, acciones y procedimientos que propician cierta prolongación, tal vez en un tiempo y en un espacio distintos de aquellos en los que se han desenvuelto al acompañar a la danza. Así, conocemos más los esbozos y las realizaciones que Jean Baptiste Lully (1632-1687) logró para *Psyché* o *L'Amour malade* que las mismas coreografías; pueden escucharse nota por nota e interpretarse nuevamente estas composiciones de Lully¹ pues existen sus partituras y los músicos preparados para hacerlo. Sin embargo, carecemos de una amplia y veraz arqueología dancística. Nada o muy poco sabemos a ciencia cierta de la forma en que los bailarines interpretaban estas piezas y, a diferencia de otras obras, estamos conscientes de que su repetición exhaustiva hubiera implicado no sólo el conocimiento y la práctica actuales de sus modalidades coreográficas sino asimismo la popularización del género específico al que pertenecen.

¹ *LDB*, 121-122.

Por otra parte, sólo conocemos los “parámetros de realización” de las danzas primitivas; sabemos, por lo menos, cuáles eran su geometría y su función,² pero carecemos de una certeza suficiente en torno a los verdaderos significados que las danzas muy antiguas expresaban y transmitían, al grado de que este desconocimiento nos propone conjeturas o sólo cierto número de analogías simbólicas³ con respecto a otro tipo de manifestaciones artísticas (existen pensadores y analistas que dudan, incluso, de la naturaleza “artística” de estas últimas). La actividad dancística contiene en su seno muchas posibilidades de ubicación y clasificación y es tan importante la práctica de la danza en todas las sociedades hasta la actualidad que, a la par que indagamos en su surgimiento, nos interesamos por saber cuál es su trayectoria histórica. En México las culturas antiguas realizaban actividades dancísticas ligadas estrechamente al rito; eran, por sí mismas, actos rituales, aunque también existía la práctica de danzas profanas y domésticas. Las danzas se confundían dentro de la *fiesta* o celebración y aparecían *mitotes* en ciertas reuniones que eran, sobre todo, ejercicios dancísticos profanos. En algunos puntos de la América española los conquistadores prefirieron utilizar la palabra *areito* para indicar una combinación ceremonial de danza y canto colectivos. Sahagún indica con claridad que “esta manera de danzar o bailar es muy diferente de nuestros bailes”, haciendo hincapié en la distinta actitud de los indios hacia esta forma de “hacerles fiesta” con danzas y cantares a las variadas deidades prehispánicas, en contraste con las actitudes dancísticas de los españoles que en la época ya separaban las danzas religiosas de las de celebración. Los areitos, explica, “en su lengua se llaman *macehuatliztli*”. Se realizaban de la siguiente manera:

...juntábanse muchos de dos en dos, o de tres en tres, en un gran corro, según la cantidad de los que eran, llevando flores en las manos, y ataviados con plumajes. Hacían todos a una un mismo meneo con el cuerpo

² WHD, 49-138.

³ PA.

y con los pies y con las manos, cosa bien de ver y bien artificiosa. Todos los meneos iban según el son que tañían los tañedores del atambor y del *teponaztli*. Con esto iban cantando con gran concierto todos, y con voces muy sonoras los loores de aquel dios a quien festejaban...

Una vez consumada la Conquista, los areitos cambiaron de orientación pero fundamentalmente los indios persistieron en repetir esa expresiva combinación de danza y cantares para los ejercicios del culto cristiano. Al respecto, Sahagún comenta que

lo mismo usan agora, aunque enderezado de otra manera. Enderezan los meneos contenencias y atavíos conforme a lo que cantan, porque usan diversísimos meneos y diversísimos tonos en el cantar; pero todo muy agraciado y aun muy místico. El bosque de la idolatría no está talado.

Sólo mediante prohibiciones de ejecutar danza en el interior de los templos, al terminar el siglo XVI, se erradicaron las costumbres indias relativas a los areitos o *macehualiztli*. Aunque algunos cronistas de la Conquista utilizan indistintamente el término areito y otros como mitote o fiesta, en general preferían la palabra areito para designar las festividades de danza más vastas y solemnes, aunque aplicaran el término mitote para referirse al ejercicio dancístico en piezas más bien profanas, de las cuales tuvieron noticia por boca de los informantes.⁴ Gonzalo Fernández de Oviedo explica que no obstante que areito constituye el acto de bailar al mismo tiempo que se canta, en la isla La Española adquiriría una doble significación: registro de la voz humana (al mismo tiempo que se danza) y registro de los acontecimientos que atañen a la tribu o a la comunidad, puesto que en aquella isla los indios carecían de lenguaje escrito o pictográfico para hacer perdurar su memoria histórica. Y narra la funcionalidad de los areitos de la siguiente manera:

⁴ LDM-2, 112.

...el areito es de esta manera; cuando quieren haber placer y cantar, júntase mucha compañía de hombres y mujeres y tómanse de las manos mezclados, y guía uno, y dícenle que sea él el tequina, *id est*, el maestro; y este que ha de guiar, ahora sea hombre, ahora sea mujer, da ciertos pasos adelante y ciertos atrás, a manera propia de contrapás, y anda en torno de esta manera, y dice cantando en voz baja o algo moderada lo que se le antoja, y concierta la medida de lo que dice con los pasos que anda dando; y como él lo dice respóndele la multitud de todos los que en el contrapás o areito andan lo mismo, y con los mismos pasos y orden juntamente en tono más alto; y dúrales tres y cuatro y más horas, y aun de un día hasta otro...⁵

Por su parte, Platón indica, en las *Leyes*, la necesidad de instruir en todos sus aspectos físicos a los jóvenes, con el objeto de que abarquen los amplios ejercicios del movimiento corporal y eduquen el espíritu:

La instrucción que hay que dar[les] es doble, por así decirlo: debe[n] formar el cuerpo por medio de la gimnasia y el alma por medio de la música. Ahora bien, la gimnástica misma tiene dos partes definidas: la danza y la lucha.⁶

¿Dónde radica, entonces, la importancia de la danza? ¿Por qué siendo una actividad tan antigua y extendida nos separa de sus prácticas una cierta resistencia a hacerla perdurar tal como se origina y expresa? ¿Dónde está realmente su mérito? Tal vez en su capacidad para revelarnos hoy “por otros medios” una posibilidad de comprensión de la historia y de la realidad que algunas ciencias y procedimientos son incapaces de ofrecernos con respecto a tiempos y fenómenos idiosincrásicos o actuales. Y tal vez crezca la importancia de la danza como actividad artística y social porque padecemos una enorme necesidad de comprensión, de entendimiento que ha sobrevenido (y se ha hecho evidente) en la época actual. En la

⁵ *LDM-2*, 113.

⁶ *OC*, 1392. Véase también *NWSL*, 23.

danza hay un conocimiento que aún no podemos o sabemos descifrar. Un conocimiento libre de la paja y el polvo que agobian al conocimiento acumulado en el lenguaje discursivo. No llegamos a explicarnos hoy cabalmente qué ocurre en nuestro mundo aunque en épocas anteriores a la nuestra sí hayan existido explicaciones, o por lo menos armonía entre formas y visiones del mundo. En los tiempos que corren las contradicciones y los contrastes de la realidad nos apabullan. Las doctrinas se entremezclan y en ocasiones se niegan a sí mismas en la práctica. Los principios morales se trocan, cambian, prueban su ineficiencia. Además, los problemas reales se extienden, se universalizan. Ahora todo es de nosotros. La danza no puede explicar *el todo*, explicarlo todo; pero el movimiento del cuerpo y su relación con el mundo, además de la libertad que segrega, representa la vuelta a la posesión clara y directa de uno mismo: es una suerte de autoconciencia. En tanto que puedo expresarme con mi más preciada e inmediata posesión (mi cuerpo y sus movimientos) entro en contacto con los demás, con lo otro. No hay vuelta de hoja. La danza es, en última instancia, comunión. Y sobreviene otro fenómeno interesante en el arte dancístico: nos remitimos al origen. La danza —tengo para mí— es más antigua que el lenguaje discursivo.⁷ Los movimientos del cuerpo como transmisión y comunicación son más antiguos que la palabra: signos y señales que vincularon a nuestros ancestros, quienes movían brazos, manos, dedos, cabeza, hombros, pelvis, piernas, ojos para indicar el mensaje tal como lo hacen muchas especies animales. No creo que en la época actual las “soluciones” vayan a provenir de la danza, pero hay mucho de ofrecimiento, de intento, en este sentido, de ansias de entendimiento, de historia, de ideas en las sensaciones y los nexos que las actividades dancísticas —espontáneas o naturales, codificadas o sistematizadas— propician.⁸

Las prácticas de la danza tienen asegurada su vigencia en el universo. Casi al iniciarse el siglo XXI sus ejercicios como actividad

⁷ Véase sobre el tema *DLE*.

⁸ *ELD*.

espontánea se han extendido y multiplicado. A la par que se intenta la conservación de las danzas tradicionales y la reconstrucción de las más antiguas, se han transformado de manera notable no sólo los ofrecimientos siempre actualizados de los coreógrafos sino también las percepciones de los distintos, múltiples públicos que buscan con avidez el arte de la danza. Como si las más novedosas formas de vida tuvieran sus efectos inmediatos en la danza de hoy, ya se habla de nuevos manejos del cuerpo y la incorporación a los ejercicios y rutinas de la danza de muchas disciplinas deportivas y artístico-marciales. Sorprende que el ser humano del siglo XXI coincida con la idea de Platón con respecto a que la danza

o bien imita las palabras de la Musa y procura expresar fielmente lo que ellas tienen de noble y libre, o bien tiende a conservar el rigor, la agilidad y la belleza en los miembros y en las demás partes del cuerpo, dándoles el grado de flexibilidad o extensión deseado, moviéndolos según el ritmo que es propio de cada uno y que se reparte en toda la danza infundiéndose exactamente en ella.⁹

Los intentos para estructurar y conformar un sistema operativo de notación dancística han sido múltiples a lo largo de la historia. Muchos de los frisos en los edificios helénicos, las vasijas etruscas y griegas, los jeroglíficos, los murales y códigos prehispánicos contienen elementos de registro de secuencias, actitudes, vestuario y hasta orden y naturaleza de los desplazamientos de los cuerpos humanos al “hacer” danza. En la literatura de las diversas culturas del pasado hay pasajes enteros dedicados a estos menesteres y las crónicas describen, a veces con lujo de detalles, los procesos y procedimientos dancísticos. Los cronistas se refieren a ellos al anotar la manera en que se desarrollaban los ritos. E incluso hay una escritura literaria, creativa, en que destacan las explicaciones técnicas pertinentes en torno a los hechos dancísticos. Por ejemplo, Bocca-

⁹ OC, 1392.

ccio, en sus cuentos de *El decamerón*, proporciona datos con marcadas distinciones sobre los tipos de música y danzas de la época.¹⁰ Sin embargo, los sistemas de notación *strictu sensu*, productos de un deseo de registro y reproducción operativo y técnico durante el siglo XVI, aparecen después de la aplicación de variadas proposiciones de síntesis, como pueden ser la utilización de abreviaturas para cada tipo de movimiento (reverencia, paso, acompañamiento, hacia atrás, hacia adelante, etc.), pero constituían procedimientos básicamente descriptivos que mínimamente o en absoluto “resolvían” los “tres problemas fundamentales” de la notación de la danza:¹¹ “registrar adecuadamente movimientos complicados, hacerlo en forma económica y legible, mantenerse acorde con las innovaciones continuas del movimiento”.¹² Desde la aparición de la primera obra escrita con clara intención notativa (*Orchesographie*, de Thoinot Arbeau, 1588)¹³ hasta las actualizaciones del sistema Rudolph von Laban (a partir de *Schriftanz* o “danza escrita”, 1928), se ha pugnado por crear un “alfabeto” que exprese la gama enorme de códigos y movimientos dancísticos. Sin embargo, ninguno ha dado los resultados deseados: claridad, fluidez, inclusión de actitudes e intenciones, registrabilidad universalizadora, reproducción fácil e inmediata. Todos los sistemas más o menos funcionales son métodos híbridos o combinados.

El principal razonamiento en torno a las limitaciones de la notación dancística se refiere al hecho de que la danza, a diferencia de la música, se realiza simultáneamente en el espacio y el tiempo y se refiere al hecho de que el cuerpo humano es capaz de muchos “modos de acción simultáneos”. Sin embargo, en el establecimiento de una notación dancística se persigue una “partitura” que mediante una lectura normal inmediatamente relacione al “lector” con categorías que van más allá de las posibilidades de la “transcripción

¹⁰ *MDB*.

¹¹ *LSM*, 1.

¹² *LSM*, 1-2.

¹³ *OR*.

por escrito". En efecto, elementos como la respiración, el impulso, la intensidad, la retroalimentación formal y el apoyo musculares, etc. no pueden quedar registrados, hasta el momento, en ningún tipo de "partitura" dancística o de esquema lógicamente aprehensible mediante la "memorización" de un código común a varias personas.

Lo anterior no significa que no hayan proliferado los intentos de estructurar un sistema adecuado de "partitura" dancística. Después de la *Orchesographie* de Arbeau, Raoul Feuillet publica en 1700 su método titulado *Chorégraphie*, apoyado en los logros anteriores de Beauchamps. Más tarde aparecen "reproducidas" o indicadas composiciones dancísticas del propio Feuillet y de Louis Pécourt en *Recueils des Dances*. El método de Feuillet resulta apto para reproducir los "pasos" pero no el ritmo.¹⁴ No obstante, este "instructivo" se gana traducciones en Alemania, Italia y España debido a la avidez de los adictos a la danza nueva: el ballet. Otras proposiciones para el establecimiento de un método claro de notación posteriores al texto indicador de Feuillet también intentan lo mismo e incluyen innovaciones tales como esbozar pequeños dibujos de las posiciones del cuerpo unidos a las notaciones musicales. Sin embargo, tales ofrecimientos resultan limitados para los profesionales del ballet y de otros tipos y géneros de danza pues no llegan a cubrir las enormes maniobras simultáneas que la más sencilla coreografía exige para su realización. Ni *Sténochorégraphie* de Arthur Saint Leon (1852) ni *Grammatik der Tanzkunst* de Albert Zorn (1887) superan las mencionadas limitaciones. Aun así, estas obras didáctico-descriptivas son reproducidas un siglo después en los Estados Unidos. En 1892 Vladimir Stepanov, bailarín y maestro del Teatro Imperial Maryinsky de San Petersburgo, publica su libro *Alphabet des Mouvements du Corps Humain* como un esfuerzo para clasificar movimientos posibles y desplazamientos alcanzables. El autor establece que cualquier movimiento debe incluir la participación del

¹⁴ LSM, 2.

cuerpo humano como totalidad y en esta dirección apuntan sus descubrimientos; sus investigaciones, sin embargo, se ven suspendidas repentinamente al acaecer su muerte.¹⁵

Esta colección de circunstancias “fatales” que obstaculiza a la danza para inventar sus propios sistemas de notación subraya el sentido efímero de sus realizaciones. También expresa la enorme vitalidad y creatividad que el ejercicio exige de cada intérprete, de cada creador. Como el arte culinario, la danza posee técnicas muy suyas, peculiares, un conjunto de procedimientos que propician y mantienen *corpus* independientes y unitarios: núcleos que se desviven por indicar cuáles son los lapsos y los ingredientes correctos de cada realización, cuáles son las reglas, los elementos adecuados para lograr su re-creación; se trata de un conjunto de movimientos con un principio y un final pero también de una “carga” significativa difícil o imposible de registrar o reproducir mediante signos. Puede hablarse de un arte que —aun guardando relaciones estrechas con formas de vida y expresiones vitales— se origina y se realiza en sí mismo sin necesidad de auxilios o apoyos previos o posteriores. Asimismo, la danza, como el arte culinario, requiere de la irrupción de la “inventiva” en un momento dado, de la improvisación y de la transmisión directa de los secretos técnicos en casos que fluctúan entre la creación y la artesanía, la imposición de lo nuevo y la repetición.

Es decir, en cada danza —cuya coreografía pudo haber sido transmitida en vivo de una generación a otra— surge una estructura básica espacio-temporal a la que podrían hacersele agregados, adornos, vericuetos y variaciones, improvisaciones rítmicas y de movimiento. Una estructura fundamental que al repetirse de una generación a la otra parece actualizarse y adquirir los elementos y valores que les son caros a los nuevos intérpretes. Y todos sabemos que además de la sabiduría que otorga la práctica, cualquier repetición exige parámetros claros de memoria y de situación histórica.

¹⁵ LSM, 3.

Pero el otro elemento que propiciará la repetición de la experiencia está referido a la interpretación (o la re-interpretación) y, lo que es más importante, a la convergencia de cualidades y talento de uno o varios ejecutantes, aislada o simultáneamente. Aunque parezca una redundancia debe hacerse hincapié en que la danza es un arte para bailarines: los “intérpretes” son gente apta, poseedores de los secretos, la capacitación, la experiencia, el talento y la disposición para llevar a cabo la acción dancística. Aun en la danza popular (apartada de la danza de concierto o “danza erudita”) hay danzantes que destacan, transforman, imponen; y hay aficionados que sólo copian y repiten. La transmisión y el desplazamiento de ciertas modalidades dancísticas y musicales de un género a otro, de un país a otro son procesos lentos, lo mismo que la asimilación de una manifestación artística original y espontánea de una clase social a otra. Gracias a los llamados “medios de comunicación masiva” sobrevienen fenómenos curiosos (como la supuesta “danza clásica” que imparten profesoras ilusas por la televisión mexicana) y la mayoría de las veces torpes, como los “intérpretes flamencos” japoneses o noruegos.¹⁶ Son estos fenómenos, no de directa universalización sino de una tecnificación forzada que aparta a los métodos y sistemas originales de su significación inicial. La contemporánea divulgación masiva de las imágenes dancísticas invita, aglutina, azuza e inquieta a nuevos adeptos de la danza pero no ha sido superado el método de introducir directa y personalmente a la técnica y al lenguaje dancísticos a los nuevos “adictos”. Las “clases”, en las que el conocedor, el maestro, inicia a los bailarines personal y directamente en los secretos de la actividad, no han sido hasta hoy erradicadas.

Las capacidades del bailarín se asumen, se desarrollan, se amplían mediante el ejercicio cotidiano y estricto, mediante la práctica ininterrumpida y directa, en vivo, y mediante la “trascendencia” estética y cultural. A diferencia del deportista, el danzante mantiene

¹⁶ Véase *FVM*.

vigente en su interior —en la mente— y en su cuerpo una simbología concreta, real. Hace valer, antes que nada, la significación de cada pieza. Su “acto” conlleva la transmisión de elementos que desde antes se incluían en un “proyecto” artístico específico. La danza es un arte dueño de etapas de conocimiento y de superaciones físicas sucesivas. Aun así, mientras el arte culinario puede apoyarse en la tradición oral, en la costumbre, en las exigencias domésticas, en la producción de materias primas del grupo y en el registro de sus fórmulas, la danza sólo relativamente puede acogerse a estos procesos y debe (a pesar de los intentos de múltiples coreógrafos a lo largo de la historia) prescindir de las anotaciones y las recetas. Sólo cierto tipo de danzas que se ritualizan o que se convierten en manifestación específica de una etnia o de un grupo cultural alcanzan registro mental, humano, de sus procedimientos, y su repetición individual y grupal constituye una condición antropológica e histórica básica. Tal es el caso de las obras clásicas del ballet, cuya incorporación en el repertorio de las compañías profesionales resulta, más que una obligación, una expresiva necesidad.

Los repertorios clásicos de las grandes compañías resultan atractivos desafíos para los nuevos bailarines, pruebas contundentes para el reconocimiento de sus habilidades y virtuosismos. Las obras “modelo” son, asimismo, unidades o estructuras probadas que informan y deleitan al público y, a la vez, conforman una tradición simultáneamente local y universal. Las cambiantes danzas populares, con todo, también han perseguido algunos procedimientos de registro. En Cuba se han desarrollado formas de registrar, “anotar” y describir mediante dibujos la forma de “entrarles” a los bailes más atractivos y más “pegajosos” del pueblo.¹⁷ Tal vez este tipo de danza que permite re-creación y re-inventiva ofrezca mayores posibilidades de reproducción inmediata, ya que la estructura básica resulta menos complicada y requiere, además, para completarse, de la inventiva y la improvisación de los ejecutantes. La notación

¹⁷ BPC.

Laban, ampliamente divulgada en los Estados Unidos, ha tenido un certero apoyo en diversos estudios técnicos tales como la “estructura gramatical” y el análisis de movimientos específicos del vocabulario dancístico. Asimismo, algunas reconstrucciones y reproducciones de danzas antiguas han podido realizarse con un máximo de seguridad formal y coreográfica gracias a los esfuerzos de los especialistas. Aun así, no existe todavía certeza con respecto al logro de ciertos aspectos del “temperamento”, la actitud emocional, el énfasis básico de algunas piezas del pasado y se habla abiertamente de la licitud de hacer intervenir la sensibilidad y la “corazonada” del reconstructor al llegarse a un límite de conocimientos en cuanto a movimientos, ademanes, pasos y trazos del diseño coreográfico. En los Estados Unidos se ha hecho hincapié en el desarrollo de los sistemas de notación y reconstrucción dancística. Desde 1940 existe una entidad que supervisa este tipo de trabajos: el Dance Notation Bureau, con sede en la ciudad de Nueva York. En lo fundamental, la transmisión de las danzas y bailes se debe a la tradición de iniciar prácticamente a los jóvenes en la actividad dancística, de manera específica en las danzas que contienen las dosis adecuadas y suficientes de elementos de nacionalidad y de intensidad cultural. No hay danza, en general, sin *praxis*. No hay danza profesional sin “militancia”. Este procedimiento es tan antiguo como el mito, el código lingüístico, el rito y la religión. Una vez que se hallan aptos, preparados para realizar las danzas, serán los jóvenes de una comunidad los dueños del “secreto” coreográfico, recibido de sus mayores; a su vez lo transmitirán a las nuevas generaciones. Aun repetida y repetitiva, la danza es una actividad viva. Por algo los antiguos cantaron: “Quien no baila ignora lo inmediato”: actividad directa, suficiente, operativa, trascendente que apenas si posee la autoconciencia de su expresividad pues ésta aparece y desaparece en el acto mismo.

En efecto, los elementos principales que componen, integran y completan a la actividad dancística son los más inmediatos al ser humano: el cuerpo, su movimiento, el espacio, etc. Desgraciadamen-

te la acción integrada de estos elementos ha carecido, a lo largo de la historia, de diagramas fáciles de aprehender. La fotografía y el cine poco han hecho por la danza en términos de “notación”. Sólo el desenvolvimiento actual del circuito cerrado de televisión (simultaneidad de cámaras) y del videocasete han propuesto una vía más segura y expedita para, con el auxilio de la computación, lograr la estructuración de un registro adecuado de las coreografías y de la enorme gama de cualidades y características que posee la danza. Por su parte, la aplicación amplia del sistema von Laban comienza a ofrecer resultados fehacientes gracias a la difusión amplia de sus procedimientos. La evolución y la especificación de estos métodos de notación y registro sin duda se han servido del auxilio de aquellos que antes han aportado lo suyo en el intento: partituras y grabaciones musicales, tomas fotográficas, dibujos, esquemas, descripciones, figuras modeladas, etcétera.

Irrupción de la danza

Por su inmediatez, cualquier experiencia humana es danzable. Asimismo, *el todo* también es danzable, tal como lo prueban las prácticas dancísticas en honor de dioses, ideas, abstracciones. O sea: *todo* es danzable, pero la danza como actividad y arte surge sólo cuando sobrevienen y confluyen los siguientes elementos:

- 1) El cuerpo humano, cuya presencia inmóvil, al comienzo de la acción, hace que destaque uno de los extremos de la danza: la presencia misma del ser humano. El cuerpo, sin embargo, no es una entidad hecha, estructurada para siempre. El cuerpo incluye a todos y cada uno de sus miembros y partes. Ellos lo forman y conforman. Ellos lo convierten, aun sólo biológicamente, en un sistema organizado, en una estructura y un “lenguaje”. Sin embargo, la consideración del cuerpo humano aislado, como generador de la danza, constituye una visión limitada en el estudio del surgimiento histórico de este arte.

2) El impulso del movimiento (*sentido*), que es el factor más humano de la danza al propiciar una acción exclusiva del hombre y la mujer y al servir de “motor” a la actitud-extremo mencionada en el inciso anterior. El cuerpo sin impulso deviene objeto, acción sin objetivo. Aun así, la danza no es sólo movimiento pues el movimiento es resultado, producto, consecuencia. Hay dos tipos de impulsos o, más bien, el impulso tiene dos aspectos, dos “tendencias”: a) una natural, que armoniza con las leyes y las circunstancias que rodean al “acto”: correr en dirección del viento, saltar para evitar un escollo, mover los brazos para no ahogarse, asumir una actitud física de defensa. La característica más importante de esta “tendencia” es su *necesidad*: tienen que surgir los impulsos debido a que nos adaptan a la naturaleza porque muchos nacen en ella. Pero también existe: b) la tendencia opuesta, la que propicia una respuesta “humana”, no natural, aquella que se opone a las leyes establecidas por la naturaleza: un hermoso salto jamás imitativo, el brazo en alto y en arco, el fino crecimiento de la estatura gracias a “las puntas”, la violenta contracción grahamiana. Danza imaginada, danza invertida, no-danza: en el origen del desplazamiento, del trabajo, del acto de amor se halla presente la humanidad entera. La danza la recibe, la repite, la expone. Su *significación* corre por cuenta del ser humano, para crearla y para registrarla. Los impulsos no surgen de la nada. Tienen su origen, su razón de ser en un *sentido* oculto, a veces inexplicable, que a la manera del instinto se hace presente, se manifiesta inesperadamente. En el *sentido*, el impulso adquiere nombre. En el *sentido* la danza se hace historia. Y en él, asimismo, propone sus modos de ser, de representar. Como síntesis, como eco. En el inicio de todo movimiento, invocamos nuestra naturaleza de hombres y mujeres. Propiciamos un *sentido*: nos erguimos, erradicamos nuestro estado animal, nos incorporamos, pudimos sostenernos en dos pies y dos piernas porque inútilmente miramos y sostuvimos nuestra mirada en el cielo, con movimientos del cuello, en busca de un dios inexistente. ¿Por qué debía fluir, aparecer, hacerse real y patente esta evolución de la especie?

Cuando entendamos a fondo el *sentido*, la razón de ser, la naturaleza del impulso (por así decirlo: el impulso del impulso) tal vez abarquemos con el entendimiento el misterio del origen del ser humano, de su inteligencia, de su desenvolvimiento biológico. La danza es un acto esencialmente humano porque toda acción en la realidad “lleva sentido”, aunque —como ocurre en muchos fenómenos dentro de la naturaleza— el único sentido posible haya sido el vínculo del “acto” con el siguiente “acto” de la secuencia. Cuando en una clase de danza el maestro, al iniciar su cuenta, el diseño de su secuencia, emite el grito preparatorio: “yyyy...” no hace sino llamar, rascar, invocar ese punto del cuerpo en el que se concentran todas las fuerzas del cosmos, del universo, de la especie, a partir del cual surge el impulso (sentido).

3) El movimiento en sí; la acción, el acto en sí. El movimiento es acción, inmediatez, nunca “manifestación” a secas. Es éste el elemento que interesa a la técnica (o sea: al conjunto de reglas y procedimientos para realizar una acción o para asumir un lenguaje) de la danza. En esencia, como las tendencias del impulso, existirán dos tipos de movimientos: los que corresponden a las necesidades impuestas por la naturaleza y aquellos que surgen como “cultura”, en franca oposición a lo natural. En los primeros se hallan las acciones que van desde llevarse los dedos a la nariz o a la boca (comezón, espanto) hasta contraer el cuerpo con las manos en el abdomen como respuesta a un dolor agudo. Entre los segundos se encuentran los famosos saltos que “se oponen a las leyes de la gravedad” y la gratuita movilidad de los ojos de la balinesa. Hay movimientos que la civilización ha convertido en “naturales”, como subir una escalera o accionar los brazos y manos frente a un volante. Podríamos afirmar que el niño contemporáneo, al nacer, “trae” consigo el conocimiento de ellos en el cuerpo; la historia de la civilización le concede el dominio de ellos: ya son instintos. Los brincos para aplanar la tierra o el movimiento para esparcir la semilla son también movimientos “adaptados” de tal manera a los cuerpos campesinos que se han convertido en

“naturales”. Cualquier técnica dancística pugna por convertir sus rutinas y secuencias en movimientos “asimilados”: el bailarín responderá instintiva, intensa, bellamente, y además con pleno conocimiento de causa, a los requerimientos de las circunstancias coreográficas. El cuerpo del bailarín establece una “memoria” física o biológica de los movimientos que “puede hacer”. Impulso y *sentido* producen una sola estructura y se manifiestan a través de ella: es el movimiento. Unión de secuencias. Sucesión de formas. Orden que va de un punto a otro. *Corpus* que transita en y con el cosmos.

4) El espacio, que al principio es vacío y que sólo al sobrevenir la danza puede convertirse en espacio. Basta imaginar al hombre o a la mujer en el acto de realizar cualquiera de sus trabajos o tareas normales y naturales para que la idea de espacio acompañe a la imagen del danzante. Horadación de lo que ya existe para probar nuestra existencia. Ampliación de lo existente. El vacío con danza se hace espacio: ámbito con sentido, límites —aun inmateriales, precisos.

5) El tiempo (ritmo), inmerso en una zona inaprehensible y absoluta que queda dividida en sectores objetivos gracias a una convención de la conciencia. El hombre puede acoplar a esta división el origen y desarrollo de sus movimientos. A su vez, el tiempo puede “cortarse” regular o irregularmente. El ritmo es lapso, tiempo precisado. Real o imaginado. Espontáneo o convencional. Por ello puede echar mano del ruido y convertirlo en “marcador”, en manifestación de su existencia, incluso música. Se hace danza en el tiempo, con el tiempo, pero puede hacerse danza sin música. La música es tiempo. El tiempo no es música. Puede hacerse música con ruidos. Ruidos que se alternan, se combinan, se insertan en sí mismos y se autodefinen en la música. Hay una música que no se escucha en la naturaleza y sus fenómenos; hay ritmos cuya influencia no medimos: los latidos del corazón, los ruidos del silencio, el zumbido de los insectos, el paso de días y estaciones, vida y muerte de órganos y miembros y seres, ciclos vitales, orgasmos y menstrua-

ciones. La experiencia del ritmo y de los “lapsos cortados” conlleva la noción de un ruido intermitente, repetitivo. Tic-tac, tic-tac. El reloj ofrece algo más que una convención: una irrupción de un ruido imaginado, una interrupción —medida— de “algo” entre dos límites: origen y extinción. Un sonido profundo que, apenas, sin percatarnos de ello, se ha convertido históricamente en música. En la música “oímos” nuestra vida. En la danza, sin darnos cuenta, también la “vemos”. Nuestras músicas hacen audibles nuestras formas de vida. Nuestros “ritmos” hacen espaciales y concretas a nuestras culturas.

6) La relación luz-oscuridad, la cual impide que exista un espacio “neutro”. El sentido de la vista como enjambre de representaciones. La transmisión de signos entre los ojos que observan y el cuerpo que baila. La combinación luz-oscuridad llena y vacía el espacio, lo mide, lo propicia, lo expande o acorta. En el juego de las luces (para un escenario real o virtual, natural o artificioso) pueden sobrevenir la sugestión, la transformación de los estados de ánimo, el agigantamiento mítico y ritual de imágenes y figuras. La euforia y la posesión por medio de la mirada. La tranquilidad de la contemplación. Los movimientos ancestrales dan lugar a nuestra cultura del espacio. Los signos que se perciben cuando un cuerpo rasga, como los rayos, el espacio oscuro.

7) Todo lo anterior converge en la *forma*. Entiéndase ésta como apariencia, como máscara, como superficie, como cáscara o sucesión de cáscaras del cuerpo. Lo real concreto que rodea al movimiento como un hálito o aura y que de manera tan definitiva ha captado, registrado, helado la fotografía. La danza: sucesión de *formas* en el espacio. Límites o contornos de la visión. Los cuerpos de los bailarines son figuras que al ser sucesivas resguardan su corporeidad, su “ser” real. La *forma*, en danza, surge plena en un extremo: el no-movimiento, que también puede ser expresión virtual, no-real, carga o intensidad sola, suscitada, inventada. La forma, aislada, es no-movimiento con significación: igualmente: danza.

8) El espectador (participante), cuya existencia convierte al hecho dancístico en un fenómeno social. Se hace necesaria la presencia de uno o más observadores que compartan y reciban (y tal vez participen activamente en) la experiencia dancística. La acción colectiva: recolección y caza, descanso alrededor del fuego. El placer colectivo: la desinhibición de cuerpos que están vivos. La euforia. El clímax sexualizado y colectivo de aquellas danzas que periódicamente en la historia de la humanidad acaban por quedar prohibidas. La aceptación de *ser* en sociedad, en acoplamiento, en solidaridad, en comprensión. La guerra de los mundos, las clases sociales, las especies. Cada núcleo danzante tiende a crear sus propios, exclusivos bailarines y sus propios, exclusivos espectadores. Intercambio de códigos. La danza teatral ha roto, separado la uniformidad ritual de la danza, en la que todos los observadores eran danzantes. El pueblo, ahora, hace válida esta experiencia y hace danza colectiva en mítines, manifestaciones, conciertos de *rock*, espectáculos, deportes...

Sólo al intervenir los ocho factores de manera simultánea puede imponerse la especificidad histórica y concreta que denominamos danza. Son estos elementos o factores los que originan, conforman, prolongan y realizan el plan o programa estético. Los que suscitan la obra. Sin ellos, la naturaleza permanece incomprendida, aislada, a la zaga del hombre y de la mujer: la rama que se mueve sin objetivo, el derrumbe de las eras geológicas, la ingravidez de las piedras, el correr del agua por la alcantarilla. En una palabra: la irracionalidad de los actos, las máquinas, los universos sin humanidad. Los ocho elementos de la danza constituyen en cada instante de cada danza un bloque inasible, instantáneo, que sólo al quedar helado en la mente, la imaginación o el instrumento complementario puede estudiarse, medirse, analizarse, y que se pierde en un conjunto de bloques que, aun concretos, vivos y reales, se acompañan de otros bloques, igualmente instantáneos pero imaginados, irreales, complementarios.

La danza como interjección

Para que sobrevenga la acción dancística los ocho elementos deben irrumpir creando la “situación” de la danza. La experiencia puede ocurrir en circunstancias en las que la danza no se halla prevista, aunque en general los grupos humanos preparen la acción dancística, la pre-vean o preparen mediante el establecimiento de un diseño dentro del espacio escénico (danza teatral o danza-espectáculo) en que habrá de ocurrir la experiencia. En ocasiones la “situación” se concibe y prevé como una acción litúrgica, ritual, mística; en otras, como una acción gozosa, placentera, de celebración estrictamente cívica o secular. Un individuo aislado, solo, puede propiciar la situación dancística (frente al espejo, principalmente), sustituyendo a los demás participantes del acto mediante la imaginación: se inventa una supuesta presencia. Se trataría, sin embargo, de una danza emocional, virtualmente inexistente. Sin los preparativos y medidas de acondicionamiento de esta danza individual, muchas de nuestras acciones cotidianas, de nuestros actos comunes y corrientes podrían convertirse en danza, en obra de arte, en situación “escénica”. El arte coreográfico consiste en diseñar los movimientos del cuerpo en el espacio dancístico. Con todo, resulta importante, en este tren de ideas, considerar el registro y el prurito de trascendencia, aun mínimamente logrados o representados, cuando sobreviene la situación dancística. Si los elementos de la danza se hacen presentes en ocasiones nada singulares como la individual descrita antes o cualesquiera otras no catalogadas o calculadas como acciones artísticas, ¿qué no podríamos decir de los suscitadores momentos de los “ensayos”, cuando el bailarín, la bailarina, el cuerpo de danza (balletístico o no) se preparan antes de iniciar su *performance*? ¿Qué decir también de las improvisadas danzas populares y de las clases de las academias? De ahí que todo acto auténticamente dancístico sea irrepetible y único. Irrepetible porque en la “interpretación” o la proeza o la creación de la danza, de la pieza, jamás irrumpirán los ocho elementos de la misma

manera, en una forma idéntica a otra; única porque las acciones del bailarín tampoco sobrevendrán “iguales” pues su “creatividad” (en un caso extremo y óptimo) o su “interpretación” intervienen en forma (puede dársele el significado literal a esta palabra) distinta según varíen las circunstancias de “irrupción” de los distintos elementos. Así, puede afirmarse que ni siquiera una serie de secuencias coreográficas, al terminar una obra o un número de danza, pueden considerarse cabalmente idénticas, iguales. La danza es vida: lapsos (sucesión de momentos), diseños (sucesión de formas), persecución de significaciones (sucesión de estados de ánimo). De ahí, también, que las danzas populares resulten idóneas para punzar y pulsar la creatividad: mediante un código mínimamente aceptado, mediante una elemental convención coreográfica, los participantes pueden erigirse en bailarines de acuerdo con su habilidad para realizar improvisaciones, momentáneos diseños, efímeras proezas. De ahí también que toda coreografía requiere de “asentamiento” o “re-estructuración” después de su primera ejecución, “puesta en danza” o “estreno”: cada parte, cada trazo, cada secuencia va definiendo sus límites y características precisas en el escenario, en el cuerpo y en la mente de cada bailarín a medida que se establecen, se hacen concretos, se relacionan e identifican, *todos*, los ocho elementos de la danza.

La artesanía dancística

No obstante el enorme desarrollo de la danza como espectáculo escénico y público, la danza popular, por su parte, especialmente aquella frecuentada por la clase media, parece contener fuertes influencias de las actitudes artesanales. A diferencia de las obras y actividades de lo que tradicionalmente denominamos “gran arte”, los productos de la artesanía comparten algunas características básicas: 1) son elementos que surgen de una necesidad vital: artículos, implementos, utensilios, prácticas, acciones y actos rela-

cionados directamente con la vida cotidiana, adscritos a las actividades diarias y comunes de los grupos humanos; 2) sus elementos “estéticos” surgen espontáneamente y quedan impregnados a esos artículos de uso diario o a aquellos hábitos o costumbres que periódicamente la gente discurre o celebra; 3) estos elementos “estéticos” pueden emerger potentes, interesantes, “distintos”, de una manera unitaria y tras la práctica y la repetición, después de ciclos enteros de un interjuego entre espontaneidad y aplicación de las “técnicas” o procedimientos; 4) como en el “gran arte”, los “valores” estéticos de los productos artesanales surgen como una necesidad supraestructural, por así decirlo, espiritual pero, a diferencia del “gran arte”, los productos de la artesanía carecen de un proyecto estético general y sólo paulatina e involuntariamente van a expresar la realidad (objetiva o subjetiva) por medio de sus “formas”. Aunque pueden transitar a niveles de gran complejidad —sobre todo cuando se entremezclan con vicisitudes históricas y sociales inesperadas—, persisten en sus tareas de salvaguarda de los actos rituales, las fiestas tradicionales y los valores morales populares.¹⁸ (El proyecto estético del “gran arte”, debe aclararse, se ocupa de ofrecer nuevas formas para expresar la misma realidad que la ciencia. Sus productos pertenecen o pasan a formar parte de una cultura “general” y global a cuyos integrantes *también*, entre otras cosas, “alimentan”; a la vez se ven “alimentados” por las artes populares y las artesanías.) En síntesis: el conocimiento del artesano es vital, primitivo, espontáneo, natural, mientras que el del artista es (o debe ser o pretender) un conocimiento consciente, una “profesionalidad” institucionalizada (en el sentido amplio de los términos) y responder con creces y claramente a este proceso ineludible de las acciones y reflexiones humanas que va de lo más elemental a lo más complejo. Como puede apreciarse, en el mundo contemporáneo no existe incompatibilidad entre el arte popular y el “gran arte” si no es en los terrenos de un estancamiento o un enfren-

¹⁸ Véase *CDC*.

tamiento social o político concreto, en fenómenos en los que la fluidez o la dialéctica arte popular-arte culto se vea estancada por razones —y razonamientos— extra-artísticos. Por ejemplo,

las culturas indias no son subculturas, esto es, no son manifestaciones particulares de una cultura más amplia y compleja. Los pueblos indios son pueblos dominados; poseen en consecuencia culturas también dominadas. Pero la dominación, en este caso, tiene características y efectos muy diferentes de la dominación que se ejerce sobre los sectores subalternos en una sociedad de cultura única. La dinámica misma de la dominación es distinta en un caso y en otro: cuando se trate de pueblos con cultura diferente, la cultura propia de esos pueblos subordinados es el eje de la resistencia, en tanto que los grupos dominados en el seno de una sociedad de cultura única no defienden una cultura diferente sino que luchan por un acceso equitativo a una cultura que es también la cultura de los grupos dominantes.¹⁹

En la danza popular que hoy se practica en el mundo hallamos elementos perfectamente distinguibles de artesanía: los códigos surgen espontánea, natural y operativamente (en ocasiones como *una mezcla de modalidades ya establecidas, a veces como "acompañamiento" corporal de ritmos musicales aceptados, ya popularizados*) y tras la repetición se adaptan a las necesidades y a la sensibilidad de grupos específicos, principalmente de la pequeña burguesía urbana. La historia de la danza popular metropolitana representa el desarrollo de sus formas musicales y de sus vicisitudes sociales. Ha surgido como una consecuencia del impulso de expresión ante situaciones concretas: transmisión de costumbres, prolongación de ritos religiosos, celebraciones ante nuevas posibilidades económicas, "reacción" autogestiva espontánea o "anti-elitista", desplazamiento de hábitos, rebeldía política, re-creación de formas artís-

¹⁹ PNC, 62-63.

ticas, sustitución de formas de vida campiranas por urbanas, disfranzamiento y superación de festividades locales y hasta proposición de “acompañamiento” para inventos y “tecnologías” impuestos o importados voluntariamente. Así (y en mucho) la contradanza y el zapateado en América son la prolongación de modalidades dancísticas españolas de los siglos XVII y XVIII; el fandango proviene de los ritos de los negros americanos; las guarachas hablan de la expansión económica del XIX; los valeses mexicanos huelen a una Viena que se desea americana; el bolero, cubano o mexicano, resulta adaptación de poesía y climas distintos; el merengue haitiano, según Alejo Carpentier,²⁰ proviene del vodú vía el cinquillo; y (asimismo y sin terminar la lista) las piezas del mambo perezpradiano en gran medida aprovechan la exactitud orquestal que proporcionan micrófonos, sinfonolas y, en general, avanzados equipos de sonido, y los conducen hasta la maestría orquestal. En decenios más recientes habría que mencionar y describir la adaptación operativa y sumamente creativa de ciertas expresiones populares de los barrios negros neoyorquinos en el ámbito de las urbes latinoamericanas: el *break-dance* y el *rap*, cuyas prácticas dancísticas indican incluso la afloración, vía el *rock*, de formas de organización juvenil y espontáneo pero avanzado desarrollo del ejercicio físico.

Por otra parte, la danza popular urbana es una fresca revaloración de las costumbres. Es una especie de informe sobre singularidades sociales. Aunque no toda, lleva razón D. H. Lawrence cuando afirma que “las ideas de una generación se convierten en los instintos de la siguiente”.²¹ En efecto, de alguna manera los ritmos y las actitudes que surgen y se aclimatan durante una generación de jóvenes rompen con las costumbres dancísticas populares de sus predecesores y las “piezas” parecen destacar, ahora de manera natural, ciertos rasgos expresados teóricamente con anterioridad. Por ejemplo, muy pocos ritmos de las generaciones de la segunda guerra mundial acataban la regla de que los miembros de la pareja

²⁰ LMC.

²¹ HAM.

bailasen separados. Bailar significaba comunicación directa, una especie de representación simbólica o invitación al regodeo previo al acto sexual o al acto de seducción. Asimismo, constituía un desafío para que la pareja, “en equipo”, hiciese gala de sus habilidades dancísticas. Las siguientes generaciones rompen la norma, como si en el ánimo de las clases medias hubiese estado antes el deseo de utilizar la danza popular de manera diferente, con objetivos distintos. Así, a partir de ciertos ritmos posconflagración mundial la pareja se separa, se evitan el cachondeo y el faje y se abren las puertas para significar la actividad dancística como un medio para aprobar cierta capacidad de improvisación (y también cierta capacidad de aislamiento). Asimismo, algunos otros aspectos y actitudes quedan incluidos en la nueva modalidad: pelo largo, mirada absorta, paulatina des-sexualización dentro del acto dancístico, separación de papeles coreográficos, tal vez melancolía y tristeza, etc. Lo anterior no significa que los ritmos y modalidades dancísticas no sufran un proceso de “asentamiento” social y generacional. Dentro del repertorio de habilidades fiesteras y comunitarias de los jóvenes mexicanos de los noventas vinieron a adherirse prácticas anteriores como el mambo, el danzón, etc. e inclinaciones por el bolero y la canción romántica, no obstante que sus prácticas bailables durante los setentas y ochentas amenazaban con la erradicación de los ritmos y las piezas latinoamericanas. Durante los noventas resultó gratificante atestiguar que los jóvenes se adhirieron a la masiva admiración popular por los discos *Romance* (remembranzas y re-creaciones de Luis Miguel) y la película *Danzón*, dirigida por María Novaro y protagonizada por María Rojo.

La transmisión de las modalidades y formas populares en la música y en la danza constituye un movimiento perpetuo. Unas dan lugar a las otras y en el camino se van incorporando nuevos elementos y modificaciones inesperadas: ritmos, letras de canciones, actitudes sociales, habilidades interpretativas y coreográficas, ambientaciones rituales, representación inmediata de situaciones sociales, etc. La música y la danza llevan sangre, literalmente, de sus progenitores

y colaboradores. Los populares e iniciales embates de la música negra norteamericana se llaman, en última instancia, *spiritual*, *blues*, *jitterbug* y *swing*. La cadena llega y alcanza al mismísimo *rock* en todas sus modalidades. Y ante este “hilo conductor” que jamás se interrumpe, nada puede el “gran arte” sino acoplarse al mismo ritmo y robar de cuando en cuando procedimientos, procesos, sistemas, técnicas, tomas, formas y expresiones, aunque, a su vez, también los alimente.

Por eso hay que tener cuidado: existen maneras distintas de adaptación y re-creación. De los códigos dancísticos, como de las modalidades artísticas, unos se apoderan y otros no. Hay “grandes” del arte que asimilan “lo popular” sin contratiempo. Ante la masiva universalización de las especies dancísticas populares, ciertos sectores imitan y otros conquistan y sojuzgan. Para las altas clases medias metropolitanas de América Latina, por razones de incapacidad dancística, por falta de flexibilidad, el travoltismo, durante los setentas, acaba siendo puntal nefasto, enajenante, en *discotheques* y fiestas popis; si acaso, jóvenes y viejos se moverán al mismo ritmo, como muñecos que en mucho sólo desean la atmósfera, el ambiente, la desfiguración imitativa de sus cuerpos y conciencias. Antes ya había ocurrido con el *twist*: señoras y señores de edad considerable hacían girar sus cansadas pelvis en un intento de democrática aceptación generacional. En cambio, las bajas clases medias (algunas de ellas bien plantadas, intensas) podrán asistir a sus fiestas y repelar en los programas de televisión superando el código travoltiano, sujetándolo por sus fases más acrobáticas, más cachondas, más expansivas. La languidez y los mecánicos “mecimientos” de las pistas burguesas no son lo mismo que las ansias desmedidas y la reinención de formas, expresiones y rutinas de los *dancings* medios y de mala muerte. Durante los setentas, sobrevienen un travoltismo latinoamericano de derecha, reaccionario, y otro de izquierda, en el que se encuentran el germen de la rebeldía y la abierta inconformidad. Asimismo, sobreviene en los ochentas una artificial y pésima imitación de la comedia musical norteamericana

en los escenarios comerciales de México, al mismo tiempo que algunos cantantes y grupos juveniles creen asumir situaciones artísticas “de trascendencia” con apresuradas y prostituidas, deficientes voces y coreografías. Se trata de la encarnación más clara de lo que Guillermo Bonfil Batalla definió como proyectos culturales sustitutivos, expresiones que pugnan por

llevar a sus últimos extremos el modelo de la sociedad de consumo. Dadas las características de la economía mexicana y la naturaleza de sus vínculos internacionales, el propósito de consolidar un mercado cada vez más amplio que consuma una cantidad también creciente de bienes (bienes culturales, en última instancia, sean cuales sean), está determinado en gran medida por los intereses de las empresas transnacionales: es, por tanto, un proyecto transnacional.²²

De los ritmos y las modalidades dancísticas (aun extranjeros) habrán de apoderarse los auténticos intérpretes y artistas populares y aplicarlos en logros operativos y bellos. Los usufructuarios perfectos son siempre los artistas talentosos y las comunidades expresivas.²³

Lenguaje y expresión

Cuando hablamos de la naturaleza efímera de la danza estamos comprendiendo dentro de la actividad dancística tanto su modalidad espontánea (su “ser lenguaje”) como su modalidad organizada, supraestructural (su “ser expresión”). Ambas participan de la necesidad del ser humano de concederles un sentido a sus acciones físicas, ya sea a partir de la imitación de sus actividades domésticas o de trabajo (labranza, construcción, etc.), ya sea en términos de los movimientos de su cuerpo que surgen a partir de sus sentimientos e instintos (hacer el amor, comer, dormir), o bien apoyándose en la

²² PNC, 161.

²³ DLE.

configuración de un rito colectivo que prepare, organice, y repita las actividades y acciones de los grupos (ofrendas, guerras, exhortaciones a los dioses, celebraciones y ceremonias).

Hasta hace muy poco tiempo, la experiencia dancística dependía de su inmediatez. Sus funciones quedaban referidas al acto en sí mismo porque tanto su coreografía como su “ejecución” constituían experiencias irrepetibles en su intensidad y en su “geometría operativa”. Aun en la actualidad, no obstante la enorme proliferación y popularización de la danza televisual y cinematográfica, las acciones dancísticas en vivo no pueden ser sustituidas de ninguna manera porque la relación danzante-espectador es profundamente directa y orgánica. Las apariciones del ballet (siglos XVI y XVII) y de las danzas moderna y contemporánea (siglo XX) resultan relativamente recientes (e incluso tardías) y el desarrollo de cada uno de estos géneros implicó una sistematización y una organización similares a aquellas que caracterizaron a las danzas rituales y autóctonas. Los afanes de sistematización mostrados por los coreógrafos y los tratadistas de danza y pantomima de finales del siglo XVI apuntan, sobre todo, a combinar las necesidades de un operativo código de aprendizaje técnico de la danza (bailarín) con ciertas reglas que requeriría aquel “organizador” del espacio —escénico o de salón— (coreógrafo) para “montar” —mediante enseñanzas y ensayos— una “obra” diseñada de antemano o *in situ*. Aunque para Thoinot Arbeau “la danza depende de la música” dedica su *Orquesografía* a establecer indicadores de cómo se deben bailar las piezas en boga (1588), toda vez que

el baile o saltación²⁴ es un arte tan agradable como útil que procura y conserva la salud, que se adapta a los jóvenes, complace a los ancianos y es apropiado para todos, siempre que se realice en un lugar y tiempo adecuado y sin abusar viciosamente de él.²⁵

²⁴ Antes ha explicado que “la palabra danza proviene de *danser*, lo que en latín se llama *saltare*” (OR, 20).

²⁵ OR, 22.

El libro entero es para Arbeau, un hombre de sesenta y nueve años, un detallado instructivo para que el joven Capriol aprenda a realizar correctamente los ejercicios y las piezas de danza. A lo largo del diálogo se enumeran las danzas de moda pues los seres humanos son “amantes de la novedad” por lo que las danzas antiguas ya se han perdido y las de una generación anterior “han dejado de tener actualidad”.

Son célebres la rigidez y la disciplina propias de las grandes academias y compañías de danza clásica profesional, reglas que se hacen igualmente estrictas según se definan y desenvuelvan las distintas escuelas de danza moderna y contemporánea. Tal vez por razones técnicas, poco se hace para propiciar la iniciativa y la espontaneidad de los alumnos o los bailarines primerizos; algunas prácticas de esta índole han resultado infructuosas o poco productivas. Esto significa que la rigidización de los códigos en las danzas clásica, moderna y contemporánea representa un proceso irreversible e inevitable. En cambio, la danza popular se fundamenta, para sobrevivir y multiplicarse, en su vitalidad y espontaneidad.

Así, para entender y analizar la fugacidad del acto dancístico debemos, por una parte, trasponer las limitaciones de exclusividad que impone el estudio de la danza “organizada”, supraestructural o artística y, por otra parte, reconocer la singularidad de su naturaleza, de sus orígenes e impulsos. La *anti-perennidad* de la danza se halla ligada a su inmediatez y, simultáneamente, su importancia, su trascendencia como expresión, resulta proporcional a la sencillez (¿debemos decir economía?) de sus medios. Con todo, la danza constituye el arte más completo precisamente por esos elementos, por esos ingredientes duales y a veces contradictorios: cuerpo-alma, músculo-espíritu, música-plástica, cuerpo-ritmo, movimiento-inmovilidad. Y tal vez a causa de esa plenitud, de esa intensidad, carezca de un sistema funcional de transmisión diagramada. La danza jamás crea un objeto sino propicia un espacio lleno de movimiento, un espacio que ha dejado de ser vacío. Un espacio que hasta la fecha

sólo el ser humano ha podido “llenar”, formalizar, trasponer, hacer significativo...²⁶

Explicación de conceptos

Con el fin de alcanzar cierta claridad en algunos conceptos que serán manejados en el presente estudio, debemos hacer algunas consideraciones en torno a cuatro palabras que constantemente serán utilizadas, aplicadas en el texto. Estas palabras son: arte, danza, coreografía y efímero (o lo efímero).

Un acto demasiado humano

La obra artística es un objeto, una actividad, una manifestación, un acto humano que ha ido a lo largo de la historia de lo elemental a lo complejo y que ha alcanzado, adquirido sus propios parámetros y fundamentos expresivos, así como sus propios planteamientos teóricos. No concebimos el arte sin la intervención del hombre.

La valoración estética se lleva a cabo [...] al apreciar (de acuerdo con cierta escala de valores ligada totalmente a un sistema de valoración) ciertos objetos o creaciones humanas, que tienen propiedades materiales que sólo se vuelven estéticas en la medida en que la conciencia humana las ha asimilado estéticamente. Esta asimilación supone una conciencia estética de la sociedad que es el reflejo —en su modalidad estética— de la existencia social en la conciencia social.²⁷

Ningún arte puede ilustrar de manera más profunda este proceso social (que va de lo objetivo a lo subjetivo siguiendo un accidentado camino dialéctico) que la danza, sobre todo aquellos tipos de

²⁶ VEEF.

²⁷ EM, 374-375.

danza que surgen espontáneamente en los variados y distintos grupos o núcleos de sociedades amplias. La historia muestra cómo toda comunidad crea y desarrolla sus propias modalidades dancísticas, utilizando los movimientos del cuerpo ya sea para imitar, narrar, ilustrar; ya sea para forjar ámbitos expresivos que vayan de la representación, apliquen la simbolización y penetren en la abstracción. La conformación de las danzas rituales, por ejemplo, no se realiza instantáneamente sino que deben sobrevenir dos fenómenos importantes. Uno, el primero, es el de elaborar la adecuada “representatividad” del diseño y de su simbología. El estudio del desarrollo del arte en las sociedades primitivas ha demostrado que “la cultura local determina qué tipo de experiencias poseen un valor poético, así como la intensidad con la que éstas actúan”.²⁸ Asimismo, los distintos grupos y clases sociales desean hacer destacar sus acciones y obras artísticas. En la incorporación de formas y costumbres, toda colectividad aspira a acercar o hacer coincidir sus símbolos más apreciados al conjunto de principios y hábitos que la sostienen. Además, intenta hacerlo mediante los procedimientos y los diseños que más convengan a su ya configurada estructura cultural. En este sentido, cualquier tipo de simbología, sea religiosa o estética, se manifiesta mediante un relativo proceso de perfeccionamiento de los métodos de realización, ya que “el juicio para medir la perfección de una forma técnica es, esencialmente, un juicio estético”.²⁹ El segundo fenómeno que entra en el juego creativo y de asimilación se refiere a la incorporación acumulativa y coincidente de símbolos históricamente anteriores. En efecto, resulta inconcebible una manifestación dancística cuyo sentido no coincida con los símbolos operantes en otras instancias sociales, artísticas o religiosas; aun en sus formas más revolucionarias de irrupción, las obras y actividades artísticas incorporan algo concreto a partir de expresiones o ritos ya vigentes. *La bamba* resulta inconcebible sin la paulatina aclimatación en Cuba y en México del *zapateo*,

²⁸ PA, 327.

²⁹ PA, 10.

de origen netamente andaluz en lo que se refiere a nosotros —aunque el *zapatear* se observe también en otras provincias de España—, cuya difusión en América fue considerable. En 1782, fray Eñigo Abaad vio una danza parecida en Puerto Rico: “Cada uno convida a una mujer, la cual, si no tiene chinelas, las pide prestadas. Y empiezan a dar vueltas por la sala. El hombre no hace más que subir y bajar los pies con mucha claridad y fuerza. La habilidad consiste en hacer todo el ruido posible.” En Moreu de Saint-Mery: “Esta danza consiste [...] en un paso en que cada pie es adelantado y retirado sucesivamente, percutiendo con precipitación unas veces con la punta, otras veces con el tacón. El bailador gira sobre sí mismo y en torno a la compañera que también da vueltas y cambia de lugar agitando los dos extremos del pañuelo.”³⁰

La verdadera obra de arte (acabada, compleja, continente de símbolos, expresión específica de un individuo y un grupo, etc.) lleva siempre consigo un prurito de manifestación artística. Consideramos que para que una obra de arte exista, aunque sea ésta una actividad o una acción artística que ha de desaparecer en el tiempo y en el espacio, requiere de una planificación, de un proyecto, de la voluntad propia de un creador que en este caso se va a llamar precisamente artista. La mera “funcionalidad social” de una obra artística queda superada una vez que en la comunidad se hace evidente la división social del trabajo. Cuando elementos, objetos, unidades, núcleos o acciones que no han respondido a estos requerimientos quedan convertidos en obras artísticas, se debe a que, a la muerte del creador, otros hombres posteriores a él la han convertido en obra de arte. Algunos artefactos o inventos de tipo tecnológico, doméstico o utilitario han pasado a ser obras artísticas sólo después de su manipulación por una acción cultural que ha proyectado, planificado y realizado un nuevo fenómeno social a partir de ellos. La obra de arte adquiere valor estético por medio del consenso histó-

³⁰ LMC, 70-71.

rico y social. La obra (el producto) o su imagen permanecen; cambian los hombres y las circunstancias que la rodean. Por así decirlo, los “intereses” nuevos, al surgir, observan, miden, “consideran” a la obra de manera distinta (tales los casos de ciertos objetos de la antigüedad de cuya artisticidad en el pasado nadie puede responder, o el de las esculturas religiosas prehispánicas, o el de ciertos artículos e implementos producidos dentro del área “diseño industrial”).

Asimismo, una capacidad artesanal y/o técnica específica, tras un desarrollo excepcional, se convierte en arte. La artesanía puede ser la antesala del arte pero no el arte mismo. Cuando decimos que la capacidad política de cierto dirigente lo ha convertido en artista o cuando hablamos del asesinato como un arte, nos estamos refiriendo precisamente al establecimiento de un *corpus* técnico, o sea un conjunto de procedimientos desarrollados y especializados por medio de la práctica, en los cuales intervienen a la vez procesos objetivos y elementos sociales complejos y subjetivos que hacen al ser humano “alcanzar” la obra de arte. Sólo de esta manera aceptamos como una verdad que ciertos individuos hayan hecho un arte del periodismo o de la investigación.

Consideramos que todos los caminos se hallan abiertos para el arte. No hay sentidos en el cuerpo del hombre ni laberintos en su mente que no propicien la estructuración de ese *corpus* al que me he referido antes y el cual se sitúa, se ubica como el elemento fundamental en el tiempo y en el espacio para que ciertos individuos que lo establecen devengan artistas, creadores. Los impulsos del ser humano pueden expresarse (y a la vez captarse) a través de todos los sentidos (sensaciones y percepciones) de su cuerpo. El *corpus* no es sino la sistematización y la ordenación por medio de las cuales quedarán organizadas las percepciones y los conductos. Existe, pues, una posibilidad de *corpus* estructurado y particular en todas las vías conocidas y otras que los seres humanos acabarán por conocer. Por esta razón, no queremos ni podemos establecer ningún límite fijo para el quehacer artístico. Ya hay un arte producido por medio de computadoras que no necesariamente tiene que

responder a los requerimientos que en este momento le imponen las vías plástica, cinematográfica o televisual. En el caso de la danza existen posibilidades semejantes. Así lo proponen algunas experiencias coreográficas de la danza contemporánea. Resulta claro entonces que aun la exigencia de un *corpus* estético, de un proceso técnico, de una estructura y de procedimientos de unificación adecuados, deja abiertas todas las puertas del desarrollo y la expansión hacia el arte nuevo, el arte revolucionario o el arte de vanguardia. O la negación de éstos por medio del arte, por medio de la “hechura” de un arte concreto. Asimismo, son las comunidades y las sociedades las que configuran la validez y vigencia de los “valores estéticos” e incluso el concepto de “arte universal” ha requerido de una tácita y una explícita aceptación histórica para existir. Durante siglos.

Es necesario subrayar que para la conformación de la obra artística es imprescindible la intervención del ser humano, ya sea para “crearla” (en el más directo y objetivo sentido del término: fabricación de un objeto), ya sea para organizarla (como una actividad o una acción), registrarla, exponerla o incluso destruirla o superarla.³¹ Cuando hablamos de “danza como lenguaje” y nos referimos a los códigos ocultos, inmersos ancestralmente en los movimientos del cuerpo humano, planteamos la relativa inconsciencia del hombre con respecto a ellos, pero jamás a la existencia de un “arte” que es anterior a la aparición del ser humano.³² No creemos en la existencia *a priori* de la belleza y el valor estético, aunque podemos entender que los ingredientes y elementos que serán considerados “estéticos” tienen la posibilidad de hallarse inmersos en la obra o la acción, pero históricamente la misma “objetividad” del ser humano debe convertirse en una capacidad para el individuo que “registra” la propiedad estética.

A lo largo de la historia, el ser humano convirtió a la guerra y al amor en sendas artes. Si hacemos intervenir los conceptos y las

³¹ Para una definición contemporánea de “obra de arte” véase *LDM-2*, 48.

³² *DLE*.

categorías de voluntad, proyecto o plan de acción del artista, del creador, intentamos que se entienda que, a diferencia de otras actividades (que podríamos calificar de “elementales”, funcionales o prácticas), el arte es un producto hecho, complejo, desarrollado, elevado, elaborado. Como afirma Morse Peckham,

una obra de arte puede ser definida como una oportunidad para que cualquier ser humano pueda experimentar el papel de perceptor artístico en la situación artística. Un artista es tan sólo aquel que detente el rol social de producir tales oportunidades...³³

Muchos teóricos e historiadores del arte han coincidido en que, dentro de las instancias más primitivas del hombre, un cierto núcleo de personajes de la tribu o del grupo proponía y realizaba una actividad nueva, una “vía distinta” que se refería precisamente a la capacidad de simbolización, metaforización o fabulación en términos de un *corpus* que aglutinaba (incluso para hacer más “llevaderas” otras labores, para desarrollar otros trabajos) al grupo, a la colectividad. En un principio la actividad estética, la creación artística coincidía con la actividad religiosa o ritual; el hecho no debe confundirnos, aun con la certeza de que hay actos rituales en muchas prácticas de hoy. En aquel entonces el mito y la religión también llevaban en su seno otros conocimientos como la ciencia, la política, la tecnología. Sus sucesivos desprendimientos como actividades, como disciplinas independientes, no son fáciles de detectar históricamente. Sin embargo, la sociología, la antropología y el psicoanálisis social han permitido al hombre contemporáneo por lo menos “visualizar” ciertos parámetros en el origen de sus actividades organizadas. Por ejemplo, aunque en la época actual reconozcamos que existe un arte tecnológico, no lo confundimos precisamente con la actividad simple y llanamente tecnológica que requieren para su desarrollo la vida y las formas de organización

³³ ESCO, 97.

del arte, a mi entender, radica en el hecho de conseguir que la conciencia humana lo identifique, lo desarrolle, lo manipule, lo proyecte, lo goce o refleje, lo expanda. Incluso como una necesidad vital. En una palabra, el arte sólo puede ser creación de la criatura humana y su encumbramiento requiere de una capacidad de deleite, de una experiencia de lo sublime que transita hacia la conciencia.³⁴

En la compleja gama de actividades y acciones del hombre de hoy podemos encontrar muchísimos elementos que responden al *lenguaje* dancístico y que en algún momento pueden ser incorporados al *arte* dancístico como *corpus*, como sistema cerrado. Pienso en el modelaje de ropa; en ciertos deportes ágiles, útiles y gimnásticos; en los desplazamientos colectivos urbanos; en ciertas artes marciales; en las manifestaciones políticas. Algunos actos ceremoniales acechan al hombre contemporáneo tal como ocurría en su pasado remoto. Voluntad y conciencia son también deseo y posibilidad y éste es el gran desafío no solamente para la danza actual, sino para todo el arte contemporáneo. Así como en las capas geológicas o en el espacio extraterrestre existen elementos plásticos aún no explotados por la pintura o la escultura contemporánea, en las actividades del ser humano, en los movimientos que el individuo y el grupo de hoy realizan, se halla inmerso un lenguaje que es necesario incorporar a la creatividad dancística, ya sea contemporánea, balletística o popular. Por ejemplo, al desplazarse y mostrar ropa una modelo puede, sin saberlo, hallarse en posesión de ciertas significaciones dancísticas. Solamente el coreógrafo o el bailarín, el crítico o el teórico, podrán hacerla consciente de estos elementos o bien ellos mismos señalar las formas de su incorpora-

³⁴ "...el sentimiento de lo sublime es un placer que solamente surge indirectamente, echado a andar por la sensación de una revisión momentánea de las fuerzas vitales seguida inmediatamente de una descarga todavía más poderosa; por tanto, es una emoción nada regocijante, concentradamente grave en los ámbitos de la imaginación. Y como lo gracioso le resulta repugnante; y como la mente no se siente simplemente atraída por el objeto, sino que alternadamente se siente repelida, de este modo el deleite dentro de lo sublime no incluye tanto placer positivo como admiración o respeto, o sea, una experiencia que puede ser considerada placer negativo", AOS, 495.

ción para alcanzar nuevas danzas u obras. O bien se necesitará de la intervención de un público dispuesto, preparado para proponer, recibir o vivir nuevas experiencias artísticas. Acciones relacionadas con el trabajo, el amor, la diversión, etc. se hallan “cargadas” de estos mismos elementos, de estas “posibilidades de danza”. A medida que se desenvuelve, que evoluciona una actividad, un arte o una tecnología, crecen sus oportunidades de expansión, sus medios para descubrir significaciones adheridas a él.

La danza contemporánea, poseedora de vías y elementos a la vez sencillos y complejos, tiene una mayor capacidad de aportar significaciones hasta la fecha inexploradas, de descubrir códigos que han permanecido ocultos desde la aparición de la conciencia humana sobre la faz de la Tierra. En sentido estricto, la danza contemporánea es la danza artística que corresponde al ser humano de hoy. En otra parte he llamado la atención sobre estas posibilidades.³⁵ Resulta evidente que la danza contemporánea es la más apta para incorporar los demás elementos que en la actualidad transitan y pesan en las formas de organización y en la cultura del hombre de hoy. La aparición histórica de la danza como lenguaje no queda todavía clara pero es obvio que pueden realizarse muchos estudios y análisis al respecto.

Conciencia del diseño

La coreografía no es sino la conscientización y la manipulación del lenguaje dancístico. Es la diagramación mental de los movimientos del cuerpo humano en un espacio y tiempo determinados. Es la codificación consciente de los diseños en un escenario, un tinglado, un tablado o el espacio abierto.³⁶ Si el lenguaje dancístico puede existir como expresión o como actividad espontánea e inconsciente, la coreografía requiere del dominio de sus elementos en la mente

³⁵ DLE.

³⁶ DS, 75-78.

de ese verdadero organizador del espacio que es el coreógrafo; para existir, la coreografía requiere de cierta planificación y, sobre todo, ser *montada*. De una danza surgida natural o espontáneamente puede extraerse su coreografía pero el diseño coreográfico profesional debe pensarse, hacerse proyecto en el cerebro para que el o los bailarines lo lleven a cabo en un montaje.

El desarrollo de la coreografía ha trascendido las raíces etimológicas del término y ha hecho que surja no el profesional de toda la danza sino el acertado diseñador, organizador y director de la “obra de danza”.

En griego estricto la palabra coreografía significa “escritura del coro”, pero se puede agregar: dibujo del coro, movimiento del coro, organización de la actividad de los bailarines sobre un escenario. Los elementos de tipo subjetivo que cuentan en una coreografía son múltiples [...]: se refieren a la formación espiritual o intelectual del artista y crecen con su sensibilidad o su cultura o con ambas, con su facilidad de percepción y de selección de los fenómenos externos que a través de un metabolismo especial se transforman en ese enigmático componente que se llama talento...³⁷

El diseño dancístico en escenarios y salones ha requerido de los servicios de este profesional que llamamos coreógrafo. Sin embargo, ya existían coreógrafos propiamente dichos en las celebraciones rituales surgidas hace muchos siglos. Tal vez eran al mismo tiempo sacerdotes, guerreros y sabios, pero ellos monopolizaban el conocimiento del diseño dancístico y señalaban y dirigían la coreografía del grupo o del individuo. Fray Diego Durán se refiere al conocimiento y el dominio que exigían las danzas prehispánicas:

...comenzaba su baile y canto donde el que no acertaba a hacer contrapases a son y compás, lo enseñaban con mucho cuidado, los cuales

³⁷ LCC.

bailaban hasta un buen rato de la noche [...] Preciábanse mucho los mozos de saber bien cantar y bailar y de ser guías de los demás...³⁸

El coreógrafo expide la carta de naturalización de la danza como arte. En la medida en que sus conocimientos y prácticas adquieren importancia histórica, el diseño y el sentido de las prácticas dancísticas pueden ubicarse en la cultura general de cada comunidad y a la vez registrarla y alimentarla. Los coreógrafos, por otra parte, se convierten en conciencia de la danza en tanto que por varios siglos se mantienen como únicos historiadores, teóricos y críticos de esta actividad.³⁹

No es el momento adecuado para extenderme en torno a una exposición teórica sobre el arte coreográfico. La siguiente enumeración indicará la importancia, el tamiz que ha significado el surgimiento de la coreografía como disciplina. Se trata de un diagrama sincrónico y la palabra coreografía que le sirve de eje se refiere al *corpus* sistematizado y consciente de dicha disciplina.

Arte coreográfico

| | |
|---------------------|-----------------------|
| Danza natural | Danza artificio |
| Danza espontánea | Danza planificada |
| Danza improvisada | Danza tecnificada |
| Danza emocional | Danza intelectual |
| Danza fiesta | Danza espectáculo |
| Danza popular | Danza modelo |
| Danza para celebrar | Danza para trascender |
| Danza sencilla | Danza elocuente |
| Danza de imitación | Danza original |
| Danza breve | “Gran danza” |

³⁸ *CDMP*, 113-114.

³⁹ *AAC*.

Antes de terminar con este apartado debemos hacer dos acotaciones:

Primera: insistimos en la capacidad autogestiva del arte para crearse, recrearse y renovarse. Son las propias actividades del hombre las que generan arte. La sistematización de los procesos y procedimientos artísticos constituye un asentamiento natural de las ideas en torno a una, a cierta actividad artística. Su dinámica histórica debe interpretarse como la necesidad de establecer códigos para la re-creación y el registro de las formas artísticas que habrán de permitir el paso de lo elemental a lo complejo en la creación dancística, por una parte, y la fundamentación de una teoría y de una crítica de la danza, por otra. La aparición del arte coreográfico es consecuencia de la actividad dancística. Ésta fue producto del enfrentamiento entre los impulsos naturales del hombre para mover su cuerpo, por una parte, y la realidad individual y social en que se hallaba inmerso, por la otra. El arte de la danza se conforma con base en la intervención del cuerpo humano, sus capacidades de movimiento e inmovilidad, el espacio en que la experiencia dancística se lleva a cabo y el sentido que se les atribuya o se les imponga al diseño y al código dancísticos. También intervienen otros elementos,⁴⁰ así como otras circunstancias (históricas, económicas, políticas, etc.); pero debe insistirse en la intervención de ciertos elementos básicos de la experiencia dancística porque hasta la fecha la historia de la danza es la historia de la organización social del hombre pero no la historia del cuerpo y de su cultura, del cuerpo y su simbología, del cuerpo y sus sentidos, etc. Insistimos asimismo en la existencia ancestral de códigos dancísticos que aparecen y desaparecen a lo largo de la historia y que no necesariamente son conocidos y/o manipulados por el arte coreográfico. De allí que localicemos otro aspecto autogestivo de la danza: no importa qué orientaciones imponga el arte coreográfico, siempre estarán surgiendo modalidades dancísticas que no necesariamente

⁴⁰ Véase el apartado que lleva por título "Irrupción de la danza" al principio de este mismo capítulo.

se supediten a los cánones coreográficos conocidos hasta determinada fecha o época histórica. La búsqueda de nuevos y más expresivos y operativos lenguajes dancísticos es característica común de todas las culturas del mundo. Por esta razón, también la danza puede ser vehículo de expresión autogestiva de las clases sociales (por ejemplo, el *rock* para las clases medias, las danzas sincopadas para los esclavos negros). Se requiere cierto grado de elaboración estética para asumir, para registrar y para aplicar de nueva cuenta, en un plano distinto, las expresiones dancísticas espontáneas de estos grupos sociales. La autogestión es la libertad de los distintos grupos sociales para expresarse artísticamente aun sin poseer *corpus* conscientes y sistematizados. O sea: hay danzas sin conocimientos coreográficos previos y estas danzas poseen los elementos indispensables para su identificación como arte.

Segunda: el surgimiento del arte coreográfico no ha invalidado hasta la fecha la naturaleza efímera de la danza, cuestión a la que nos referíamos al principio de este estudio. El libreto o el texto descriptivo de un ballet no es elemento suficiente para repetir una coreografía, ni siquiera para reproducirla o recrearla. Se requiere la intervención de los “ensayadores” o de coreógrafos que establecerán de nueva cuenta las estructuras de las danzas. Por otra parte, la experiencia dancística incorpora real o biológicamente al observador. No es lo mismo mirar, observar fotografías o videos de un bailarín o bailarina en acción que verlos en vivo. Hay pruebas contundentes de que no significa lo mismo, de que no es la misma experiencia mirar un espectáculo dancístico por televisión o en el cine, que observarlo, admirarlo o practicarlo directamente, ya que resulta ineludible la comunicación orgánica de la danza entre bailarín y espectadores para la plena realización de la experiencia dancística. De la misma manera: los *corpus* estético y técnico a aplicar en la construcción de un diseño coreográfico varían para un espacio abierto, un escenario, un estudio de televisión,⁴¹ un salón

⁴¹ RMD, 190-191. VD.

de danza, etc. La magnitud y trascendencia de la obra de Isadora Duncan de ninguna manera ha podido ser evaluada a través de la reconstrucción dancística o arqueológica de sus danzas puesto que sus creaciones contenían un talento, una carga, una capacidad de interpretación, una estética, irrepetibles. Para conocer su obra han contado más los testimonios, las descripciones, las ideas recogidas. Sabemos que la experiencia de haber observado bailar en vivo a personajes como Taglioni, Pávlova, Duncan, Nijinsky, Graham constituye un acontecimiento único: sobrevénía una especie de “asesinato” del acto una vez terminado. Estos fenómenos no ocurren en otras manifestaciones o disciplinas artísticas en las que el análisis directo del objeto puede llevarse a cabo una y otra vez, propiciarse, repetirse; este procedimiento cuenta más que la especulación teórica que ocurra alrededor de él y de su creador. La aparición misma del concepto “obra” establece nuevos parámetros para el hacer artístico y su historia pues impone y registra los límites de la experiencia.

Lo efímero

Existe el peligro de que en torno a la palabra efímero caigamos en la mera especulación. Sin embargo, debemos apuntar tres proposiciones fundamentales que nos permitirán relacionar la palabra efímero con las demás ideas que a lo largo de este estudio hemos esbozado con respecto al hacer artístico.

Lo efímero como fenómeno temporal-espacial reducido

La *primera* idea se refiere al hecho de que el arte, a lo largo de la historia, ha buscado precisamente lo contrario a la brevedad, de la “intrascendencia”; lo contrario de las implicaciones de la palabra efímero. Es decir, cada arte, a lo largo del desarrollo de la civiliza-

ción, ha buscado alcanzar cierta trascendencia conmensurable, ubicable, por lo menos una trascendencia que se refiere a su circunstancia histórica, al momento histórico en que este arte, esta manifestación artística sobreviene. En este sentido, el arte no se diferencia de otros productos de la inteligencia del hombre que intentan registrar, que intentan “dar” productos que logren establecer relaciones con seres humanos, situaciones y fenómenos de épocas futuras. La aparición misma del símbolo manifiesta un proceso mental y cultural operativo para “esquemmatizar” o, mejor, codificar una experiencia, un concepto, una idea, un sentido e incorporarlo, sintetizado, al acervo del conocimiento.

Mediante la autoconciencia de sus hacedores, cada experiencia artística trata de influir (y de hecho lo hace) en las ideas imperantes de su época. Es otra forma de trascendencia. Podemos llegar a la conclusión de que existe un arte efímero siempre y cuando tenga su creador la conciencia de que está realizando un arte breve que se extingue y cuyos objetivos y alcances conoce a la perfección. Es decir, puede existir un arte efímero perfectamente planificado y manipulado para durar poco en el tiempo y prolongarse reducidamente en el espacio. Será un arte en el cual los ingredientes respondan precisamente a la necesidad de “alcanzar lo efímero”. El creador querrá que la obra se acabe, que exista durante un corto lapso y que jamás alcance el aspecto trascendente que ha caracterizado en general al arte a lo largo de la historia. En este o estos casos, lo efímero coincidirá precisamente con el sentido de la obra. Tal vez intente expresar una forma de vida; tal vez el creador se halle en pleno rechazo de las especificaciones que han caracterizado a la obra artística a lo largo del tiempo; tal vez este proyecto de *anti-perennidad* hiera o marque a los medios que el artista va a utilizar para crear la obra. Aun así, la experiencia misma llevará el mensaje trascendente, pues la trascendencia o el deseo de trascendencia también se ubican en medios ajenos al proyecto o al elemento material que el artista ha utilizado para hacer este producto efímero. Como dejamos asentado, seres humanos y circunstancias contem-

poráneas o posteriores al “hacedor” pueden adjudicarle a la obra una inesperada, importante trascendencia.

Al crear sus danzas, el coreógrafo sabe que la vocación efímera de la “obra”, al presentarse al espectador, se halla inmersa en la naturaleza misma de este arte y que gran número de sus elementos se apoyarán precisamente en lo efímero del arte. Al saberse propiciador de una experiencia efímera responde a las reglas del juego y ofrece los ingredientes específicos para que luzca, en la experiencia, en la obra, la especificidad interpretadora. Como el acto de amor sexual, cada acción conlleva la audacia de proponer un “yo” que (no obstante la carga prolongable de afecto y ternura) “deja de ser” al culminar y terminar la experiencia. Como ocurre en la danza, al hacer el amor nos proponemos como “personajes” distintos, nos “exponemos” al otro, a los otros mediante un cuerpo que realizará proezas o sencillos procesos inhabituales. Sin embargo, por las trabas que la sociedad misma impone, el tipo de amor que realizamos no es tan libre como podríamos pensar.

El amor literaturiza al cuerpo y la danza tiende a liberarlo. Todo ser humano intenta “recordar” con su cuerpo a todos los demás cuerpos con los cuales ha entrado en contacto a través del acto amoroso. Amar es recordar, no poder prescindir de la memoria de... Pero el amor, hasta el amor, es un fenómeno que termina. Uno deja de amar cuando ha olvidado definitivamente. En este sentido el cuerpo tiene una gran memoria [...] relativa. En nosotros se hallan presentes el cuerpo de la madre, los primeros regodeos sexuales, los cuerpos y las acciones de los seres amados. Pero en nosotros —a diferencia de los animales— el registro de la figura amada termina por ser una imagen, una descripción literaria. Un recuerdo de palabras. Una especie de “olvido por distinta vía”. La danza, gracias a su naturaleza, nos muestra y nos enseña lo efímero, la función y la belleza de lo instantáneo. Es la antítesis de la literatura. Si amáramos como danzamos, seríamos más libres. La verdadera danza jamás desea convertirse en un registro. Al gran bailarín, a la gran

bailarina no le importa “trascender” en la misma forma que interesa al escritor quien, aun sin pensarlo, mantiene consignados sus deseos y sentimientos durante el acto creativo. La danza ocurre en un momento y en seguida se extingue. El filme, el videocasete, el texto descriptivo, la foto de danza son sólo fichas para la historia de un instante o de una secuencia vertiginosa. La danza es, antes que nada, una muestra de efímera libertad. El cuerpo libre, ciertamente, carece de memoria.⁴²

En la danza, como en el amor, los cuerpos son formas, apariencias suscitadoras, ofrecimientos, máquinas artísticas cuyas capacidades (desgraciadamente) no se hallan reveladas todo el tiempo.

Recordemos que el sentido de una obra de arte, sea ésta acción, objeto o medio, resulta en ocasiones más importante que la obra misma. La arqueología y la antropología nos ofrecen muchos ejemplos al respecto. Obras que el ser humano ha conocido sólo a través de imágenes lingüísticas en ocasiones han influido más profundamente en la historia del arte que obras que tenemos a la mano, próximas a nosotros. La psicología debe explicarnos cómo un individuo puede permanecer impresionado durante toda su vida por un objeto, por una experiencia de arte a la cual se acerca una sola vez y la cual no podría reconstruir o descubrir de nueva cuenta. Asimismo, mucho se ha escrito sobre la importancia “premonitoria” de la obra de arte: el artista-creador parece “sentir”, percibir el futuro y lo expresa mediante sus propios medios adelantándose a los acontecimientos. En ocasiones puede haber fragilidad en los materiales que utiliza el creador, pero el fondo mismo de su obra, aun sin percatarse el autor, intenta lo otro: la trascendencia. Cuando la realidad objetiva de estas obras resulta breve, quedan sus registros. Quedan las impresiones y las interpretaciones de su sentido. Quedan los espectadores, testigos de la experiencia. Así, lo efímero en arte no es imperfección sino búsqueda, destino, técnica y vocación.

⁴² ELD.

Lo efímero como desconocimiento de códigos o de sentidos

Una *segunda* idea en torno a lo efímero nos ubicará de lleno en las especificaciones del tratamiento que se dará al término en este estudio.

Arte efímero o, más específicamente, una obra de arte efímera no será ni mucho menos aquella que convenga voluntaria o involuntariamente en tener una vigencia corta, un periodo corto en el tiempo y en el espacio. No nos supeditaremos al relativismo temporal-espacial. Lo efímero en el presente texto se relacionará con la ausencia de un plan definido de acción en el hacedor de arte; lo efímero se relacionará con la ausencia del código premeditado que permite al hacedor de arte, al artista, al creador buscar los medios (y hallarlos) en torno a la trascendencia planificada que ha caracterizado al arte. Esto resulta claro al observar el surgimiento y el desarrollo de la danza popular, carente siempre de coreografías pre-preparadas. En las modalidades populares de la danza las coreografías son producto de la práctica dancística y generalmente del trabajo conjunto de sus practicantes. O sea, si convenimos en que toda obra artística conlleva un prurito de trascendencia, un anhelo de trascender en el espacio y tiempo, en la historia, entonces podremos entender cómo, aun en la ignorancia o el rechazo individual de este prurito, se forja un tipo de arte que puede contener valores que trascienden temporal y espacialmente al artista, pero cuyos objetivos no son precisamente los de lograr esta trascendencia. La danza popular, al surgir, posee códigos pero no coreografías propiamente dichas. Por tanto, lo efímero, para los efectos del presente estudio, esencialmente significará el hecho de que en el proyecto o realización artísticas se ignoren técnicamente las especificaciones de un código. Es decir, el concepto y la idea de lo efímero tendrán una vinculación estrecha con aquella obra de arte que en determinado momento y bajo especificaciones claras de espontaneidad y falta de autoconciencia creativa se refieran al desconocimiento de un código que, no obstante, se halla inmerso en la obra, en la ex-

perencia. Los pasos durante la etapa inicial del mambo (por ejemplo) no eran numerosos ni complicados. Sin embargo, fueron adquiriendo cierta complejidad a medida que los compositores y orquestas propusieron nuevas piezas (nuevos sentidos) y expandieron la, por así decirlo, “temática” del ritmo: *Mambo del ruletero*, *Mambo en sax*, *La niña popoff*, etc., apoyados, naturalmente, por los bailarines populares aptos. En este caso, precisamente el natural “desconocimiento” de un código inicial, o la aplicación de uno sumamente elemental, da pie al surgimiento de un “arte de muchos creadores”, los cuales van agregando trazos, diseños, etc. que hacen a la “obra”, a la práctica, al ejercicio más complejo, más completo, más “hecho”.

Fundamentaremos estas ideas exclusivamente en la teoría del sentido. Si sentido es aquel *elemento fundamental que explica, describe y justifica la existencia toda de una obra, una acción o un fenómeno*, entonces no tendremos sino que prolongar nuestras disquisiciones hasta alcanzar las circunstancias en las que sobreviene la obra artística. El *sentido* es un elemento integrador (en un nivel superior) y su naturaleza puede ser abstracta o concreta, subjetiva u objetiva. Aun inmerso en el desconocimiento del código, el creador, el artista, el hacedor de arte (tal como sucede en todas las acciones y las reflexiones del hombre) se ve impedido de actuar en ausencia de un sentido. Aun en el plano de la irracionalidad, los actos humanos conllevan un sentido que puede permanecer oculto o bien ser involuntario, ya que

ante el hombre, la totalidad de los entes se vuelve mundo. La ausencia del hombre es “mundanizar”, transformar las cosas en una estructura de sentido, al través de la cual se revele todo. Al hacerlo convierte su contorno en morada; pues sólo puede vivir en un espacio que refleje su rostro.⁴³

El desconocimiento o la ignorancia de un código jamás justifican la ausencia de un sentido. Incluso el más mínimo conocimiento

⁴³ PF, 20.

del código hace intervenir elementos en el tiempo y en el espacio que quedan estructurados gracias a su sentido. Un buen ejemplo de este fenómeno puede ser el “travoltismo”. Un código dancístico mínimo, espontáneo y bastante limitado queda expuesto en un filme (*Fiebre de sábado por la noche*). Este código ha reducido las posibilidades de uno más amplio que se desarrolla en sitios de reunión específicos y que podemos denominar “rock de las *discotheques*”. La exhibición de la película y la promoción del código por medio de programas de televisión le otorga, en México, un nuevo sentido: a saber, la caracterización de una forma de vida pequeño burguesa que colinda con las características de la forma de vida del *lumpen*. El código dancístico se expande, se re-crea, se amplía y prolifera. Sus ejecutantes lo utilizan durante un lapso, como mínimo modelo para sus re-creaciones. Sus manifestaciones formales superan a las del código inicial. De mil maneras, el artista (creador-ejecutante) no es solamente un hacedor de formas; también es un manipulador de sentidos.

Así, algunas manifestaciones dancísticas que podemos ubicar en los géneros autóctonos y populares plantean elementos rituales o religiosos que trascienden a las formas y a los tinglados que utilizan para expresarse. Por su parte, los elementos formales que aplican los coreógrafos y bailarines de la “danza de concierto” coinciden tanto con los objetivos trazados mediante un plan de acción estético como con el sentido profundo que ha dado lugar a esa obra de arte y ese lenguaje dancístico. Por ejemplo, en lo que se refiere a algunas danzas indígenas, Francisco Hernández⁴⁴ describe que algunas mujeres indígenas que acostumbran permanecer en el claustro sacerdotal salían los días festivos y bailaban “delante de los dioses según la costumbre de esa gente, adoptando géneros de bailes congruentes a cada una de las fiestas”. El mismo Hernández aduce que, en las festividades que se organizaban con el nombre de Teúhyotl, algunos individuos buscaban la expresividad ritual

⁴⁴ CDMP, 173.

entretanto pulsaban huesos, tímpanos, trompetas y otros instrumentos propios de los conciertos musicales y *ejercitaban los bailes y las danzas que se llamaban nitotiliztli*, ejecutadas por todos al mismo tiempo que los cantos y con movimientos armoniosos y correspondientes entre sí en admirable relación.

Como puede apreciarse, ciertas “obras” o experiencias artísticas alcanzan una coincidencia, una armonización entre los elementos formales o aparentes, los fines que se persiguen (que pueden ser de índole inmediata) y el sentido profundo que, como en todas las artes, puede ser político, filosófico, religioso, cosmogónico, teológico, etc. Todo ello mediante un lenguaje dancístico asentado y operativo. Esta coincidencia de elementos se refiere a la amplitud del radio de acción técnico y cultural que tiene un hacedor de arte para poder manipular sus ingredientes al realizar su obra. Sin embargo, debemos hacer hincapié en que de ninguna manera faltará un sentido que en determinado momento puede resultar obvio o inmediato, incluso hallarse prefigurado o simbolizado mediante elementos formales que confluyen en la obra misma. ¿Sabían los iniciadores de la fotografía y el cinematógrafo que estas actividades devendrían artes? La proposición estética puede permanecer oculta o inédita según ciertas circunstancias históricas, sociales y tecnológicas. El sentido no necesariamente debe salir a la superficie, a la vista de todos los espectadores, sino que por momentos se halla de tal manera oculto que resulta difícil su detección. Aun en la obra más complicada, extravagante o abstracta, la injerencia del sentido puede resultar un elemento perceptible para el espectador o consumidor, analizable para los críticos y los teóricos del arte. Debemos reconocer, con todo, que existen obras y aun géneros artísticos cuyo sentido, ya sea global, ya sea particular, resulta difícil de entender y detectar. Por ejemplo, como expresiones artísticas, algunas danzas populares comparten con las danzas autóctonas los visos de ritualización que caracterizaron a las danzas prehispánicas. Sin embargo, las danzas populares que por lapsos se hallan

en boga, así como las modalidades de su conformación social parecen poseer una identificación inalcanzable; o sea, el sentido profundo que puedan contener este tipo de prácticas en principio no resulta tan claro ni directamente accesible como sí lo es, por ejemplo, el sentido que caracteriza a la mayoría de las obras y a géneros teatrales y de concierto (danza clásica, moderna y contemporánea).

Los elementos que conforman una coreografía, tales como los movimientos del cuerpo o el manejo de planos y espacios, pueden hacerse evidentes en la estructura. La estructura es *un corpus objetivamente representable que cohesiona en la realidad a todos los elementos de un hecho, fenómeno u obra*. En la teoría que exponemos no sería otra cosa que la objetivación de ese sentido al que nos hemos referido antes. La coreógrafa mexicana Guillermina Bravo define a la estructura, en danza, de la siguiente manera:

Estructura: es la organización interna que sustenta al tema y le da coherencia al lenguaje [...] La estructura representa el esqueleto o armazón que apuntala a la obra en el escenario y así como el contenido del tema no tiene necesariamente que decirse, la estructura debe poder dibujarse, aun cuando ese dibujo sea extraño o poco figurativo...⁴⁵

Gracias al manejo de la estructura es posible incorporar a la danza, a la obra dancística, un sinnúmero de elementos que en ocasiones pueden ser (incluso) superficiales. Sin embargo, sin importar qué tan evidente resulte la estructura de una danza, su sentido puede permanecer inaccesible a los ojos de observadores y estudiosos. Corresponde al crítico o al teórico detectar, ubicar o siquiera proponer, en primer lugar cuál es el sentido o el posible sentido que es razón de ser de esa danza y, en segundo lugar, explicar si se alcanza la armonía o la coincidencia entre ese sentido y la estructura.

⁴⁵ LCC.

Naturalmente, estos trabajos críticos deben incluir descripciones más o menos objetivas de la obra. Sentido y estructura en ocasiones conforman una relación subjetividad-objetividad que no puede pasar inadvertida para el analista del arte ni para el espectador no especializado.

Lo efímero como aplicación de un sentido

Para terminar con estos apuntes sobre lo efímero debemos exponer una *tercera* posibilidad de su existencia. Esta tercera interpretación de lo efímero se vincula a algunas prácticas del arte contemporáneo que intentan precisamente imponer un sentido de “lo efímero” al hacer artístico. Así, en el ámbito de la danza contemporánea, completamente tecnificada, planificada y dueña de un contenido y de un *corpus* seguro, a toda prueba, puede surgir un experimento que se relacione con una “estructura imprevista”, o sea: puede concebirse y realizarse una obra en la que imperen la brevedad, la espontaneidad y la improvisación. En el teatro contemporáneo, el *happening* fue un buen ejemplo de este arte efímero que, dueño de determinadas normas y reglas, transfiere a un género desarrollado y elevado determinadas características de brevedad y de espontaneidad que lo hacen precisamente ser un *happening*, un arte corto, una obra efímera. El cine *underground* posee características similares que pueden ilustrar este concepto de lo efímero.⁴⁶

Los ejemplos y las posibles combinaciones y aplicaciones “indeterministas” de este sentido de “lo efímero”, en número llegan al infinito. Por ejemplo, una danza perfectamente diseñada y planificada puede ser realizada apoyándose en la sencillez más radical de la forma coreográfica; o bien una pieza de “gran danza”, dueña de todos los procedimientos tradicionales del espectáculo dancístico teatral, puede, en su caso, manipular la imitación de movimientos

⁴⁶ *CU*.

Naturalmente, estos trabajos críticos deben incluir descripciones más o menos objetivas de la obra. Sentido y estructura en ocasiones conforman una relación subjetividad-objetividad que no puede pasar inadvertida para el analista del arte ni para el espectador no especializado.

Lo efímero como aplicación de un sentido

Para terminar con estos apuntes sobre lo efímero debemos exponer una *tercera* posibilidad de su existencia. Esta tercera interpretación de lo efímero se vincula a algunas prácticas del arte contemporáneo que intentan precisamente imponer un sentido de “lo efímero” al hacer artístico. Así, en el ámbito de la danza contemporánea, completamente tecnificada, planificada y dueña de un contenido y de un *corpus* seguro, a toda prueba, puede surgir un experimento que se relacione con una “estructura imprevista”, o sea: puede concebirse y realizarse una obra en la que imperen la brevedad, la espontaneidad y la improvisación. En el teatro contemporáneo, el *happening* fue un buen ejemplo de este arte efímero que, dueño de determinadas normas y reglas, transfiere a un género desarrollado y elevado determinadas características de brevedad y de espontaneidad que lo hacen precisamente ser un *happening*, un arte corto, una obra efímera. El cine *underground* posee características similares que pueden ilustrar este concepto de lo efímero.⁴⁶

Los ejemplos y las posibles combinaciones y aplicaciones “indeterministas” de este sentido de “lo efímero”, en número llegan al infinito. Por ejemplo, una danza perfectamente diseñada y planificada puede ser realizada apoyándose en la sencillez más radical de la forma coreográfica; o bien una pieza de “gran danza”, dueña de todos los procedimientos tradicionales del espectáculo dancístico teatral, puede, en su caso, manipular la imitación de movimientos

⁴⁶ *CU*.

de animales o de máquinas para surgir como un arte nuevo y original. También puede pensarse en una danza que constituya una “sucesión de inmovilidades” o apariencias, como la muestra de sucesivas fotografías.

En todas las artes, en todos los niveles del arte contemporáneo, el hacedor de obras artísticas puede manifestar su deseo de conformar un arte efímero como expresión de la *anti-perennidad* de la obra artística actual. Todos sabemos que en el arte contemporáneo, la improvisación no es sino un *corpus* técnico nuevo, es decir: la improvisación *per se* no existe cabalmente en el arte racionalizado y conscientizado de hoy. En todo caso, existe la técnica de la improvisación.⁴⁷ La improvisación, en el arte de hoy, no es una técnica de desconocimientos sino un catálogo de reflejos del especialista o especialistas. La fragilidad y la fugacidad de algunos materiales, elementos y acciones que intervienen en la conformación de la obra de arte en la época contemporánea nos indican, no la falta de medios de expresión sino, por el contrario, la amplitud de su radio de acción, la enorme gama de posibilidades de manifestación artística. Todo depende del sentido que imponga el creador al proyecto y a la realización de la obra. Sabemos, en suma, que el creador contemporáneo tiene la posibilidad de manejar lo efímero a través de obras nuevas, es decir a través de acciones cuya característica fundamental no sea imponer un límite a la prolongación o expansión de la obra en el tiempo y en el espacio, sino en ofrecer una experiencia visual, de sonido, de participación activa cuyas cualidades fundamentales son el consumo inmediato y la aparente falta de trascendencia. A estas características pueden sumarse otras como son la indeterminación, el silencio, el azar, y otras muchas vías de estructuración combinatoria que intentan y logran hacer surgir un arte nuevo.

Sin embargo, de acuerdo con el género particular de que se trate, la naturaleza misma de la manifestación artística de la obra no sufre

⁴⁷ DCM, 57-76.

ninguna alteración (creemos, hasta el momento) ni tampoco superación alguna. La naturaleza de los distintos géneros (cada uno de ellos evoluciona dentro de un ámbito técnico, estético y social) no ha sido tocada.

Las danzas

La enorme gama de modalidades dancísticas ha hecho que las clasificaciones generales que hasta la fecha se conocen del arte de la danza resulten limitadas. Éstas brotan espontáneamente de las costumbres de las clases populares y se revierten, tras una etapa de asentamiento, hacia las modalidades dancísticas de las comunidades que se hallan por encima de ellas económica y políticamente. En este sentido, el tránsito y la influencia de una danza hacia otra, de un género a otro constituyen una muestra de la interacción de las clases sociales, en este caso en el plano cultural.

También resulta indispensable considerar el fenómeno de mezcla de modalidades dancísticas que, si bien ha resultado ser una prolífica manera de re-crear el arte dancístico, en la época actual se ha visto agudizado por la intervención de los medios masivos y por el trasplante (que va de un lugar geográfico a otro) de modalidades artísticas y dancísticas.

Como consecuencia de esta situación, en las clasificaciones tradicionales del arte de la danza podemos observar cómo géneros como el ballet, la danza moderna o la danza contemporánea resultan relativamente descriptibles porque el estudioso o el crítico se referirá a las características esenciales de una coreografía codificada y de una modalidad estética asentada y madura.

Aun así, la irrupción de una terminología filosófica, sociológica o estética, incluso para tratamiento y análisis generales, hace mella en la nominación de ciertos tipos y modalidades de danza y se adapta a ciertas tendencias y obras. Tal es el caso del término *posmoderno* que —si bien carente de límites precisos en áreas del cono-

cimiento específicas— se aplica, a veces funcionalmente, a obras y tendencias precisas durante un lapso considerable pero sin explicar sus características esenciales para hacer luz sobre su operatividad general. La danza posmoderna puede ser o es, ¿un género?, ¿una corriente?, ¿una moda localizable? Desde luego, para efectos de la clasificación que a continuación se propone, la danza posmoderna se considera una cómoda nomenclatura para aquellas corrientes de danza que surgieron en los Estados Unidos y otras partes del mundo como prolongación y reacción al lenguaje establecido por la *danza contemporánea* (un género específico).

Por su parte, las danzas nativas que han podido quedar registradas en fechas recientes también reciben el mismo baño de explicaciones que esos géneros de la danza-espectáculo o danza teatral a los que nos hemos referido anteriormente y que propiamente, en su modalidad no popular, se denomina “danza de concierto”. Las danzas nativas (poseedoras de características específicas registrables, aún accesibles a los ojos de los observadores) no plantean el enorme problema de dilucidar cuál ha sido su trayectoria coreográfica o formal, cuestión que sí plantean otros tipos de danza. Las explicaciones que el teórico y el investigador dan en torno a estas danzas nativas resultan todavía inciertas; con todo, es posible detectar cuál es el código aplicado, cuáles son las expresiones que responden a los requerimientos sociológicos, religiosos, políticos y económicos que se transminan a través de ellas. Sin embargo, el violento y brutal cambio social y cultural que plantean los movimientos de modernización de algunos países —como México— está acelerando el proceso de transformación de algunos elementos de las danzas nativas (coreografía, procesos rituales, música, vestimentas, etc.) al grado de que la capacidad de registro y de estudio de estas danzas no coincide con sus ritmos de transformación.

Cuando se habla de obras folklóricas, se intenta aplicar el mismo rasero clasificatorio a estas expresiones pululantes, trasladadas, híbridas, que a las obras nativas o autóctonas. Sin embargo, la veracidad y la operatividad de este sistema ha probado sus deficiencias de

manera notable. Curiosamente, las limitaciones del método no son consideradas importantes en lo que se refiere al arte dancístico, tal vez porque en el análisis del arte musical no resulta tan deficiente. Por ejemplo, se ignora el hecho de que las danzas folklóricas, en la mayoría de sus realizaciones, han sido recreadas, transformadas por la clase campesina o por una pequeña burguesía urbana que las desplaza hacia el escenario, la fiesta o la celebración citadina. O sea, aunque se han tomado los elementos esenciales de una danza nativa, éstos han quedado desfigurados, disfrazados o bien “re-creados” por personas que mediante una limitada o deficiente investigación intentan expresar, manifestar las cualidades de una etnia determinada. En muchos casos, no sólo se han alterado las especificaciones de vestuario, música y escenografía; la danza ha sido apartada de su ambientación original; asimismo, el diseño coreográfico ha sido tergiversado, “occidentalizado” de una manera notable y radical. En este tren de ideas, resulta comprensible que las danzas campesinas (catalogadas como “folklóricas”) al ser trasladadas a cualquier género de danza teatral (el ballet, por ejemplo) sufran una profunda alteración en sus distintos “sentidos” y objetivos.

Una de las virtudes de la danza folklórica, tal como la conocemos, es la de remitir al espectador a un mundo específico: la pureza o ingenuidad de algunos grupos humanos, casi siempre campesinos, que exaltan las experiencias del pueblo en su cotidianidad, en su trabajo, en sus diversiones. Resguardan la tradición. El mundo que refleja la danza folklórica resulta idílico en la medida en que nos entrega siempre “el lado bueno”, las costumbres “transmisibles” de sus regiones de origen. Ternura, belleza elemental, salud física y mental, destreza, elogio del trabajo y la familia tradicionales. Casi siempre, los grupos de danza folklórica ofrecen “momentos chuscos”, ya poco atractivos para una sociedad urbana llena de intensos cambios, peligros, inventos y violencia. Estos “momentos” repiten lo fácil: el “tonto” del pueblo se tropieza, intenta las mismas habilidades de sus compañeros y termina en el suelo, maltrecho y haciendo muecas. Escenas de fiestas, matrimonios, dedica-

ciones. Secuencias de siembra y recolección. Pero las muchachas y los muchachos del pueblo pueden lucirse: como bailarines, como gente, a veces como acróbatas, como bellos ejemplares de su región de origen. Saltan, afloran, se lucen también las tradiciones, los hábitos y se hace gala de las hermosas vestimentas: bordados, telas, modelos y modelitos que saltan a la vista porque los espectadores del lugar en el que se presenta el grupo jamás han visto algo parecido. La duda surge precisamente en la técnica dancística. La danza folklórica es un género que debe “tomar”, salvaguardar no sólo una imagen o una serie de imágenes de las costumbres sino también preservar algunas formas y modalidades y ritmos que provienen de las danzas autóctonas, nativas, por lo menos algunos elementos básicos que expresan las más remotas circunstancias de la región y la comunidad. A veces, sin embargo, ocurren sorprendentes cambios. Por ejemplo, una danza folklórica puede “reproducir” los aspectos formales de una boda pero no necesariamente el sentido sexual-ritual que caracterizaba a esta ceremonia en su versión autóctona. Los grupos de danza folklórica actuales se hacen notables por lo contrario: mezclan, disfrazan, acicalan, dulcifican, vulgarizan (a veces en el más urbano sentido del término), mitifican, accesibilizan demasiado estos elementos auténticos que solidarizan al espectador ciudadano que los contemple pero que, sobre todo, se alejan de la naturaleza, la historia, el desenvolvimiento de la región a la que intentan representar. En sentido estricto, si hay tantas técnicas como danzas o piezas de danza autóctonas o nativas sobreviven, no podría reconocerse un género llamado “danza folklórica” a menos que aceptásemos como tal la divulgación entremezclada de esos elementos básicos aderezados. Curiosamente, las proposiciones folklóricas de danza y canto resultan muy semejantes aunque se trata de Hungría, Checoslovaquia, Alemania, Portugal, Polonia o México. Pero habría que indagar en cada caso si los elementos, las imágenes, el vestuario, la música y las formas de interpretación que ofrecen son realmente auténticos y ancestrales, fundamentales, apropiados, directos, funcionales, congruentes. Si

se respetan, se salvaguardan o no los sentidos originales. Tratándose de espectáculos que atraen a grandes multitudes, mucho podría lograrse si se expusieran más datos técnicos y de investigación en cada espectáculo del repertorio llamado folklórico. En todo caso, resulta imposible detener el impulso re-creativo de cualquier modalidad de danza y resulta difícil salvaguardar al máximo la pureza de los elementos originales de las danzas nativas o autóctonas.

Los organizadores y los coreógrafos de las presentaciones folklóricas hacen hincapié en algunos elementos que probablemente no eran los fundamentales de la expresión dancística que trasladan al escenario. De esta manera, danzas que originalmente se caracterizaron por su sencillez en el desarrollo del tiempo y en el manejo del espacio, así como en la configuración del vestuario y de la ambientación, en el espectáculo folklórico aparecen llenas de rasgos estruendosos, dueñas de un colorido recalcitrante y con el acento en pasos, mímicas, gestos y desplazamientos que en la danza original existían sólo de una manera muy leve, suave o elegante. El paso de las danzas folklóricas (danzas de regocijo, de comunicación colectiva, de fiesta, de algarabía social; danzas netamente descriptivas) al escenario exige cambios en la estructura, en las formas de presentación y aun en el sentido.

Curiosamente, al aplicar de manera general esta clasificación, danza folklórica, a todas las modalidades del espectáculo propiamente dicho, el investigador, el historiador del arte “resuelve” y “propone” un compartimento estanco para una serie de manifestaciones que, en última instancia, pueden no ser originales y nativas. Así, la clasificación de “danza folklórica” se maneja de igual manera que la clasificación “danza moderna” o “danza clásica” y esto da lugar a confusiones muy importantes ya que las categorías que se aplican a las tres clasificaciones son completamente diferentes. En algunos casos, cuando se habla de danzas folklóricas, el observador o teórico se está refiriendo a danzas nativas. En otros momentos se está refiriendo a obras dancísticas que, en el mejor de los casos, son productos elaborados de la pequeña burguesía ilustrada, inter-

pretaciones, coreografías sólo apuntaladas en danzas nativas, pero de ninguna manera reconstrucciones de los originales.

El número de malentendidos crece cuando el lego o el aficionado, el espectador o el teórico se hallan ante una pieza actual que ha intentado la reconstrucción total de una pieza antigua. De las expresiones dancísticas de la antigüedad podemos deducir su diseño coreográfico; podemos incluso ubicar su sentido. Sin embargo, tal vez carezcamos de elementos suficientes para entender cabalmente su técnica (un conjunto de procedimientos aplicados en esa danza). Deben desarrollarse metodologías apropiadas de reconstrucción dancística que permitan profundizar en los variados elementos que las danzas antiguas del mundo manipulaban, hacían valer. En los tiempos modernos, a partir del surgimiento del ballet, la técnica hace al género vía el lenguaje que se funda y desarrolla. No sucede lo mismo en las danzas antiguas, nativas o no, en que los códigos y las formas se establecían como consecuencia directa del sentido y permitían la proliferación de modalidades, combinaciones, mixtificaciones, a la manera en que las danzas populares, aun en la actualidad, se multiplican y propician.

Las danzas regionales de casi todas las naciones del mundo muestran alardes acrobáticos en momentos específicos de las obras. Sin embargo, ésta es una cualidad de la danza de todos los géneros conocidos pues el momento cumbre de la danza, en general, mantiene rigurosamente el hábito de que el bailarín intente algo que de manera natural no pueda hacer el cuerpo humano. En estos momentos culminantes podemos detectar parte de la técnica aplicada en esa danza, en esa obra, pero sería imposible, o es imposible hasta la fecha, reconstruir ese conjunto de procedimientos, esas técnicas para las danzas nativas. Aunque la danza moderna y algunas modalidades de la contemporánea erradican estos “momentos cumbre”, de lucimiento, para hacer más regular el nivel de destreza de los bailarines, de la danza en general aún conocemos más su metafísica que las virtudes de sus procedimientos, de sus técnicas, de una mayor o menor desenvoltura de sus elementos.

Una clasificación

Tendremos que reconocer entonces que, en lo que se ha llamado danza folklórica, cada una de las expresiones posee una técnica diferente; cuando mucho, podríamos establecer una técnica para un grupo de danzas apoyadas en un "ritmo". Esta circunstancia hace difícil una clasificación general que permita manejar las mismas reglas para cada una de las modalidades dancísticas. La principal duda, casi una paradoja, surge en el momento en que nos percatamos de que lo folklórico se apoya, antes que nada, en su origen popular, o sea en aquellas expresiones que nacen espontáneamente de la entraña y de la iniciativa del pueblo, de la comunidad, de grupos más o menos vastos. La expresión popular resulta incontrolable, ya que es el germen más auténtico de la creación y la recreación culturales. En el arte popular el grupo no sólo describe y expresa; también registra. De ahí que lo que nosotros consideramos "folklórico" devenga ingrediente idóneo para detectar las formas de vida, los modos de manifestación y las secuencias históricas de cada pueblo, de cada comunidad, de cada grupo. También su propensión a salvaguardar tradiciones. El término "folklórico" resulta entonces paradójico en dos aspectos:

1) Es una palabra definatoria y clasificatoria de las expresiones más frescas, fluidas, vivaces de un grupo social pero también resulta representación de los elementos, los símbolos y las señales de la tradición más arcaica y arraigada del conglomerado.

2) Por referirse casi siempre (y además se ha hecho una costumbre significar el término de esta manera) a núcleos de antecedentes nómadas o campesinos, lo "folklórico" aparta de su significado a los elementos y expresiones de los núcleos sociales industriales y urbanos. Puede afirmarse que cuando decimos "lo folklórico" estamos automáticamente refiriéndonos a destacamentos campesinos y agrícolas.

La costumbre descrita conlleva, por tanto, el peligro de dejar de lado precisamente a las manifestaciones y al ambiente que consti-

tuyen los temas básicos del presente estudio. De ahí que prefiramos hacer la siguiente división de los géneros dancísticos, clasificación que se apoya más en la naturaleza de las expresiones, en la procedencia de los grupos y del código que éstos manejan, que en los elementos formales creados y re-creados durante varios siglos, los cuales no están todavía genéricamente clasificados.

La clasificación y su naturaleza es la siguiente:

| <i>Nombre</i> | <i>Clasificación a partir de</i> |
|------------------------|--------------------------------------|
| Danza autóctona | Su originalidad |
| Danza popular | La clase social que la crea |
| Danza clásica o ballet | Una técnica específica |
| Danza moderna | Un conjunto de técnicas |
| Danza contemporánea | Un conjunto de técnicas |
| Danza posmoderna | Un conjunto de lenguajes dancísticos |

Por su parte, la danza popular quedará subdividida de la siguiente manera:

| | <i>Nombre</i> | <i>Clasificación a partir de</i> |
|---------------|------------------|----------------------------------|
| Danza popular | Danza folklórica | La zona de actividad del grupo |
| | Danza urbana | La zona de actividad del grupo |

En lo que respecta a la ubicación precisa del término *danza contemporánea* debe señalarse que la aplicación generalizada e incluso la superación de esta nomenclatura surgirá de un estudio particular que ubique, por una parte, las variadas modalidades y propuestas

surgidas en la danza de concierto a partir de la década de los setentas y, por otra parte, a partir de la apropiación y ampliación de las formas dancísticas generales en el seno del género clásico.

¿Danza posmoderna?

El término posmodernismo que comienza a ponerse en boga en los años setentas, podría aplicarse a las producciones de danza de los últimos treinta años en consideración de dos distintas razones: 1) como lapso histórico referido al trayecto completo del arte mundial, cuya aplicación se particulariza en la historia de la danza como un periodo cronológico concreto; y 2) como una nueva tendencia cultural obviamente estética que, al tener efectos tanto en todas las expresiones artísticas como en la filosofía del arte, asume en la danza de concierto actual (y como veremos, en otros géneros dancísticos) características propias y originales cuyas vertientes pueden distinguirse del género que le antecede (la danza contemporánea) y del cual puede ser, ya sea reacción o respuesta, o bien prolongación.

El primer planteamiento interesante y el que más se relaciona con los movimientos dancísticos queda referido al posmodernismo como una actitud creativa que niega la necesidad del arte de los setentas de iniciar o buscar su plena legitimación a través de una condición irrevocable: convertirse en vanguardia, actitud y tendencia que caracterizó a las corrientes innovadoras del arte del siglo xx. A pesar de que el término posmodernismo ya era utilizado desde la década 1950-60, las plenas características y planteamientos de esta corriente o actitud se cristalizan a mediados de los setentas, cuando se detecta la existencia de este versátil fenómeno social y cultural y sus premisas comienzan a ser aplicadas a “un número variado de distintas áreas culturales y disciplinas académicas, en filosofía, arquitectura, estudios sobre cine y temas literarios...”⁴⁸ A partir de

⁴⁸ PC, 6.

este momento cada disciplina, área de conocimiento y práctica artística y cultural descubrió relaciones y vetas importantes que podía compartir con el fenómeno. En 1974, Jean Françoise Lyotard publica su libro *La condición posmoderna*, cuya traducción al inglés aparece hasta 1984, fecha a partir de la cual se confirma la aplicación del término en distintos aspectos y disciplinas, ampliando el concepto hasta vulgarizarlo en su aplicación a toda una época de la historia de la cultura: la posmodernidad.⁴⁹

Uno de los más notables reflejos del posmodernismo sobreviene en la crítica literaria, la cual, en plena transformación de la teoría y la crítica literarias, plantea que no se puede subrayar el valor positivo o negativo de una obra ante la imposibilidad de alcanzar la representación operativa de la irrestricta libertad de un lector ante una obra de ficción.⁵⁰ Pero la idea más sugerente en torno al posmodernismo la preconiza Lyotard en el evidente surgimiento de actitudes que crean y recrean cultura en ámbitos multiplicados, descentralizados de los centros de poder y de la actividad cultural tradicional, así como en la disolución de cualquier tipo de elemento narrativo “que pretenda gobernar la totalidad del complejo campo de la actividad y de la representación sociales”. Así contemplado, el goce estético —no sólo a través de la literatura, no estará basado en cánones impuestos por centros de poder estético o cultural. El ejercicio del arte y su consumo se hace universal y descentralizado.⁵¹ Esta anulación de cualesquiera signos de dominio y subordinación atrajo no sólo a los creadores en el plano del arte sino también a aquellos críticos y teóricos que sentían y sufrían la inoperatividad de las teorías tradicionales en las cuales sustentaban sus juicios de valor. Para la corriente posmodernista, cualquier clasificación y enumeración de elementos valorativos en una obra podía caer en el juego que Jorge Luis Borges describe en su cuento acerca de la enciclopedia china. Según Michel

⁴⁹ PCRK

⁵⁰ PC, 7.

⁵¹ PC, 8-9. PCRK, 18-23. PSPM, 129-160.

Foucault, en el catálogo expuesto por Borges existen elementos perturbadores y monstruosos porque ante un falso razonamiento propugnan una engañosa clasificación que constituye una trampa para la mente humana. Así, inventa la palabra “heterotopía”, representación de una estructura de “radical inconmensurabilidad” que expresa la ausencia de un universo centralizado que, en última instancia, es la posmodernidad.⁵²

Otra de las ideas básicas de la corriente y del pensamiento posmodernistas se refiere a la necesidad de negar o, por lo menos, alejarse de ese centro de poder que se forja automáticamente en cualquier sistema de conocimiento. Al respecto afirma Foucault que no “puede conformarse ningún cuerpo de conocimiento sin un sistema de comunicaciones, registros, acumulación y desplazamiento que, en sí mismo, constituye una forma de poder que se halla vinculada, por su existencia misma y por su manera de funcionamiento, con otras formas de poder...”⁵³

Este aspecto de la idea que vierte el posmodernismo resulta especialmente atractivo para la teoría y la crítica de la danza puesto que, por una parte, la corriente posmoderna no puede prescindir, desde luego, de una clasificación teórica operativa que permita el análisis de las tendencias, las obras y los protagonistas de la danza para alcanzar su plena ubicación; por otra parte, estas características definitorias de lo posmoderno no se apoyan en una revolución de la cultura sino en un reajuste de las relaciones de poder dentro del universo cultural y de las instituciones crítico-académicas que ya existían en los setentas. El crítico de danza, entonces, debe realizar las investigaciones indispensables para establecer cuáles son los necesarios ajustes a las teorías de la danza vigentes y a sus propios parámetros metodológicos para hacer operativos sus sistemas críticos.⁵⁴ Si consideramos como “centros de poder” aquellas instituciones que para la profesionalización de la danza de con-

⁵² *PC*, 9.

⁵³ *PC*, 11.

⁵⁴ *PC*, 12.

cierto establecieron sistemas, técnicas y corrientes desde el siglo pasado, detectaremos con nitidez sorprendente no sólo las irradiaciones de sus productos y prolongaciones sino también aquellos artistas y movimientos que se opusieron a ellos. En el transcurrir de toda cultura concreta (no importa la extensión, amplia o reducida, de sus ámbitos ni el número de sus miembros) se realizan fenómenos de institucionalización a la par que van introduciéndose —a veces violenta o airadamente— movimientos autogestivos que a su vez acaban por institucionalizarse o adherirse a las instituciones ya existentes. Este ritmo de cambio y renovación es básico y observable en la cultura de todos los grupos humanos y de todos los tiempos, de la misma manera que pueden analizarse otras características del devenir cultural: transformación dialéctica de lo elemental a lo complejo, utilización y superación de signos y sentidos, establecimiento y arraigo de procesos técnicos (procedimientos), propuesta y establecimiento de sistemas, reglas y reglamentos concretos, etcétera. La posibilidad de ampliar los parámetros de análisis filosófico y antropológico que ofreció el posmodernismo no tardó en hacerse patente en la crítica de arte, al grado de que en algunas instancias, manifestaciones y prácticas artísticas las ideas posmodernas, promulgadas curiosamente por los críticos, se convirtieron en una verdadera revuelta técnica que —en ciertos aspectos y circunstancias— no alcanzaron aplicación práctica en las artes.

La extensión y ampliación de estas ideas y la enorme libertad de acción que significaron las tendencias posmodernistas en las prácticas del arte y de la crítica produjeron, asimismo, durante la década de los ochentas, obras, textos y nuevas formas de organización de la práctica dancística que promovieron un nuevo acercamiento y, en ocasiones, un nuevo enfrentamiento, no sólo entre el creador y el crítico (cuya simbiosis resulta históricamente innegable y prácticamente indisoluble) sino entre el público y las obras artísticas. Ante algunas propuestas coreográficas “posmodernas” el público reaccionó airadamente cuando las obras resultaban sólo conceptuales y se alejaban decididamente del ámbito de la expre-

sión dancística; sin embargo, ante obras de factura original, por ejemplo en propuestas en las que se minimizaba al máximo la intervención del coreógrafo, o composiciones colectivas, “de equipo”, en las que se salvaguardaban y hasta subrayaban las dotes dancísticas de los bailarines (improvisados o no), el público descubrió y entendió la línea y el carácter originales de cada obra.

Una saludable consecuencia de las ideas posmodernistas en el arte consistió en anular todo tipo de parámetros sociológicos y de puntos de apoyo históricos para exponer una obra original. En algunos casos, al negarse la necesidad de hacer vigente una forma original y una propuesta vanguardista, se anulaba automáticamente la necesidad de la “inspiración” histórica, concediéndole al creador el pleno derecho para remitirse a cualesquier periodo u obra de la cultura y del arte del mundo para extraer de ellos los elementos operativos aplicables a su nueva obra. Este interjuego diacrónico (por otra parte, frecuentado mas no registrado en una enorme multitud de obras de arte “vanguardistas” o independientes) amplió los radios de acción creativa y en el ambiente de la danza contemporánea disolvió las esclusas, los obstáculos y las limitaciones que a lo largo de treinta años se habían enquistado o, para decirlo más suavemente, asentado e institucionalizado, en los sistemas de enseñanza-aprendizaje, en la ubicación de géneros, en el virtuosismo alcanzado en la ejecución o interpretación del bailarín, en las estructuras coreográficas y en el establecimiento de manidos universos expresivos dentro de la danza contemporánea. El surgimiento, el auge y hasta cierto punto la angustiosa asimilación de una corriente como el “danza-teatro” de los años ochentas indicaba con creces el rompimiento de los parámetros teóricos de la crítica de danza, ya que si en el plano de la semiología del espectáculo se alcanzaba una síntesis verdaderamente saludable y atractiva, en la observación y el estudio de las ya de por sí versátiles variaciones de la danza contemporánea no parecían sobrevenir propuestas de transformación y no sobrevenía tampoco el paso de un género a otro. La tendencia del público a exacerbar sus admiraciones, re-

conocimientos y búsquedas en la ejecución y la interpretación virtuosas (o sea, ante la agudización del reconocimiento de super-especializaciones en una época de por sí super-tecnologizada) hace que sobrevenga en los noventas un nuevo auge del género clásico, una potencialización exagerada —una especie de negación implícita de los alcances técnicos de la danza contemporánea— de sus escuelas y academias, una ampliación inusitada del vocabulario y la gramática de sus movimientos y, curiosamente, un alejamiento en el gusto del público de esas técnicas de improvisación y de creatividad espontánea a las que fue tan afecta la danza contemporánea durante los años sesentas. En los últimos veinticinco años se ha hecho mucho más evidente la anulación de las fronteras entre la expresividad técnica de cada uno de los géneros (autóctono, folklórico, popular, clásico, moderno y contemporáneo) que la aparición de un espectáculo que a la vez niegue las características de la danza y el teatro tradicionales. Las ideas posmodernistas han hecho saludables avances en los instrumentos y en el proceso de asimilar a la danza las instancias más cercanas a los fenómenos que el mundo vive por primera vez: globalización política y social, apresurado ritmo de tecnologización, efectos universales de la degradación ecológica, el sida, el consumo y distribución de drogas, la multiculturalización de las actividades y las acciones sociales, etc. Las brillantes ideas expuestas por Lyotard en *La condición posmoderna* ponen en consideración el examen de nuestros sistemas analíticos y amplían de una manera notable nuestra comprensión de los fenómenos culturales y artísticos en la inmediatez de la creación, su organización y su consumo. Según Lyotard, el teórico y crítico académico del arte posee de antemano e impone de manera apriorística su criterio en torno a *lo bello*, concepto que intenta no sólo designar la obra sino ubicarla de una vez por todas.⁵⁵ Las categorías para aplicar el juicio estético deben ser entonces de la misma naturaleza que las del juicio cognitivo, por lo que Lyotard re-

⁵⁵ PCRK, 75-76.

mite al teórico y crítico del arte a examinar las ideas más amplia y más operativamente, reconsiderando algunos conceptos de Nietzsche y, sobre todo, recuperando el concepto que sobre *lo sublime* emitió Kant.⁵⁶ Para Lyotard “una obra puede llegar a ser moderna sólo si antes se erige como posmoderna. El posmodernismo por tanto, entendido de esta manera, no es modernismo en sus objetivos finales sino en su estado de surgimiento y dicho estado resulta constante”.⁵⁷ O lo que es lo mismo, lo posmoderno precede a lo moderno y la detección de sus elementos característicos y de excelencia —sus formas de legitimación— corresponde ser “narrada” y antes “asimilada” por el creador mismo, ya que los creadores son capaces de establecer una estructura analítica lo suficientemente flexible para descubrir en la realidad intelectual las formas más libres de evocación e invocación del conocimiento y, a la vez, los sistemas más funcionales que establezcan relaciones simultáneamente con la obra y con el “nuevo lector de la obra” (el público). En síntesis, el creador posmoderno no intenta hacer presente lo informe, lo que carece de forma, sino darnos la oportunidad por medio de la obra, de ver lo que es imposible de ver. Esta obra nos llevará al placer por medio del dolor. Según Lyotard

lo posmoderno sería aquello que, en lo moderno, pone por delante lo impresentable en la misma presentación; aquello que se niega a sí mismo el deleite que producen las formas bellas, el consenso de cierto gusto que podría hacer posible compartir colectivamente la nostalgia por lo inalcanzable; aquello que busca nuevas presentaciones, no con el objeto de disfrutarlas sino para impartir un sentido más vigoroso de lo imposible de presentar. Un artista o escritor posmoderno se halla en el lugar del filósofo: el texto que escribe, la obra que produce no están en principio gobernados por reglas preestablecidas, y no pueden ser juzgados de acuerdo con un juicio determinista o por medio de la aplicación de categorías comunes al

⁵⁶ PCRK, 77.

⁵⁷ PCRK, 79.

texto o a la obra. Esas reglas y esas categorías constituyen lo que la obra de arte misma persigue. El artista y el escritor, por tanto, trabajan sin reglas con el objeto de formular las reglas de aquello *que habrá de ser hecho*. De ahí el dato irrefutable de que la obra y el texto posean el carácter de *evento* (*acontecimiento*); de ahí también que surjan demasiado tarde para su creador o, lo que es lo mismo, que su puesta en acción o en hechura, su realización (*mise en oeuvre*) siempre se inicie demasiado pronto. *Lo posmoderno* deberá ser entendido de acuerdo con la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*).⁵⁸

Algunas ideas expuestas sumariamente en las siguientes notas completarán la cabal comprensión de la clasificación anteriormente propuesta:

1) El término *popular* no equivale al término *subalterno* que algunos estudiosos del folklore han hecho coincidir. La enorme riqueza y la capacidad de acción e incluso de agresión de algunas manifestaciones populares estudiadas en el presente libro impiden el tratamiento del *dancing* (como fenómeno social y cultural) de la misma manera que se considera al conjunto de fenómenos incluidos en el concepto de “cultura subalterna”.⁵⁹

2) Con excepción de las danzas autóctonas, las cuales conforman un espectáculo por sí mismas, todos los géneros y modalidades expuestos en la clasificación son susceptibles de asumir (y de hecho han asumido) formas de expresión teatral (espectáculo dentro de un recinto cerrado o un espacio *ad hoc* a la intemperie).

3) Las capas medias y bajas de la población mexicana han practicado indistinta y espontáneamente las modalidades folklórica y urbana de la danza popular.

Por la forma en que genera sus manifestaciones artísticas, la danza folklórica ocupa un espacio intermedio entre la danza popular y la danza autóctona. Por tanto, el término danza autóctona servirá exclusivamente para clasificar aquellas manifestaciones que

⁵⁸ PCRK, 81.

⁵⁹ ACCS.

proviengan de etnias, grupos sociales o comunidades en los que las expresiones artísticas y culturales mantienen un estado de pureza relativa en lo que respecta a su capacidad de aglutinar características sociales, culturales, étnicas e incluso estéticas, políticas y económicas. Las danzas autóctonas, debido a su pureza, carecen totalmente de elementos folklóricos, mientras que algunas danzas que nosotros denominamos populares, incluso ciudadinas, precisamente contienen elementos folklóricos (provenientes del campo) que las caracterizan y las diferencian con respecto a otros tipos de danza popular. Lo folklórico asume formas específicas a través de las cuales ocurre un verdadero “ofrecimiento” de lo tradicional. Lo popular no se trueca en folklórico si no hace destacar claramente este “ofrecimiento”. La clasificación que proponemos evita que cometamos una injusticia de tipo sociológico e histórico.

Debemos hacer notar, asimismo, que en determinados periodos históricos las clases aristócratas o las clases sacerdotales delegan la capacidad de dirigir el ejercicio dancístico en otros estratos de la sociedad; o bien, algunos grupos sociales se apoderan de las formas dancísticas y las hacen suyas. Tal ocurrió respectivamente con las danzas corales, en círculo, en el antiguo Egipto, y durante el paso del ballet, de danza de salón a danza-espectáculo. Por tanto, en muchos casos la ausencia de datos y pistas concretos acerca de la trayectoria de ciertas danzas nos haría cometer errores en la aplicación generalizada e indiscriminada de la nomenclatura “danza folklórica”.

II. TRAYECTO HISTÓRICO DE LA DANZA POPULAR EN MÉXICO

El fin y el principio de nuestras danzas antiguas

Puede afirmarse rotundamente que en México la política ejercida durante la Colonia fue un dique de contención para las expresiones de la danza tradicional, vernácula, autóctona de los indios. Una vez asentado el poder español, el desenvolvimiento de las danzas populares sólo fue permitido en las instancias de las instituciones españolas. No hubo medio que no estuviera al alcance de las autoridades y de los conquistadores para impedir que la actividad dancística autónoma proliferara, se desarrollara y floreciera (excepto hasta finales del siglo XVI), ya que las antiguas danzas de los indígenas poseían un carácter estrictamente religioso y se trataba de sustituir la mentalidad y la estructura de los antiguos ritos por las que correspondían a la fe católica. No es tan aceptable la idea de Vicente T. Mendoza en torno a la “muchísima satisfacción” que habrían de experimentar los danzantes indígenas al interpretar las danzas impuestas por los evangelizadores y soldados, ni creemos un aserto generalizable que “el alma de los indígenas quedó cautivada y aceptó sin remilgos la nueva fe que los mansos evangelizadores les inculcaban durante los primeros días del vencimiento”.⁶⁰ Conocidos son los testimonios y las crónicas que hablan del esplendor de las danzas prehispánicas, del enorme interés que los pueblos indígenas prestaban a esta actividad artística y ritual; los con-

⁶⁰ LDC, 20.

quistadores (como lo hicieron con muchas otras expresiones artísticas) bloquearon el re-florecimiento de la danza autóctona supeditando el desarrollo de la danza secular a los núcleos de los españoles, criollos y mestizos que tuvieron a bien adquirir o aclimatar sus propios ritmos.⁶¹

Factor importantísimo para la evangelización de los indios fue la danza, porque ésta había sido su principal oración. Su religiosidad se volcó apasionadamente en las nuevas enseñanzas. Pero ignoramos cuánto tiempo tomó realmente este proceso, y jamás sabremos si bailaban fervorosamente para el nuevo dios, o si, entre paso y paso, guiñaban el ojo a las estatuas de sus antiguos dioses, que ellos mismos, subrepticamente, habían enterrado bajo muchos de los altares de la nueva religión.⁶²

Hay un dejo de melancolía y de tristeza en las formas dancísticas indígenas de hoy en día cuando se las compara con las que describen los cronistas. En lugar de los famosos hermanos Hunbatz y Hunchouén de que nos habla el *Popol Vuh*, llenos de argucias travestidas y de recursos teatrales, los *Voladores* y los *Moros y cristianos* actuales implícitamente ofrecen una alegría soterrada y hasta monótona y una grandiosa solemnidad que tal vez surge al deificarse las fiestas precortesianas, algunas de ellas sumamente grandiosas. Se hacen patentes los elementos indígenas en ritmo, vestuario, coreografías de conjunto, reiteración de poses y gestos, etc. En los pueblos prehispánicos los “artistas” eran a la vez sabios, técnicos, sacerdotes y eran ellos, por indicaciones generales de su cultura, los que imponían sus procedimientos de acuerdo a las terribles normas del poder político y militar que los círculos gobernantes deseaban y requerían para el controlado desarrollo de las circunstancias sociales y sus acontecimientos. Hunahpú e Ixbalanqué convierten en monos a Hunbatz y Hunchouén y no obstante son estos personajes

⁶¹ *LDM-1*, 15-42. *LDM-2*, 63-101.

⁶² *LDMC*, 25.

los héroes que dan pábulo a los sucesos del destino. Las danzas de los antiguos habitantes del país, como la literatura antigua, conllevaban enseñanzas morales. Los conquistadores españoles tolerarán ritos y ceremonias sólo en la medida que resulten convenientemente operativos para difundir sus propias imágenes y estructuras religiosas.

El pueblo mexica llega a dominar la enorme región que los españoles, a su llegada, y a su vez, sojuzgaron. Como ocurrió con los dioses locales, resulta comprensible que los mexicas hayan asimilado los ritos y danzas de otros pueblos y que fuesen ampliando y perfeccionando sus hábitos dancísticos en bien de las ostentaciones propias de una fuerza imperial como la suya. Esta tendencia a hacer monolítica la forma de expresión artística los inducía también a rigidizar las normas de sus prácticas musicales y de danza, al grado de que “cualquier equivocación era inmediatamente notada y el infractor castigado severamente”.⁶³ No obstante, variadas fuentes indican la existencia de danzas ceremoniales, conmemorativas, descriptivas, domésticas, de gozo, placer y encumbramiento y hasta expresivas y liberadas danzas de tipo juvenil.⁶⁴

A las danzas propiamente rituales los indígenas de todo el país debieron haber añadido piezas descriptivas bailadas: registros o representaciones de acontecimientos que les eran caros, relaciones de sucesos históricos, primordiales para sus diversas culturas y formas de ser y ver el mundo. Penetrada de diferencias, esta danza “registro” tal vez hiciere caso omiso, en muchas ocasiones, de la enorme capacidad de abstracción que las culturas indias han probado poseer mediante el testimonio de las piezas arquitectónicas, escultóricas, pictóricas y aun literarias y musicales, para no mencionar su enorme dominio de las matemáticas. En la evolución de las diversas danzas del mundo puede apreciarse una “línea de acción” dancística que aplica las técnicas de ejecución más directas y hasta elementales (imitación, remedo), pasa por niveles más elaborados

⁶³ *CDMP*, 13.

⁶⁴ *LDP*, 13.

(estructuración, descripción, aplicación de tema y “trama”) hasta alcanzar conformaciones coreográficas e interpretativas más complicadas (elaboración de diseños geométricos, búsqueda de expresión abstracta en los brazos, premeditación coreográfica, etcétera).

Sobrevenida la Conquista, la espectacular religiosidad de las danzas antiguas prehispánicas tuvo que perder su original grandeza; toda vez que las autoridades españolas sintieron la necesidad de sustituir esta manifestación artística de la misma manera que eran sustituidas otras: escultura, pintura, arquitectura, música, ornamentación, etc. y otras, a su vez, mixtificadas y enriquecidas. Resulta obvio que la danza popular, libremente concebida o asimilada, no tuviese en un principio alicientes notables pues los conquistadores pusieron violento empeño en erradicar antes que nada las prácticas religiosas nativas. Tal vez debido a la vinculación del cuerpo con la actividad dancística, las autoridades religiosas vieron en la danza indígena una práctica pecaminosa, peligrosa, una actividad que iba en detrimento de las ideas morales de la época. Asimismo, sabemos que con la represión armada y cultural, sobrevino el desprecio por manifestaciones artísticas y religiosas que los españoles, por principio, ni siquiera intentaron entender, mucho menos asimilar. El padre Arlegui alegaba que

las danzas que tienen comúnmente en sus fiestas trabajosas son iguales a sus ignorancias, porque al triste son de un tronco hueco que tocan con palillos o con alguna quijada de caballo, canta algún viejo con voz baja y despacible, ya las hazañas de sus antepasados, ya la destreza de sus flechas y arcos, ya la caza que acostumbran, y otras cosas semejantes, mientras los otros convidados trabados de las manos en circuito, están dando sin cesar descompasados saltos, y tan porfiados en este ridículo entretenimiento, que suele durar veinticuatro horas el baile, terminándose la fiesta con embriagueces sin medida...⁶⁵

⁶⁵ EWC.

Aparte de contados elogios en torno a las formas y apariencias de las danzas indígenas, algunos cronistas hacen poca luz acerca de los sentidos de estas danzas y de la cargada simbología de ellas. Resulta comprensible que las autoridades civiles y religiosas españolas limitaran la danza indígena como mera diversión. Sólo en poblaciones alejadas de las grandes ciudades o de las ciudades de tamaño mediano se permitió la supervivencia de la práctica dancística y el fenómeno sobrevino a partir de un proceso de hibridización de las formas rituales prehispánicas mediante la incorporación de algunas formas dancísticas populares españolas. Al ahogarse en esta forma la danza indígena ancestral y auténtica se perdió una práctica que hubiese sido necesaria para la transformación didáctica del indígena en bien de la nueva cultura. Al trastocarse, durante el proceso de mestizaje, la antigua noción nativa de que el bailarín representa la unión del ser humano con la tierra y con el universo, no surgieron elementos sustitutivos que permitieran la persistencia de las formas dancísticas monumentales, cosmogónicas y rituales para cuyos diseños resultaban tan aptos y avezados los pueblos y las culturas prehispánicas. Así, las danzas populares y profanas españolas se convertirán en las prácticas y los ejercicios llamados a conformar, social y estéticamente, la danza en la Nueva España. Resulta evidente que la simbología, por así decirlo, el conjunto de sentidos que se percibe al observar la iconografía dancística prehispánica (pintura en muros, vasijas, escultura, etc.) es más profunda, compleja y totalizadora que las prácticas rituales que sobrevivieron y persistieron en comunidades que se vieron obligadas a disfrazar sus dioses con deidades y santos extraños y distantes, al principio, de sus creencias. Esta circunstancia es reconocible si se ejercen deducciones y comparaciones con otros aspectos sociales y artísticos originales de las culturas indígenas. Con excepción del baile de salón, licencia popular ejercida por las clases dominantes, durante los inicios de la Colonia no apareció otra forma dancística natural, libre y espontánea de mezcla pueblo-conquistadores. Tuvieron que transcurrir muchos años antes de que, incontenibles, las dan-

zas populares de la Península se matrimoniaron con ejercicios nativos o adquirieran elementos, detalles, movimientos, trazos y ritmos propios. Sin embargo, la danza como diversión habría de aparecer paulatinamente, ya sea en carnavales y celebraciones mediante la des-ritualización de antiguos hábitos de homenaje y conmemoración, ya sea considerando y concediendo la operatividad de desfogue colectivo que algunas nuevas formas de fiesta y manifestación popular significaban para el funcionamiento social de la Nueva España.

Por otra parte, se sabe que cuando el espectador entra en contacto con la danza-espectáculo confiere al espacio una dimensión que anteriormente no apreciaba. La delimitación de un espacio excepcional y su contraparte, el espacio común, en el que el espectador se sitúa, transforma “modos de ver” y de apreciar. La danza hace que el espectador trascienda a sus propias percepciones. El sentido de la vista ennoblece, decanta al movimiento y al espacio. El cuerpo se mide, se enfrenta a su propia habilidad expresiva. Para el observador, el espacio comienza a existir prácticamente en el momento en que el bailarín lo construye mediante su movimiento. Esta experiencia sólo tiene un parangón en una práctica artística particular: la construcción arquitectónica. El diseño arquitectónico se ocupa del arreglo de espacios; el espacio es el elemento primordial para el arquitecto, de la misma manera que para el coreógrafo se convertirá en “continente de la danza”. No podríamos medir el fenómeno cuantitativamente pero mucha de la capacidad del hombre prehispánico para acercarse al medio ambiente a través de la sensualización de sus capacidades perceptivas se perdió al impedir el conquistador la práctica de ciertos tipos de danza en la Nueva España, ya que su noción de espacio (como puede apreciarse en los bellos monumentos que construyó) debió hallarse y hacerse presente en sus amplias e impresionantes actividades dancísticas.⁶⁶

⁶⁶ AAC. LDM-2, 63-138. LDP.

En lo que respecta a las funciones de la danza durante estos siglos de poder español, podemos hallar líneas de realización en dos extremos: por una parte, las comunidades indígenas, aun enmascarando o disfrazando sus costumbres, permanecieron fieles a la danza ritual, la cual, mediante una curiosa hibridización, mantuvo hábitos y ejercicios hábilmente manipulados socialmente: los coreógrafos y organizadores de las danzas fueron heredando los secretos de los trazos y rutinas, de una generación a la siguiente, hasta legitimar sus intervenciones en las conmemoraciones y fiestas religiosas católicas.⁶⁷ Las perseverantes formas dancísticas que hacen valer sus coreografías y estructuras de organización hasta el siglo XX sobrevivirán como género: *danzas autóctonas*. Aquellas danzas que se des-sacralizan paulatinamente y asimilan trazos, rutinas, movimientos y ejercicios de las danzas populares —principalmente de las antillanas-africanas y las españolas— se convertirán en el amplio repertorio de *danzas folklóricas*. Por otra parte, en el otro extremo, los peninsulares y criollos, poderosos política y económicamente, se dieron el lujo de mantener y desarrollar sus hábitos dancísticos, de origen español y, en general, europeo, dentro de sus casas, o sea practicaron específicas danzas de salón. A la mitad de estos extremos, los mestizos resultaron duchos para vigorizar y elevar sus danzas en la escala social, aunque al principio en muy contadas y poco claras ocasiones tuvieron la oportunidad abierta para el ejercicio dancístico. Un punto intermedio, atractivo para la población novohispana, se orienta, a partir del siglo XVII, con la incorporación de las fiestas religiosas y de carnaval. Estas celebraciones, aunque bajo el control de las autoridades, permitían ciertas, necesarias euforias. Constituían pivotes para desalojar intensidades largamente acumuladas. Durante los eventos carnavalescos se combinan las danzas y cantos con la explosión creativa de otros ámbitos de la espontaneidad artesanal: elaboración de máscaras, dulces, vestimentas. Sólo aquellos enclaves de raza negra en las poblacio-

⁶⁷ “El estudio de la religiosidad en las danzas indígenas”, *EAC*, 123-134. *INC*.

nes alejadas de la capital, verdaderas “repúblicas” dentro de la Nueva España, impusieron y conservaron sus ritmos y danzas originales, aquellas modalidades nativas que hasta la fecha se practican e indican una riqueza rítmica, melódica y coreográfica extraordinaria. Sólo al proliferar lentamente los hábitos de las ceremonias y fiestas colectivas surgieron modalidades propiamente populares y propiamente mestizas. Estas vistosas celebraciones quedaron enriquecidas a través de la danza teatral (gracias a sus asiduos espectadores) y al introducirse la ópera en la Nueva España. Sin embargo, ya sea vía la danza de salón o el espectáculo, durante la Colonia se filtraron, siguiendo la ruta antillana, muchos tipos de danzas españolas de tipo popular que arraigaron en el suelo y en el pie mexicanos.

Esto no significa que muchas modalidades musicales y dancísticas no llegaron a México directamente. Aun en la actualidad puede percibirse la influencia directa de las tonadas provenientes de Andalucía y Extremadura en los estados de Veracruz, Guanajuato, Querétaro, Michoacán, Jalisco y Guerrero.⁶⁸ La copla, la décima y el romance fueron introducidos en México como elementos literarios de acompañamiento y florecieron más tarde, asimilados, en las *bombas* y las coplas cantadas.⁶⁹ Las décimas se vinculan a las *valonas* que se bailaban en Jalisco y a los huapangos, ejercicios muy populares de Veracruz. Resulta obvio que muchas danzas populares españolas fueron modificadas en México durante los siglos XVI, XVII y XVIII, pero sus pasos y coreografías sobreviven en fiestas y celebraciones actuales. Se ignoran fechas y rutas de traslado pero resulta posible detectar la naturaleza de piezas y actitudes. Nombres como canario, cascabel, contradanza, fandango, malagueña, petenera, paracumbe, vaquería, zapateado y zarabanda tal vez no coincidan con los modelos originales españoles, pero en México sobreviven, según ha apuntado Vicente T. Mendoza, con los aditamentos correspondientes a la manera de ser y de bailar

⁶⁸ *PMM*, 13.

⁶⁹ *PMM*, 17-18.

mexicanos. Debe considerarse el hecho de que el proceso de mestizaje resulta lento cuando se intenta (como fue el caso de la Nueva España) desarraigar las más vivas manifestaciones culturales nativas. Pero la asimilación popular de las modalidades musicales y dancísticas originales se lleva a cabo sistemática y casi involuntariamente.

Es indudable que desde los días de la Conquista se bailaron en la Nueva España: la *alemana*, alta y baja; la *gallarda* o *españolita* y, sobre todo, la *zarabanda*, de la cual tenemos el testimonio en su descendiente, la *zarabandilla*. Es posible que el *Antón pintado* y el *Escarra-mán* se transformaran en nuestros sones y lo mismo cabe decir respecto al *Villano*.⁷⁰

De esto se infiere que la sujeción ejercida durante el siglo XVI, principalmente por el gobierno español sobre las clases medias (que comenzaban a emerger en la Nueva España en aquella época) así como en las clases bajas, era total. No se permitía ningún tipo de ejercicio dancístico libre si no estaba avalado por las autoridades eclesiásticas; sólo las danzas religiosas que completaron las celebraciones católicas se realizaban y convertidas ya en danza-espectáculo. Conocidos son los enormes señalamientos que hicieron la Iglesia y la Inquisición con respecto a las prácticas dancísticas, por lo que se sobreentiende que se apresurara, durante el siglo XVI, la incorporación de los trabajos y los talentos de coreógrafos improvisados para lograr “una danza y muy lucida fuera de la de los indios”.⁷¹

Al igual que ciertas formas de danza en todas las épocas, las danzas populares de la Colonia, sin ser pecaminosas, indicaban cierta expresión de libertad o de cambio social o de formas de vida y de manifestación artística que se adelantan a su tiempo o bien que intentan romper en algo las estructuras político-sociales vigentes. Las danzas populares se desenvuelven adquiriendo incluso el disfraz religioso. La Iglesia resultó incapaz de detener el impulso musical

⁷⁰ *PMTM*, 45.

⁷¹ *LDM-2*, 107.

e incluso dancístico dentro de los propios recintos. La Inquisición está llena de señalamientos porque los feligreses seguían ejecutando música y danzas al pie de los altares y de las imágenes, a veces contagiando jolgorios, a veces inventando o aplicando sus propias rutinas rituales.

Pero son los momentos y protagonistas aspirantes al cambio político los que de manera más contundente se hacen cargo de “liberalizar” las costumbres dancísticas. Éste es el caso de cantantes y compositores mestizos que, imbuidos del nacionalismo artístico y político de la época, fundamentalmente del siglo XIX, hacen resurgir géneros como el huapango, el jarabe, el corrido y la canción. Los impregnan de nuevas energías. En búsqueda de reconocimiento nacional, incluso los criollos, desde el siglo XVIII, defienden actitudes y ejercicios nativos, ya sea antiguos o contemporáneos. Es el mismo caso, por ejemplo, del tongolelismo en los años cincuenta del siglo XX: las modalidades “desinhibidas” se vuelven desinhibitorias cuando la comunidad de espectadores descubre autenticidad y buena factura. Buen ejemplo constituyen también las danzas mediante las cuales la población negra de los Estados Unidos promovieron la incorporación de su ser étnico y cultural en una sociedad hostil.

El rompimiento de las estructuras político-culturales vía la danza popular no es precisamente obvio. Durante épocas enteras estas modalidades se hallan matizadas por las costumbres vigentes. Incluso, al aflorar los mensajes marcada y abiertamente políticos, los códigos atenúan sus cargas sexuales y de sensibilización corporal. Muchas piezas se vuelven sentimentales. Incorporan un tipo de simbolismo patriótico y nacionalista (casi siempre neo-clásico) bastante elemental, obvio. Pero en el extremo de la danza popular se encuentra la acción colectiva, de modo que bien podrían sus bailes y hábitos dancísticos desembocar, como en algunos casos históricos, en la práctica sexual comunitaria y abierta del o de los grupos humanos primitivamente “liberados, o bien las danzas colectivas pueden convertirse en ejercicios “promiscuos” aunque no exentos

de una enorme carga simbólica y religiosa, aunque fuertemente física, como en el caso de los *shakers* o *shaking quakers* norteamericanos (finales del siglo XVIII).⁷²

Las formas más populares de la danza están llamadas siempre a recoger una visión del mundo, una actitud vital que en algo o en mucho hostiliza al *statu quo*. Tanto la vocación autogestiva de la danza como su tendencia a convertirse en ejercicio colectivo apoyan al fenómeno. Nadie o, si acaso, muy pocos pensaban que los meneos de Elvis Presley, al tocar la guitarra —una de las fehacientes muestras de las polivalencias del arte de la danza— habrían de hacer escuela en la juventud de clase media de Norteamérica y más tarde del mundo entero. Y es que las danzas populares, a veces sin saberlo, incorporan códigos ligados a un lenguaje no dancístico que en muchas ocasiones conlleva un sentido social más profundo del que pueden detectar los críticos y los teóricos del momento. El tongolelismo ya no es solamente Tongolele, aunque fuera experiencia afortunada admirar a la artista, en vivo, durante varias décadas: en sus movimientos se hallaban en embrión no pocos trazos de una desinhibida modalidad dancística popular. Las rumberas, las cabareteras, las “chicas del conjunto”, las coristas son algo más que suscitadores sexuales de la circunstancia y el momento: sobre todo se erigen en signo y modelo de una posibilidad. Ombliguismo y *strip-tease*, en sentido estricto, son toleradas y colocadas representaciones de un ideal alcanzable sólo si se derrumban las trabas morales y se destruyen las estructuras monopolizadoras de la oferta y la demanda. El desarrollo de las formas dancísticas originales en el *rock* ha llegado a tal grado de sofisticación que resultan irreconocibles los primeros movimientos presleyanos en los movimientos de cadera que practican en la actualidad, ya libres de prejuicios e ignorancia, los jóvenes de las *discotheques*, los conjuntos de baile en la televisión y no pocos grupos de danza de concierto.

⁷² CHAD, 3-37.

Muchas de estas formas son asimiladas por la danza de concierto, ya sea en su modalidad de ballet, ya sea en su modalidad de danza moderna, danza contemporánea o danza internacional. A pesar de que estos géneros mantienen la vigencia de sus códigos originales, llegan a ser notables la temática y la presencia de las danzas populares y sobre todo la forma en que códigos y temas van siendo anexados. En gran cantidad de casos el proceso de incorporación ocurre vía la música; en otros, mediante la imitación del manejo de actitudes y espacios. La gramática de los movimientos también se adapta a lenguajes alejados de los originales. En la vanguardia de la danza teatral siempre hay una búsqueda de incorporación de formas y secuencias populares, una especie de homenaje perenne a su vitalidad y natural acontecer. De ahí la necesidad de estudiar las diferencias cuando se trate de una verdadera decantación de las auténticas danzas autóctonas o de otras formas que hoy llamamos folklóricas, pero que en realidad son danzas populares con francos ingredientes de hibridación.

La celebración de fiestas paganas y religiosas en muchos lugares a lo largo y a lo ancho de la República mexicana no ha decaído en cinco siglos. Aunque la incorporación de las danzas originales que se realizan en esas fiestas ha sido nula o bien ha sido hecha con deformaciones, las celebraciones ejercen un gran atractivo sobre un público que en cierta forma guarda un respetuoso sentimiento de culpa ante las manifestaciones artísticas del pasado. Así, la actual clase media urbana gusta de ir a observar el desarrollo de las danzas nativas. No cabe duda, sin embargo, que la mayor parte de estas visitas en lugar de ubicar certeramente las fiestas deforman la naturaleza original de las danzas y exponen a sus elementos objetivos y subjetivos al deterioro que ocasionan el consumismo y el "incorrecto" o poco ortodoxo uso de los productos culturales. La idiosincrasia pequeño burguesa y urbana muy poca relación guarda con los elementos originales y naturales de las manifestaciones culturales autóctonas pues se precia de mantener una actitud creativa, interpretativa, original y productiva. Por otra parte, la comercializa-

ción de los eventos y de su organización repercute en el estado de ánimo de los verdaderos participantes, quienes sustituyen su otrora actitud respetuosa por un fácil ofrecimiento que conlleva ahora una buena dosis de artificial bienestar, desconcierto o franco ofrecimiento comercial y prostitución. Las bellísimas vestimentas del pasado van siendo cambiadas poco a poco por ropajes manufacturados al buen tuntún, por camisetas con estampados y anuncios comerciales y por colores y texturas, hechuras y confecciones que ridiculizan las que antes fueron extraordinarias formas de expresión y de respeto religioso o ceremonial. El gran dilema ante estas circunstancias no se refiere a la supervivencia de las danzas y las actitudes culturales en pleno estado de “pureza” sino en la necesidad de no propiciar la extinción de sus más valiosos elementos sin la oportunidad de que sus creadores y organizadores decidan los términos de su transformación, cambio, recreación o extinción. Las poblaciones más cercanas a las ciudades relativamente grandes, próximas a la Ciudad de México, son las mayormente expuestas a este deterioro singular y nefasto. Sin que exista el registro adecuado de coreografías, vestuario, escenografía, tinglado, ambientación, atmósfera, procedimiento ritual, etc., el visitante ridiculiza consciente o involuntariamente el acto, figurándose que coadyuva a su lucimiento o a su trascendencia en el espacio o en el tiempo. Las notas periodísticas en torno a estas celebraciones comienzan a ejemplificar este proceso de desintegración del acervo ceremonial, incluyendo sus danzas y sus costumbres.

Reunidos en la plaza principal, los tepoztecos se agregaron a cualquiera de las comparsas organizadas por los tres barrios más importantes del pueblo (La Santísima, San Miguel y Santo Domingo) y al ritmo de las tres bandas (la de Totolapan, Atlatualca y Tepoztlán) iniciaron la *Danza del brinquito* [...] Los turistas que en un primer momento se concretaron a observar, contagiados por el calor de la fiesta y el entusiasmo de los chinelos, terminaron por unirse al baile, danzando como pudieron, formando “colas” con otras personas o bien

lanzando confeti o huevos con harina. “Me echaste harina hasta el esófago”, se quejaba tosiendo un hombre mientras intentaba desquitarse.⁷³

No todos los tipos de danza forjan una tradición o pertenecen a ella. Cada lenguaje dancístico es resultado de una suma de elementos culturales que incluye los hábitos físicos y las inclinaciones sexuales de una comunidad. Se trata de una “cultura del cuerpo”, *de una estilización de la realidad por medio del cuerpo*.

No es fácil desentrañar los orígenes y los antecedentes de muchos de los movimientos y diseños coreográficos frecuentados en las danzas populares, ya que los ejercicios dancísticos son propensos a volverse simbólicos y abstractos con rapidez sorprendente. En las danzas urbanas populares esta cualidad no-narrativa es más evidente que en las danzas folklóricas (campiranas), ya que las auténticas danzas folklóricas mantienen firmes sus raíces en la tradición y salvaguardan (representan) aquellos auténticos elementos que han brotado desde el origen de cada danza. Sólo así persisten en ser verdadera y realmente folklóricas. Los fenómenos de asimilación y re-creación se fundamentan en actitudes auténticamente populares. Para que ritmos, pasos, movimientos y actitudes sean aclimatados a grupos sociales para extenderse y manifestarse en sus obras y estructuras, estos elementos deben, literalmente, “prender” en el ánimo y el cuerpo de los “adaptadores”. Habrá de explicar pormenorizadamente los mecanismos de la re-creación en las danzas populares, los cuales, en el plano de la música, se hallan muy estudiados, registrados y plenamente aceptados. No ocurre lo mismo en el plano de la danza: teóricos, críticos y espectadores en general se muestran lentos y hasta reacios a detectar el fenómeno de re-creación e incluso a reconocerlo. Algunas modalidades dancísticas, por ejemplo el tango, son mucho más tradicionales y hasta folklóricas que algunas de las obras que se presentan en los tabladillos bajo el rubro de *danzas folklóricas*, llenas de elementos

⁷³ Alberto Ramírez de Aguilar: “Cohetones, música, aguardiente y las danzas de enmascarados *chineros* a los pies del Tepozteco”, *UU*, 1° de marzo de 1979.

inventados recientemente. Asimismo, mucho de folklorismo se halla incluido en algunas de las obras más representativas del ballet y en otras formas de danza teatral pero, valga la expresión, se trata de un “folklorismo auténtico” plenamente aceptado por el lenguaje clásico.

Insistimos en la idea de que, con la excepción de las danzas autóctonas y de las danzas populares (urbanas y folklóricas), las otras formas de expresión dancística, dueñas de códigos específicos y repetitivos como son el ballet, la danza moderna y la danza contemporánea, se han convertido en géneros gracias a sus técnicas. Conforman lenguajes específicos. Los códigos de las danzas populares urbanas son más elásticos y ofrecen movimientos y secuencias libres, de tal manera que los bailarines, como ocurre en las fiestas populares, pueden “lucirse” mediante la combinación de pasos, trazos y secuencias. En una misma “obra”, una vez establecidas las “reglas” de cada paso, se hace factible una infinidad de variaciones. Hay muchos análisis por realizar para que se ubique la naturaleza y se describan las técnicas (procedimientos, procesos, funciones) que las danzas populares (urbanas, folklóricas) resultan capaces de ofrecer, no sólo en lo que se refiere a los tipos de danza y de música que paulatinamente incorporan, asimilan o procrean sino también con respecto a sus capacidades para expresar hábitos, actitudes, ejercicios y procedimientos corporales, sociales y culturales.

Hay muchos viajes por emprender en el examen de las formas dancísticas. Por ejemplo, si pretendemos establecer parámetros formales con respecto a la danza moderna, habrá que conformar todo un marco de referencia teórico ligado al expresionismo y a la vez estudiar la asimilación directa o indirecta de las formas populares de la danza, ya que en el surgimiento del lenguaje que dio pie a la danza moderna como género hay una vertiente popular (Loie Fuller) y otra, más que ecléctica, neoclásica (Isadora Duncan). Los géneros moderno y contemporáneo han asimilado más códigos y movimientos, actitudes y ritmos que el ballet. Sus mismos objetivos

estéticos han tendido a la erradicación de la “estrella” y del virtuoso, del intérprete super-tecnificado, y más a la exaltación de la expresividad, la creatividad y la propuesta temática y social. Sin embargo, la danza contemporánea, hasta las primeras propuestas de los “pos-modernos”, también asentó sus técnicas y procedimientos de capacitación al grado de ver surgir de entre sus filas a un nuevo tipo de “virtuoso” y de entre sus coreocronologías verdaderos *ballets*, obras de sólidas estructuras y requerimientos variados que transitaron al universo de “lo paradigmático”. La danza contemporánea ha incluido dentro de sus fronteras coreografías compactas, de estructuras tan firmes que sólo “descansan” trasladando cierto tipo de episodios que redondean las tramas de las piezas y que recuerdan con creces los divertimentos de las obras de la danza clásica.

En México ocurrió un fenómeno singular de creatividad coreográfica. A pesar de la diversidad de temas frecuentados por los creadores y coreógrafos de la escuela mexicana de danza moderna (1940-1960), las fronteras de su quehacer artístico se hallaban marcadas por las limitaciones o la ausencia de una técnica específica y ésta a su vez se hallaba ligada estrechamente a las formas del expresionismo dancístico de los veintes y treintas.⁷⁴ Eran las enseñanzas de Waldeen y Sokolow machihembradas a las búsquedas formales de la cultura mexicana (especialmente la pintura mural) y a la fantasía popular nacional. La pregunta que queda en pie es la siguiente: ¿cómo lograron permanecer asimiladas a este movimiento de danza moderna las formas más notables de danzas nativas y populares? La danza contemporánea tuvo, por su parte, respuestas concretas para este problema. Al igual que la pintura abstracta y la música actual, las exigencias de simbolización, asimilación de formas, inclusión de sentidos y trastrocamiento de procesos se realizó de una manera notablemente libre y profusa en la danza contemporánea. No fue necesario incluir en ella la fácil descripción,

⁷⁴ DCM, 97-141.

la ingenua representación o la narración pedestre ya que sus características fundamentales, sus “reglas”, su propia naturaleza, su razón misma como arte actualizado y como vanguardia imponían una “nueva vía”, una forma distinta de “hacer arte”.

Antes de denominarse *danza contemporánea* comenzaron a detectarse los efectos de una nueva danza con objetivos no solamente de vanguardia o contestatarios: se trataba, más bien, de hacer uso y utilizar al máximo el asentamiento de los logros evidentes de la *danza moderna*, principalmente en sus aspectos técnicos. Aunque Merce Cunningham insistía en hacer de la danza un ejercicio des significativo, apoyaba su profesionalización y mantenía el nivel de sus novedosas propuestas coreográficas en las prácticas de los bailarines que, como él, buscaban nuevos derroteros para la danza teatral y de concierto. Otros coreógrafos iniciaron una búsqueda formal sistemática en las vinculaciones antropológicas de la danza con los supuestos científicos y hermenéuticos de sus propios orígenes: los movimientos corporales en el escenario bien podían abrirse a códigos que habían permanecido ocultos durante siglos. Por su parte, otros creadores incursionaron en la construcción de una inusitada poética dancística no exenta de las influencias del impresionismo abstracto: persecución de una danza expresada a través de imágenes que, trascendiendo toda narración anecdótica, dotaran al ejercicio dancístico de las mismas posibilidades visuales de la plástica. Asimismo, algunos coreógrafos prescindían de las estructuras dramáticas tradicionales (exposición-desarrollo-desenlace) intentando re-crear en sus obras estados de ánimo, efectos plásticos, frisos, situaciones históricas, etc., mediante procedimientos auténtica y limpiamente dancísticos. Se aducía que la *danza contemporánea* no describía una realidad sino la hacía, afirmando que la reconstrucción del mundo se hallaba en manos de las ciencias y de la filosofía. La *danza contemporánea*, entonces, iba más lejos, superaba cualquier temática mediante el uso lícito de sus características básicas y mediante la libre aplicación de sus elementos y componentes. Descubría estas características en la práctica misma

y situaba sus cualidades, revelándolas en la materia prima fundamental: el cuerpo humano; canalizaba los impulsos más profundos que hicieran irrumpir al movimiento; registraba y sincronizaba las posibilidades dinámicas y expresivas de cada uno de los miembros o partes de la estructura corporal y explotaba la mejor combinación y el interminable interjuego de los movimientos y trazos; perseguía tanto la armonía, el equilibrio, como la ruptura reales y virtuales de cuerpos, movimientos y espacios vigorizando así la identificación del fenómeno por parte de los espectadores, a los que se obligaba a “trabajar” en conjunto con los bailarines. Arte social y colectivo por definición, la *danza contemporánea* finalmente sacó a bailarines y espectadores del ámbito teatral y generó “espectáculos” en gimnasios, parques, lagos, vestíbulos de edificios públicos, hoteles, museos, etcétera.⁷⁵

Un buen ejemplo de la manipulación de los elementos directos que conforman un hecho, un fenómeno, una acción y su traslado hasta “la nueva vía” ofrecida por la danza contemporánea quedaron expresados en *Juego de pelota* (coreografía de Guillermina Bravo, 1968). Al rito y la ceremonia prehispánicos, la coreógrafa opuso, enfrentó concepciones y procedimientos totalmente actuales aunque la obra no dejara de ser un homenaje a los “deportistas” prehispánicos que al terminar el “partido” y precisamente por la enorme destreza y valentía que habían mostrado terminaban sacrificados en honor de los dioses.

La representación del “juego de pelota” debía alcanzar las dimensiones necesarias para extinguir toda anécdota o toda reproducción histórica, ya que de lo contrario la pieza habría manifestado reglas de un juego que correspondería más bien a la ciencia histórica, a la antropología o incluso a la pintura. *Juego de pelota* no es la reconstrucción de la acción original. Significa, subraya, sí, la hazaña física, esa hazaña por la cual el ganador era sacrificado y alcanzaba a ganar su entrada

⁷⁵ *DM*, 23.

en el mundo de los dioses. *Juego de pelota*, como excelente muestra de la danza contemporánea, constituye un haz de combinaciones e interrelaciones horizontales, verticales y volumétricas. Es, antes que nada, una móvil abstracción geométrica que culmina en la figura de la pirámide. En esta danza, el espacio escénico ha sido tratado como elemento-eje de la coreografía.⁷⁶

En los géneros dancísticos populares y sus modalidades, el factor tema y el factor forma no hacen sino expresar, manifestar de una manera muy clara, sentidos ocultos que tienen una raíz fundamental en lo social, en lo económico, en lo político. Por ejemplo, el “caracoleo” del cuerpo, sobre todo en la parte inferior, es un movimiento asimilado ancestralmente a partir de los rituales negros; asimismo, las dos filas (hombres, mujeres) que se acostumbra practicar en el mambo, ritmo asiduamente frecuentado en los cincuentas y notablemente actualizado, implican uniformidad y solidaridad de y en el grupo. En ocasiones las danzas populares son signo de malestar que, no obstante cualquier impedimento, sale airoso en las modalidades vitales del pueblo. O bien son verdaderas apropiaciones de las manifestaciones de sus perseguidores y cancerberos.

...el negro —obsérvese bien— no ha tenido dificultad alguna para asimilarse rápidamente, haciéndola cosa suya, la música de los países a que fue llevado. En los Estados Unidos, aprendió el himno protestante. En Santo Domingo se adueñó de danzas y canciones francesas. Hubo en Cuba [...] negros especializados en la interpretación de tiranas y seguidillas, de tonadillas escénicas españolas, de contradanzas y de minuets.⁷⁷

¿Quiénes han enseñado a los grupos marginados las formas y modalidades, en música y danza, propias de sus “amos”? En ocasiones han sido los mismos conquistadores quienes, en su intento

⁷⁶ *DM*, 32.

⁷⁷ *LMC*, 40.

de ejercer el control adecuado de las expresiones culturales, muestran y transmiten al oprimido los conductos artísticos que los representan y que en última instancia identifican *su* poder, *su* capacidad de dominio. Sin embargo, la asimilación de ciertas modalidades dancísticas conlleva, a más de la audacia, la enorme habilidad del dominado para crear sus propias expresiones a partir de las proposiciones del dominador. Estrategia repetitiva a lo largo de la historia: adueñarse de técnicas y códigos para conseguir, en el peor de los casos, una disfrazada liberación, pero, en el mejor, expresividad que supera y transforma las formas y movimientos originales e impuestos. Tal es el caso de los lamentos rítmicos del pueblo negro en los Estados Unidos, de los “desmanes” de los *shakers*, de las diestras combinaciones negras e irlandesas del *clog* y del *tap dancing* norteamericano, de las sesiones secretas que realizaban en México grupos oprimidos durante la época colonial para propiciar la sensualización de los cuerpos y las prácticas mágicas. Las danzas “pecaminosas” y ocultas no estaban exentas de la influencia y el patronazgo de las danzas de los salones de los criollos y españoles. Los archivos de la Inquisición se hallan repletos de señalamientos al respecto, pero ya en 1815⁷⁸ una autoridad eclesiástica registraba el vals como una “importación corrupta” de la Francia “degenerada” y aducía que sólo aquellos que han visto bailar el licencioso género se percatan del peligro que entraña. Naturalmente las razones y causas de tipo político pesaron tanto como las limitaciones y prejuicios de la religión. Alejo Carpentier explica, por ejemplo, cómo la inclinación o el gusto por una danza determinada podía revelar una posición política. De ahí que, en un editorial de 1809, en *El Aviso de La Habana*, las autoridades hicieran la propaganda o la advertencia pertinente. Aparecía publicado lo siguiente:

En todo tiempo nuestro natural ha sido distinguido por su honrada sencillez, nada de afectación, hasta que el libertinaje francés con-

⁷⁸ *PMM*, 72.

quistó, compatriotas, una gran parte de nuestras antiguas costumbres en grave perjuicio. Ahora que detestamos de todo corazón las máximas de la nación degradada y que tenemos esculpida en mármol la felonía cometida en la augusta persona de nuestro adorado rey Sr. D. Fernando el Séptimo (Q. D. G.), ¿por qué no hemos de extrañar de nosotros la “balsa” (valse) y *contradanza*, invenciones siempre indecentes que la diabólica Francia nos introdujo? Ellos en su esencia son diametralmente contrarios al cristianismo, gestos, meneos lascivos y una rufiandad impudente son sus constitutivos, que provocan por la fatiga y el calor que produce en el cuerpo la concupiscencia.⁷⁹

Siendo punto de confluencia y de paso hacia las demás partes de la América hispánica, Cuba no sufrió tanto los embates de la inhibición dancística, por lo menos no tanto como la geografía central de una Nueva España poco cálida, solemne, inquisitorial y terca en sus rígidos preceptos. Por otra parte, la Nueva España estaba formada por diversas culturas autóctonas, a cual más de desarrolladas y culturalmente intensas durante sus “apogeos”. ¿Podían progresar, como relativamente ocurrió en Cuba, el desenvolvimiento y la intromisión de las danzas autóctonas, que en formas secretas o abiertas expresaban anhelos de una posible libertad?

Danza popular en la Colonia

Danza popular es información dada de golpe. Género de creación colectiva, se caracteriza por su espontaneidad, por su capacidad de contagio y por el amplio rango de la inventiva de *formas*. No necesariamente debe acudirse o recurrirse al estudio de las formas musicales que acompañan a estas danzas para percatarse de la espontaneidad en que acaecen sus signos, no obstante que hasta la fecha hablamos de “ritmos” cuando nos referimos a las modalida-

⁷⁹ LMC, 135.

des y piezas de la danza popular urbana. Aun en la actualidad las danzas populares son una vía desinhibitoria y ritualizada de un ejercicio común y comunitario que les da nombre, identidad y expresión a grupos y comunidades específicas y, por tanto, históricas. Los grupos sociales no sólo utilizan las danzas populares como vehículos para transmitir sus conceptos de movimiento, cuerpo y *forma*. Asimismo, transmiten su noción de sexualidad y de alcances en el ejercicio físico.

Aparte de toda una poética en los movimientos de cadera del danzón y en el diseño de una coreografía en la cual la hembra gira alrededor o por debajo del brazo del varón, existe en esta modalidad toda una simbología contrastante. Ese movimiento de cadera, por ejemplo, sería imposible detectarlo en el varón mexicano de clase media al caminar por la calle. Asimismo, muchos de los pasos marcados, ágiles y cortos de la danza “ranchera” establecen un contraste notable con las danzas monótonas, serias y sobrias de algunas danzas nativas de extracción asimismo campesina y mexicana.

Las danzas populares son medios propicios para que se transmitan esquemas culturales. Por ejemplo, si no toda, mucha de la sensualidad detectada por Isadora Duncan en el tango y en la música y danza de Argentina estaba referida más al temperamento latino que a la “sensualidad” propia del tango. El tango es un ritmo original; por definición es una modalidad llena de dificultades físicas; sus ejercicios y evoluciones requieren de una destreza sorprendente y hasta apabullante. Es la interpretación sofisticada que durante los primeros años del siglo XX se hizo en Europa la que indujo a relacionar sus trazos con “arranques” sensuales, creándose de esta manera una imagen semejante. Sin embargo, originalmente el tango constituye una expresión relacionada con represión cultural y, sobre todo, con entremezclas culturales. En efecto, el arribo a la Argentina de inmigrantes provenientes de ciudades italianas, francesas, inglesas y de Asia Menor (durante los últimos veinticinco años del siglo XIX, principalmente) habría de producir un ritmo marcadamente agresivo. Las características de la danza lo indican elo-

cuentemente: rigidez en el pecho, el tronco, el cuello y la cabeza; complicados trazos y trabajos de las piernas; movimientos que se realizan de la cintura para abajo.⁸⁰

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y todo el principio del XIX, los grupos criollos de la Nueva España frecuentaban la danza de salón. Los bailes de salón cobran cierta autenticidad en las clases dirigentes. Criollos y mestizos asimilan las danzas venidas desde España, las recrean, las transforman a su manera de ser y de vivir. No se contentan con importarlas sino que les adhieren algunos elementos y variaciones que habrán de caracterizarlos. Al principio para probar sus facultades de mimetismo con un grupo social aparentemente “inalcanzable”: los peninsulares, pero más tarde como recurso de capacidad propia, los núcleos criollos y mestizos, aun en la danza de salón, ejercen su prestancia corporal tanto como su presencia. Las especificaciones musicales se adaptan al hábitat y a las costumbres. Estas piezas son, hasta iniciarse el siglo XIX, danzas de los dominadores del país. La “popularización” de este tipo de danzas toca tan sólo capas cercanas a la de los criollos y los mestizos ricos. Aun así, las tertulias devienen esparcimiento pero también posibilidad de creación original. Al bailar se comentan acontecimientos europeos y americanos. La importancia de este fenómeno radica en el hecho de plantear nuevas actitudes; asimismo, en la atmósfera especial que se conforma alrededor: la tertulia produce un tinglado propicio para la confrontación y la crítica. No solamente en las formas musicales y dancísticas aparecen nuevas modalidades. Más bien se crea una nueva hegemonía, se gesta un poder distinto al que prevalece en las danzas auténticamente populares, aquellas que en las fiestas callejeras, en los pueblos apartados y en los círculos secretos va a su vez gestando “la chusma”. El ritmo de la liberación es lento porque, como se sabe, históricamente aún las fiestas son vías de dominación de los grupos hegemónicos.

⁸⁰ *DANM*, noviembre de 1997, 26.

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

En los salones, el intercambio resulta limitado tanto con las danzas autóctonas como con las formas traídas de España. La gran proliferación dancística, durante el proceso de mestizaje, es de tipo popular, pero sus formas son verdaderas re-creaciones.

La nómina de piezas es de una riqueza insospechada, hay sones chicos y grandes, de trovar (cadenas, recuestas, trovos, décimas), jarabes y carretilla; esta última consta de cien sones al hilo y dura en su ejecución tres horas, empezando a la media noche. La multiplicidad de formas musicales y literarias, de ritmos, de estilos y fórmulas de acompañamiento, de mudanzas coreográficas e imitaciones, hace que resulte ilógico, en cuanto a las formas estrictas, englobar en un solo género con la designación de huapango: tonadillas, fandangos, fandanguiños, malagueñas, peteneras, zapateados, seguidillas, boleros, guajiras, tangos, pasacalles, ayayis, pregones, trabalenguas, jarabes y sones, trovos, cadenas, recuestas, décimas y glosas, unidos a restos de zarabanda, gallarda, rastrojo, pie de jibao, bailes por lo alto y por lo bajo, gambetas y otras derivaciones, es decir, a toda una generación de especies y tipos líricos, coreográficos y declamatorios de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX que sucesivamente han ido llegando a las costas veracruzanas y ahí han ido enraizando, floreciendo y fructificando incesantemente.⁸¹

Se forjan nuevas personalidades artísticas tal como se halla en gestación una nueva personalidad social. Al ritmo y bajo el sonido de la

⁸¹ *PMTM*, 87-88.

música y de las danzas de salón, los criollos comentan ideas políticas; el pueblo, a partir del siglo XIX, se expresa bailando.

La Independencia y la libre afloración de la danza popular

La revolución de Independencia abre las esclusas de la danza popular. Resulta obvio que los grupos que participan no tienen tiempo para recrear o hacer extensivo un arte que requiere de la comunicación y de la acción comunitarias pero la posibilidad de manifestarse a través de un arte da lugar a que la música adquiera color, tinte. Durante la época se descubre que hay música de los revolucionarios como hay música de los grupos en el poder. Hay música revolucionaria como hay música reaccionaria. Hay danzas que los mestizos se atreven a practicar sólo al conseguirse la Independencia.

Tal vez esta actitud o estos elementos políticos no se manifiestan de una manera directa. Tal vez el contenido que adquiere una obra de arte en un momento difícil se exprese de manera indirecta. Nuevamente la acción de los hombres —y durante cierto lapso— hace que un arte resulte políticamente de izquierda o de derecha. En este sentido, la danza, durante la revolución de Independencia, será una prolongación de la música: representará sobre todo la acción que se está llevando a cabo en el país con respecto a la lucha. No falta razón a Juan S. Garrido y Carmen Sordo Sordi cuando hacen coincidir la aparición del primer corrido (*La pulga*, de Pepe Quevedo) con la consumación de la Independencia (1821).⁸² El corrido es una manifestación descriptiva musical de origen netamente popular, emparentado tanto con la canción romántica, como con la valona y la glosa en décima. Estas modalidades musicales, verdaderas creaciones del pueblo mexicano, asientan sus procedimientos y variaciones justamente en los años de la lucha independentista. Si no hay tiempo para realizar la danza de salón sí lo hay

⁸² *HMPM*, 15. *PMM*, 53.

después de una batalla para conmemorar la victoria. Si no se cuenta con una danza tecnicada, con una música sofisticada, con una danza-espectáculo que alardee y que se regodee ante los ojos de los espectadores tranquilamente, sí existe una danza natural, una danza espontánea, tal vez una danza muy breve que permite la comunicación instantánea en el momento anterior o posterior a la batalla. También surgirán por esta época cantos a la epopeya libertaria. Así, se hará clara la existencia de danzas características de los criollos, de los mestizos, de los campesinos, de los artesanos, etc., danzas que habían ido adquiriendo “personalidad propia”, asumiendo sus propias características, asentando los códigos y las coreografías de un nuevo estado de cosas y de acontecimientos que señalaba ya el cambio radical del país.

Era como si la Independencia se hubiera traducido en una emancipación cultural y que su secuela de golpes y contragolpes de enconada violencia patentizara la pujanza de las fuerzas del progreso para imponer una nueva estructura social y económica más justa frente a la persistencia del inmenso poder de los sectores ultramontanos. Era, no obstante las apariencias contrarias, señal de una salud sostenida por el creciente vigor de la clase media y su élite intelectual, a despecho de los resabios conservadores que perduraban en el seno de la misma.⁸³

En estas circunstancias parece volverse a la ritualización indispensable, al embrión mismo que se halla inmerso en la naturaleza de la danza como acción comunitaria. El *Te Deum* en plena montaña no se aleja de esta sincronización de espectáculo y fiesta, de código conocido (planificado) y código recién surgido o improvisado. El guerrillero, así, crea sus propias festividades. Se repite el hecho histórico: la conmemoración debe ser realizada a través de una danza espontánea, ágil, que a los ojos de los participantes renueve la capacidad del cuerpo humano para efectuar la acción. Por

⁸³ CMM, 17.

lo demás, se busca acabar con la significación de las danzas provenientes de España y surgen las re-creadas danzas populares de la época de la emancipación, de las cuales conocemos mucho mejor sus modalidades musicales.

La experiencia independiente

La ajetreada vida política y social del siglo XIX mexicano aún no nos permite visualizar un conjunto de elementos musicales y dancísticos que cohesionan un incipiente “ser nacional”. Por tratarse de manifestaciones auténticamente populares, los historiadores y comentaristas de la cultura los han dejado de lado para centrar la atención (y cifrar sus limitadas esperanzas) en las expresiones poéticas, literarias y plásticas de la época. Una lectura aun superficial de los materiales correspondientes deja la sensación de que por numerosas y complejas que fueran las formas de identidad artísticas y culturales pugnaban ya por dejar establecida una verdadera nacionalidad. Sin embargo, los estudiosos parecen aplicar el modelo occidental tradicional para el concepto cultura y exigen elementos acabados, hechos, asentados para regiones y países recién emancipados, profundamente afectados por varios siglos de dominación implacable.

Si bien, como apunta Mayer-Serra,⁸⁴ abundaban los elementos de inspiración para el surgimiento de compositores talentosos y cultos, los avatares políticos y la lucha de bandos opuestos, implacables durante casi todo el siglo XIX, impidieron su proliferación, su asentamiento. Sólo hasta las postrimerías de la agitada centuria, durante la República Restaurada, comenzarán a sonar los nombres y las músicas de estos compositores profesionales.

La enorme cantidad de estilos, géneros, modalidades, corrientes, modas, etc., surgidos en la danza y la música populares paralelamente a las luchas políticas, hablan de una situación completamente

⁸⁴ PAMM, 15.

distinta para los creadores espontáneos: a saber, una amplia inventiva, una enorme capacidad de re-creación, un anhelo de expresión nueva y vital. Tal es el sentido de las profundas transformaciones que sufren en México los géneros europeos de la música y la danza y la gama (rica y numerosa) de melodías, canciones, bailes y obras que proliferan durante las dos últimas décadas del XIX. Naturalmente, se trata de manifestaciones de tipo popular surgidas al fragor de las batallas, algunas registrando, ironizando o comentando los variadísimos ingredientes y actores del drama político y social. Creo que son contados los autores que realizan una valoración estética a partir de las formas populares del arte sin exigir que en varias décadas de contingencias políticas y económicas surja *a fortiori* un “arte mayor” mexicano. Aun así, parece existir una cierta reciprocidad de parabienes, pues si las posibilidades de “gran arte” (en arquitectura, literatura, pintura, etc.) marcan graves y profundos contrastes entre, por ejemplo, los años de la República Restaurada y la paz porfiriana, parece existir una línea más nítida y constante (excluida o menos estudiada, repetimos) en lo que se refiere a las formas de expresión popular, incluyendo las dancísticas y las musicales.

Para la danza teatral, la guerra de Independencia y los encuentros civiles y asonadas significaron una relativa mengua de actividades; sin embargo, no dejaron de presentarse favoritos del público como Inés García, “la Inesilla”, Isabel Rendón, la Chucha Moctezuma, José María Morales, etc., al grado de que

en septiembre de 1823, en que la Inesilla, bastante envejecida, había sido pospuesta en el favor público por Cecilia Ortiz, la nueva estrella teatral del Coliseo [...] Margarita Olivares y Juan Marani figuran bailando unas *boleras*...⁸⁵

Es la época en que la tonadilla se arraiga definitivamente al repertorio popular mexicano ya que hacía acto de presencia desde

⁸⁵ DSD, 41.

la mitad del siglo anterior. Venía de Madrid y consistía al principio en un interludio musical que sobrevinía, para solaz y esparcimiento de los concurrentes al teatro, entre dos actos de un espectáculo teatral. Por eso se llamaba “tonadilla escénica”. Algunos años después ya se había convertido en una especie de pequeña ópera de diez o quince minutos de duración, dueña de una vivaz estructura: introducción o presentación de personajes, interpretación de estrofas y versos y final. En la música de las tonadillas intervenían las características fundamentales del temperamento español y se cernían en igualdad de condiciones la sarabanda, la chacona, el fandango, el pasacalle y, sobre todo, la copla y la romanza.⁸⁶ Al llegar a México, las tonadillas se adaptan con rapidez y facilidad al gusto popular en El Coliseo de la ciudad capital, justo cuando se luchaba ya en el país para obtener la emancipación y a finales del XIX ya era una costumbre asentada echar gorgoritos con las melodías mexicanas hijas y nietas de las tonadillas. Todo esto con variados bailables.

Abundan las pruebas de que las inquietudes sociales y políticas del siglo XIX mexicano redundaban en sus prácticas y celebraciones escénicas. Luis Reyes de la Maza⁸⁷ describe cómo los avatares políticos de la época, los ires y venires en la Ciudad de México de los ejércitos conservador y liberal y las lógicas alteraciones del orden público que estas intensidades producían no fueron óbice para que decayera el ánimo teatral. No obstante la flojera insistente de muchos críticos decimonónicos —no obstante también la forzada ausencia de los periodistas y cronistas del correspondiente “bando contrario”— sabemos que la visita del ya famoso José Zorrilla orilló a organizar festejos en su honor y apresuró las puestas en escena de “sus comedias más aplaudidas”. Estos acontecimientos escénicos de connotados extranjeros se van imbricando con otros, no menos importantes, de dramaturgos nacionales. La visita de las figuras españolas, sin embargo, se hace costumbre y los escenarios de

⁸⁶ *PMM*, 13-14.

⁸⁷ *CATM*.

la capital se engalanan para recibir a Martín de Díez o a grandes maestros, cantantes de la ópera. Por aquel entonces ya existen tremendas rivalidades entre los empresarios y los dueños e instigadores de la organización teatral se ven alentados o desalentados según los distintos grupos dirigentes se apoderan de la capital. En 1860, apunta Reyes de la Maza, el Teatro Nacional da cabida a una función a beneficio de los pobres en la que se escenifica *La traviata* de Verdi. Durante esa función debuta nada menos que Ángela Peralta, “El ruiseñor mexicano”. Ese mismo año llega “El ruiseñor cubano”, Francisca Samá de Aguirre, pero tal parece que el público no le hace mucho caso porque en aquellos momentos la guerra civil se halla encaminada hacia el seguro triunfo de los liberales y de Benito Juárez. Estos últimos organizan la “apertura” escénica, desinfectan los temas del teatro erradicando anécdotas de tipo religioso, lo proveen de buenos dramaturgos (mediante la participación de los propios periodistas y escritores del partido liberal) y secundan la idea de artistas y empresarios de llenar los foros con historias y tramas que canten las luchas victoriosas de las fuerzas políticas nacionales más avanzadas. Reyes de la Maza también narra la euforia patriótica y sus contagios, dentro de las instalaciones teatrales, de la fiebre antiextranjera cuando las intervenciones inglesa, española y francesa se hacen patentes. Títulos de himnos y marchas como *La ira popular* y *Dios salve a la nación*, cantadas antes, durante y después de las funciones indican la enorme capacidad del arte teatral-musical para asimilar las agitadas razones y sinrazones de la realidad.

Pero el público no siempre es el mismo o bien resulta más voluble de lo lógicamente esperado. En 1864, con gran bullicio popular, se extienden al teatro los festejos del arribo de Maximiliano y Carlota. Los emperadores y su séquito reciben homenajes dentro de los espacios teatrales mediante escenificaciones, estrenos, bailes y recepciones. Ese mismo año, una vez que el pueblo se dedica de nueva cuenta “a sus quehaceres y diversiones de costumbre” se inicia la tradición de llevar a la escena *Don Juan Tenorio*, el que llegaría a ser perenne y famosísimo drama. La fidelidad del público hacia

esta obra de Zorrilla persiste hasta la fecha. El gobierno de Maximiliano otorgó prebendas y dinero a empresarios, compañías y artistas (entre ellos al mismo Zorrilla) durante su lamentable y trágica gestión y, como era de esperarse, durante el lapso “el público elegante se volcó sobre las taquillas” no solamente del Teatro Imperial (cuando re-debuta, después de su prolongado viaje de estudios y triunfos en Europa, “El rruiseñor mexicano”) sino a otras instalaciones escénicas en las que brillaban variadísimas figuras y distintos, mas no siempre distinguidos, géneros.

En 1867 triunfa la República y teatros como el Principal y el de Iturbide habrán de recibir figuras políticas y obras, como la de Felipe Suárez, que cantan *El triunfo de la libertad*.

Noviembre y diciembre eran meses de fiesta en la capital de la República, por lo que se levantaban en el Zócalo dos o tres jacalones de títeres, de zarzuela y de baile. En el año de 1867 dos de ellos se hicieron famosos: el llamado Teatro de América y el Salón Gótico, en el que se podían ver “piezas dramáticas, espectáculos coreográficos, ejercicios gimnásticos, pantomima, ópera, prestidigitación, vistas disolventes y otra multitud de cosas, sin que todo ello cueste arriba de cincuenta centavos”, decía un cronista de la época. Fue precisamente en estos teatrillos donde comenzaron a ponerse de moda las “tandas”, a real por persona, que pocos años después tendrían tan buen éxito en el Teatro Principal, que se sostuvo con ellas hasta después de la Revolución.⁸⁸

El teatro mexicano se moderniza, ya sea rompiendo la regla de no asistir a espectáculos durante la Cuaresma, ya sea incorporando nuevas formas y técnicas de actuación. En 1868 el primer actor español José Valero prueba que se puede actuar con naturalidad y lleva a la escena algunas obras clásicas del teatro universal. Asimismo, durante esta década irrumpen y llegan a aclimatarse en el

⁸⁸ CATM, 66.

panorama de las diversiones capitalinas dos modalidades muy importantes del espectáculo: los títeres y el café cantante. En cuanto a la primera, el títerero, empresario y autor mexicano Soledad Aycardo crea los llamados jacalones en la Alameda y comienza

a atraerse con sus muñecos no sólo a la modesta concurrencia que podía pagar el medio real que costaba la entrada, sino a las clases acomodadas, que encontraron divertido ir al teatrillo a reír con las ocurrencias del famoso títere “El negrito poeta”, extraído de la leyenda colonial, y que en el siglo XIX adquiere un nuevo renombre gracias al títere de Aycardo y se convierte en el símbolo del “lépero” mexicano, ingenioso y alegre. Al ver el buen éxito alcanzado, don Soledad se trasladó con una carpa más grande al Zócalo y tuvo de inmediato muchos competidores. Fue Aycardo el creador de los títeres conocidos como Juan Panadero, La Muerte Torera y otros más que subsistieron por casi un siglo.⁸⁹

El primer café cantante de la Ciudad de México se instaló en el Hotel Iturbide. Para ver lo que ocurría en el pequeño tablado el espectador pagaba una peseta y, por supuesto, después tenía que pagar lo que consumiera. Algunos escándalos hicieron que se cerrara el negocio que sólo muchos años después vendría a reverdecer pero con limitados frutos.

A pesar de las enormes protestas de las señoras de familias “decentes”, por aquellas fechas la música de Offenbach hace subir los ánimos, las miradas y hasta propicia visiones porque hay chicas tremendamente audaces que bailan el cancán. Nuestra ciudad capital perdía nuevamente algo de sus tradicionales rubores.

En estos escenarios capitalinos se combinaban espectáculos teatrales y dancísticos teniendo buen cuidado empresarios y organizadores en ofrecer al “apreciable público” aquellos ritmos y modalidades más de su gusto, ya que la gente quiere ver en el escenario

⁸⁹ CATM, 69.

lo que ella misma, en la algarabía del salón y de la fiesta, desempeñaría con denuedo y placer. Sin embargo, se trata de los primeros años de un siglo agitado, agitadísimo, que se había iniciado con el encumbramiento de “otra clase media” en 1821. Lo bueno de las circunstancias de inmediato posteriores se refiere al hecho de que los habitantes de la joven nación independiente en algo sacuden su modorra moral para comenzar a acudir a teatros y “gozar de programas de canto y baile”.

Treinta o cuarenta años más tarde⁹⁰ existían mejores tinglados públicos para que las clases media y baja se entregaran al placer del baile popular, ya en plan del goce total, ya en el plan de hacerle al “calavera” e ir de ligue. Por aquel tiempo estos eventos públicos se anunciaban por las calles mediante carteles y anuncios colocados sobre las paredes y pegados con engrudo líquido. Se le daba publicidad al acontecimiento como a las mismísimas corridas de toros y, como a la fiesta brava, según fuera la celebración... así era la inversión: baile de Pascua, día de la Independencia, las batallas ganadas, etc. “Brillantísima orquesta ejecutará con destreza conocida, lindísimas danzas, chotis, valeses, cuadrillas, galopps.” Es el año en que muere don Benito Juárez.

La organización de estas celebraciones contrastaba con la enfundada y cuidadísima erección de los tinglados de la aristocracia. Hacendados, financieros, nuevos empresarios industriales, banqueros, terratenientes tenían ya sus casonas preparadas para “los bailes”⁹¹ o las acondicionaban rapidito para las ocasiones especiales. Las hijas estaban ya en la edad de la punzada y tenían que lucirse; para ellos sacaban la mejor ropa. Los rumbos de Tacubaya y Reforma echaban la casa por la ventana y hacían brillar las luces de los pesados candiles. Si no, estaban, ya, “el Tívoli y los teatros”, ya “La Lonja” y “El Casino Español”. Se organizaban cuadrillas francesas mientras se olían las flores y se sacudían los abanicos.

⁹⁰ CBS, 45-50.

⁹¹ HMM, 495.

Pero no eran éstos, ni mucho menos, los únicos bailes que se daban en México. La clase media y la baja también buscaban placer y esparcimiento. Los obreros iban a bailar a Santa Clara y al Beaterio, y lo hacían con devoción, e interesados en el baile en sí, como deporte o ejercicio físico y no como ocasión de expansión social. Y en la clase media baja eran frecuentes los bailes de escote, que organizaban personas de poca fortuna, alegres y enamoradas, militares hasta tenientes, colegiales hasta primer año de leyes, estudiantes de medicina hasta practicantes de San Juan de Dios o San Pablo, dependientes de cajón de ropa y alguno que otro niño bien que anda de calavera. Tampoco escasean los bailes familiares, los de vecindad, donde la fraternidad se hermana con el placer; en ellos se recita, se canta y se dicen chistes.⁹²

Ese mismo año de 1872 ocurre un viraje asaz interesante en las programaciones del teatro América y del circo Chiarini (que cambia su nombre por el de Circo Nacional) atrayendo incluso a la “buena sociedad” con los montajes de zarzuela del actor José Payo (el primero) y de marionetas italianas (el segundo). Tal parece que los comedimientos de los empresarios estaban encaminados a diversificar las atracciones escénicas para responder al ambiente de complacencia de un público cada vez más ávido de buenos espectáculos. Las famosas “tandas” ya hacían de las suyas en el Teatro Iturbide, y ofrecían cuadros alternados de drama y danza en “funciones corridas” que daban comienzo en alguna hora temprana de la tarde y se prolongaban hasta bien entrada la noche. Cabe hacer notar que por aquella época se toleraban ya las exhibiciones “deshonestas” y que las “ninfas de escenario” mostraban, para escándalo de las damas, “la espalda y la contraespalda, la pierna y la sobrepierna...”⁹³

La burguesía porfiriana reincorpora la usanza de los bailes de salón particular. Al separarse nuevamente de las danzas populares

⁹² *HMM*, 498.

⁹³ *HMM*, 578.

copia, casi calca, no sólo a la sociedad burguesa europea de la época sino a la propia alta sociedad colonial. Pero éste no es sólo un fenómeno incomprendible o moralmente detestable. La burguesía de los treinta años de Porfirio Díaz tiene que aprender música, *su* música, y danza, *su* danza. Y si no aprende a crearlas o a re-crearlas, aprende a comprarlas. Es un fenómeno universal.

El salón burgués había significado la última etapa de una práctica musical secular en la cual el aficionado tomaba parte activa [...] En el Concierto, precedido como espectáculo público en donde se paga para entrar, por el teatro de ópera, la música se halla convertida en una mercancía y el oyente en un consumidor.⁹⁴

Hay avidez porque hay limitaciones naturales y, precisamente, sociales. Desde hacía tiempo la señora Calderón de la Barca había descubierto que “las jóvenes se quejan invariablemente de que no tienen maestros ni de música, ni de dibujo, ni de danza...” El fenómeno se asienta sólo en el momento en que las clases altas pueden organizar sus propios regodeos y placeres musicales y dancísticos. Es el instante en que estos grupos comienzan a considerar “folklóricas” a las manifestaciones populares, ya que, a diferencia de las suyas, las miran como tradicionales y triviales. Una vez resueltas sus carencias artísticas, no dejan estas clases altas de sentir inclinaciones de simpatía por las expresiones que al margen de las suyas continuaron desarrollándose y proliferando. Sobreviene el punto de unión: viejo aprovechamiento de vetas más ricas y originales.

Los goces de la pequeña burguesía

Durante los últimos años del siglo XIX se hacen evidentes los esfuerzos (hasta entonces ignorados) de la pequeña burguesía urbana por

⁹⁴ *PMM*, 22-23.

imponer sus modalidades musicales y dancísticas. Vía la pequeña burguesía afloran, ahora sin las trabas del dominio español o conservador, géneros populares hasta entonces “dejados de la mano de Dios”, aislados. En los géneros populares no operan francamente las mismas reglas que los estudiosos han aplicado al análisis del desarrollo de las “artes mayores”. Durante el Porfiriato no dejaron de “mexicanizarse” ciertas costumbres, sobre todo en lo que se refiere a la canción y los bailables. Lo mismo puede decirse con respecto a las obras ligeras, en los escenarios, y a los nuevos hábitos de la comedia. México recibe al siglo xx con gustos bien cimentados por la zarzuela y las diversiones musicales. Las fiestas oficiales y la ópera arrancaban aplausos, admiración y encomiosas frases de público y crítica. La “originalidad y la belleza” de los decorados y las composiciones musicales dejaban boquiabiertos a los espectadores, entusiasmo que contagiaba a ya poderosos, jocosos y singulares empresarios para probar su inventiva en la organización de espectáculos populares en barriadas, ferias, parques, mercados, exposiciones, etcétera.

De los teatros de barrio o *jacalones de tandas*, era, a principios de 1902 el más favorecido el llamado Riva Palacio, que buscando la manera de defenderse contra las hostilidades de Luque Aicardy, representante de los autores españoles, acudía a los del país en solicitud de piezas nuevas. La fortuna tampoco en México le fue propicia, pues el estreno de la zarzuelilla *Los fuegos de la soledad*, que con decorado especial puso el 8 de enero de 1902, resultó un fracaso...⁹⁵

Pero otras tuvieron mejor suerte, no sólo en el Riva Palacio sino en otras ubicaciones escénicas como el Principal y el Renacimiento. Ya fuera con zarzuelillas escritas especialmente y compuestas por mexicanos o con obras españolas, notables tripletistas, actores y cantantes comenzaron a hacer de las suyas sobre el grupo de ávi-

⁹⁵ RHTM-IV, 2227.

dos espectadores, dueños de ánimo y disposición hacia este tipo de géneros musicales y hacia otros que ineludiblemente resplandecían fuera de los foros. Por lo menos en estas instancias del teatro y la farándula populares, en este ambiente de música y tablas, no es posible acusar al Porfiriato de excesivo afrancesamiento. Las refinadas influencias galas no llegaban hasta las escandalosas periferias de la música y la danza populares.

Todo entraba en los percances propios del *género chico* en los teatros-jacalones tan escandalosos hoy como en la *atrasada* época de don Soledad Aycardo y demás *tandistas* de las antiguas fiestas de Muertos y Todos Santos. El de Riva Palacio figuró en ellos en primera línea. He aquí unas muestras: *El Popular* del 21 de febrero decía: "Por haber publicado un periódico la noticia de que el barítono del Riva Palacio don Miguel Cosío se había *raptado* una corista conocida como *La Chupa*, el citado señor nos remite una carta que no publicamos por su mucha extensión, en la que nos dice que no ha habido rapto, sino que queriendo casarse con ella la sacó para depositarla en casa de una familia." *El Imparcial* del 23, bajo el título de *Tres raptos para una tiple*, decía a su vez: "Se trata del rapto de una tiplecita de diez y seis años de edad, Margarita Camacho, que trabaja en el Riva Palacio; lo curioso es que en el escrito de querrela presentado por sus padres, se hace mención de tres raptos coristas y *tandófilos*, Arturo Olvera, que es el principal de los acusados, Carlos Pardavé, segundo apunte y consejero del raptor, y el traspunte Gonzalo Bonfil, que es quien sacó a la Margarita de los bastidores a la calle."⁹⁶

Surgen a pasto sucesos y noticias parecidos porque se multiplican oportunidades, situaciones y personajes. Por las mismas fechas se habla de la agresión que sufre la corista Clementina Cardiel a manos de uno de los muchachos que cuidaban de su vestuario, ya que la tremenda artista

⁹⁶ *RHTM-IV*, 2229.

había dado esperanzas de cariño a Rafael González, mozo del tenor don José Vigil y Robles, [y] al mismo tiempo dicha muchacha sostenía relaciones con otro cómico, que entre paréntesis, es muy malo. Habiendo llegado a sabiendas de Rafael la traición de que era víctima, hecho un Otelo de guardarropía esperó vengar la furia de sus celos en la Desdémona de bastidores. Verla, al salir del teatro, y agredirla fue todo uno y observando que la había herido hizo mutis y hasta ahora no ha sido aprehendido.⁹⁷

Toda suerte de escándalos chuscos y escándalos serios se llevan a cabo durante el surgimiento esplendoroso del género chico, al grado de que algunos escritores y críticos de la época comienzan a mirar ciertos desmanes con mirada grave y a medir la existencia del género con sospechas y reservas:

¿Hay en México muchos *tandófilos*? Sí, muchos. Un numeroso grupo de hombres, compuesto en su mayor parte de jóvenes calaveras y de personas de buen humor, asiste con tenaz asiduidad a divertirse con el *género chico* y con las formas, más o menos correctas, de las tiples. Hasta aquí la cuestión no ofrece complicaciones alarmantes. La gente de trueno busca naturalmente la necesaria expansión para sus libertades y en el Principal la encuentra con bastante frecuencia. Díganlo si no las semanarias broncas de los estrenos. Lo dañoso, lo perjudicial, lo sensible, es que las familias honradas, la gente pacífica, la agrupación sana y buena de nuestra sociedad, aunque en muy pequeña parte, por ignorancia y sin aplaudir, se haya dejado arrastrar un poco por la corriente de la *tanda* y concurra, sin reflexión y sin análisis, a las funciones de las zarzuelas en un acto, en las cuales, si bien hay algunas que son un grano de arte popular e inofensivo, hay también gran número que no son otra cosa que pretextos para hacer reír con reticentes y picantes malicias, y para presentar un conjunto de mujeres semidesnudas y de dudosa y discutible belleza. Lo sensible es

⁹⁷ *RHTM-IV*, 2230.

que esta inmersión en la *tanda*, como en un baño de aguas voluptuosas, relaje, degrade y contamine al público bueno, al que merece, por su educación y por sus costumbres, otra clase de espectáculos más artísticos, más nobles y más decentes. Lo sensible es que no se haga un gran esfuerzo para sacudir este yugo del *género chico* que obliga a que la honorabilidad llegue a codearse en alguna ocasión con el vicio.⁹⁸

Pero, la verdad sea dicha, el género no hacía sino representar la realidad en la que le tocaba vivir, pues la “paz estabilizadora” porfiriana incluía ya suficientes diversiones para que la gente no se ocupara ni aprovechara la reducida política y la mucha administración que en todo el país comenzaba a hacerse notable. Las “capas populares” habían adquirido ya nuevas costumbres y muchas de ellas, históricamente esporádicas, dejaban atónitos a los habitantes de la Ciudad de México.

La verdad es que por ese tiempo no fue el *género chico* el causante único de inmorales locuras; algo estúpidamente sucio flotaba en las bajas capas sociales y prueba de ello fueron el descubrimiento y la aprehensión de grupos de *maricones* que en diferentes barrios celebraban bailes en que los hombres vestían trajes de mujer y por hombres eran cortejados; en uno de esos bailes la policía encarceló a mediados de 1901 a *cuarenta y un individuos*, algunos no muy vulgares, que fueron deportados a Yucatán, y no obstante tan severo castigo se dio un nuevo caso a principios de 1902, en el barrio de la Coyuya; en él fueron aprehendidos los llamados *el Bigotona* y el de los *Clavetes dobles* que tuvieron la osadía de interponer ante el Juez Primero de Distrito, don Juan Pérez de León, el recurso de amparo contra la determinación del señor Gobernador del Distrito Federal para que fueran remitidos a Yucatán a trabajar en alguna hacienda. Así lo hizo saber *El Popular* en su número de 12 de febrero.⁹⁹

⁹⁸ RHTM-IV, 2356-2357.

⁹⁹ RHTM-IV, 2231.

Este tipo de inevitables percances sociales comenzaban a hacer mella en los niveles farandulescos. En mayo de 1902, al celebrarse la centésima representación de la zarzuela titulada *La enseñanza libre*, “los papeles encomendados a las mujeres fueron desempeñados por hombres”, actuación que “enloqueció de entusiasmo al público” pero que llenó de indignación a ciertos críticos mojigatos, que además hicieron correr la noticia de que en el mismo teatro habría de presentarse una obra titulada precisamente *Los cuarenta y uno...* La empresa del Principal tuvo que aclarar que nada se hallaba más alejado de sus planes y que cuidaría de montar espectáculos decentes y accesibles para todo público, especialmente para familias de la mejor sociedad; juraba alejar del repertorio piezas “escritas para hombres solos”.¹⁰⁰

Como ocurre siempre, la destreza artística asimila los avances técnicos de tal manera que queden al servicio del público y de las multitudes. Por aquel entonces comenzaron a tener gran éxito “las funciones diarias que en su Circo Teatro de la Plazuela de Villamil dieron los hermanos Orrin”, pues en ellas incluían la exhibición de un “magnífico cinematógrafo, que el constructor llamó *biógrafo*, sin duda por la verdad con que reproducía la *vida* de los seres sorprendidos por los aparatos fotográficos”. Una de esas noches, una de las máquinas generadoras de luz explotó con tal fuerza que causó terror al grado de que muchos asistentes “se dejaron caer desde regular altura causándose serias contusiones, y varias señoras se accidentaron de terror [*sic*]”. Afortunadamente los empresarios volvieron a contratar pantomimas, espectáculos ecuestres y acrobáticos y representaciones de la vida del papa León XIII que causaron el “gran placer de las gentes piadosas”.¹⁰¹ En todos estos escenarios perennes y efímeros se llevaban a cabo funciones filantrópicas y de caridad, circunstancias que los hacían aparecer a los ojos del público con un dejo de grandeza, seriedad y respeto. En alguna de estas manifestaciones de buenos sentimientos el famoso Ricardo

¹⁰⁰ *RHTM-IV*, 2253-2254.

¹⁰¹ *RHTM-IV*, 2236.

Bell y su hija, Nelly Bell, tuvieron históricas actuaciones de payasos y acróbatas que arrancaron las lágrimas del público con sus sinceras y melodramáticas, talentosas y singulares actuaciones.

Surgieron otras diversiones. Algunas de ellas se aclimataron en la entonces sí región más transparente del aire, pero otras tuvieron corta vida debido a sus peculiaridades europeizantes o francamente extemporáneas. Por ejemplo, por aquella época fracasó la compañía que introdujo como espectáculo el juego de la pelota vasca. Al principio, muchas personas de la alta sociedad y no pocos miembros de las colonias extranjeras se consagraron “en cuerpo y alma a concurrir a los frontones, hallando en las apuestas fecundo campo a su codicia”. Sin embargo, paulatinamente se descubrieron algunos enjuagues de los pelotaris, quienes “no jugaban de buena fe y se prestaban a combinaciones engañosas con los corredores de apuestas”, razones por las cuales decayó la costumbre de ir al jai-alai o fiesta alegre. También decayeron notablemente los salones de billaristas, “establecidos en diferentes rumbos de la ciudad, sobre todo en las calles de Independencia y de San Juan de Letrán”. Por aquí también hizo su agosto la corrupción y la experiencia desembocó en las consabidas jugadas fuera de cancha.

Primero como corista y después como billarista, fue muy conocida una joven regordeta llamada Dolores Arias. A últimas fechas, taco en mano, prendía corazones trasnochados en una de las “academias” de billar. Desde hace algunos días frecuentaba la academia el señor Joaquín Oropeza, que asegura ser abogado, y que, prendado de la jugadora, comenzó a solicitar su correspondencia amorosa. Dice Oropeza que noches pasadas consiguió que la Arias lo acompañara a un restaurante, y que después fue a dejarla hasta su casa, situada por el rumbo de Bucareli, donde sobrevino un disgusto cuyos pormenores no quiere referir. Dolores dice que, una vez a la puerta de su casa, Oropeza pretendió entrar a viva fuerza, y que en vista de la resistencia que ella oponía, sacó la pistola y la amagó con matarla. Sea de ello lo que fuere, lo averiguado es que el gendarme del pun-

to, al oír gritos de mujeres que demandaban auxilio, corrió a prestarlo y condujo a la pareja a la 8a. Demarcación, donde se le recogió a Oropeza una pistola sin proyectiles.¹⁰²

Asimismo, por aquella época se inauguró el espacio conocido como Salón Alfa, en el cual se hallaba instalado un tiro al blanco.¹⁰³ Con todo, al enfermo lo que pida y a los espectadores lo que quieran. El teatro Principal o el María Guerrero o el que fuera, tenía que pensar en los gustos del público tal como se hace en esta época y si las exigencias del apreciable conducen a los empresarios a pensar en lo inaudito, en lo extraordinario, en lo escandaloso o lo barato, entre otras cosas se debe a la ausencia de un bien elaborado proyecto que aproveche la cultura popular, que ofrezca la información adecuada y que oriente su enorme fuerza de recreación. El “distinguidísimo” poeta Luis G. Urbina, cronista de *El Imparcial* aducía por aquellas fechas:

El *género chico*, como quien dice, rebasó el tablado e inundó el teatro entero, todo a favor de las sombras, que son buenas cómplices y no malas encubridoras en esta clase de faltas sociales. La noticia, como se ve, no es nueva, pero sí curiosa, y viene a corroborar lo que apuntamos no hace muchos días, acerca de la decantada aunque inverosímil pulcritud de este linaje de espectáculos. No seremos, por supuesto, nosotros, y en distintas ocasiones hemos expuesto la misma opinión, los que vayamos ahora a condenar la *tanda* en nombre de la moral. Lejos estamos de esas hipócritas mojigaterías con que suelen encubrirse ya una baja y rencorosa pasioncilla, ya un deseo necio de notoriedad pedante, ya, en fin, un pudor inútil y falso. Sabemos que la moral y el arte se han divorciado desde hace muchos años, y que éste puede subsistir, no sólo sin el auxilio de aquella, sino hasta contrariándola y oponiéndose a sus tendencias. Es éste un problema largamente discutido y resuelto ya: la estética y la ética pueden vivir

¹⁰² *RHTM-IV*, 2309-2310.

¹⁰³ *RHTM-IV*, 2310.

por separado; cuando ambas logran unirse armónicamente, forman una grande y perdurable obra artística.¹⁰⁴

Y, ni modo, eran y son los “hijos de la tanda” que seguirían y seguirán haciendo de las suyas “mientras el cuerpo aguante”.

A la par que surge el decano de los compositores de música y canción románticas, Miguel Lerdo de Tejada, surgen para la vida metropolitana, ahora “adecentados”, los ritmos que anteriormente daban dolores de cabeza a las autoridades virreinales. Rumbas, jarabes gatunos, coplas, escapularios, bailes mulatos y muchos otros comenzaron a hacer acto de presencia vía la incorporación prolífica y numerosa de sones, huapangos, habaneras, canciones románticas. Ya desde siglos anteriores se aplicaba el “nombre genérico de ‘sones’ para todo lo producido en el país”.¹⁰⁵ La aceptación de las obras regionales probó la vigencia de composiciones originales, propias y propicias, para asegurar la existencia de una “cultura nacional” que aún hoy —no obstante su evidente riqueza— extraña o torpemente se halla en entredicho por los estudiosos rígidos. Las melodías de “Tomás León, Melesio Morales, Ignacio Tejada, Julio Ituarte, Felipe Villanueva, Benigno de la Torre, Juventino Rosas, Teófilo Pomar, Abundio Martínez, Genaro Codina, Carlos Curti y muchos otros”¹⁰⁶ representan, además de este prurito de expresión nacional, cabezas de playa en un enfrentamiento de “niveles” artísticos: la música popular debe y puede convertirse en música culta, las clases sociales intermedias poseen los elementos indispensables para satisfacer técnica y estéticamente un consumo que a principios del siglo xx apuntaba ya en dirección de la cultura masificada.¹⁰⁷ Y es a través de la intervención del compositor

¹⁰⁴ *RHTM-IV*, 2355.

¹⁰⁵ *HMPM*, I, 3.

¹⁰⁶ Juan S. Garrido ha recogido una nómina interesante cuyos ingredientes estéticos y sociales nadie ha puesto en claro.

¹⁰⁷ “En 1897 se empezó a promover la venta del nuevo invento del fonógrafo, conocido aquí desde 1876, amplificando su sonido con una gran bocina metálica.” *HMPM*, 21.

de canciones como la pequeña burguesía libra (y sigue librando de alguna manera) esta batalla, incluso gremialmente.¹⁰⁸ Muy pocos especialistas se han propuesto indagar en los elementos de originalidad y creatividad que poseen géneros como la canción romántica, modalidades como el danzón, ritmos como el cha-cha-chá. Al respecto las crónicas y notas que se refieren a estos sucesos musicales y dancísticos no pasan de ser críticas sociologizantes en las que afloran posiciones aún más pequeño burguesas que cualquier acusación de cursilería o melodrama.

En estas mismas latitudes y con el mismo éxito coadyuvó el teatro de revista: zarzuelas y óperas a la mexicana permitieron que los nuevos habitantes de las ciudades grandes (antiguos campesinos en sus terruños) consumieran (y se gozaran con) géneros propios de su idiosincrasia, solidarizándose, además, con géneros muy queridos en América Latina, marcadores de una tradición que incluso ahora puede caracterizar a la música y la danza populares de muchos países del continente.

Para 1910, los compositores poseían ya no sólo el don de asimilar distintos tipos de influencias musicales y rítmicas para transformarlas en composiciones singulares;¹⁰⁹ asimismo una sociedad tranquilizada durante más de treinta años “consumía” sus productos y estaba dispuesta a “reconocer” su talento. A pesar de todo, el reconocimiento no es ni general ni definitivo, como lo comprueban la azarosa y sufriente biografía de Juventino Rosas y las dolidas líneas de Gutiérrez Nájera: “¡Oh vals, rápido vals, sobre tus olas se ama; pero tus olas, como las de la mar embravecida, arrojan naufragos y cadáveres a la playa!”¹¹⁰ Duro pero productivo oficio el de la creatividad popular.

¹⁰⁸ “En 1931 nació el Sindicato Mexicano de Autores, Compositores y Editores de Música (*SMACEM*), una mezcla de intereses, organizado con el fin de cobrar el pequeño derecho de autor, amparándose en el título octavo del Código Civil.” *HMPM*, 8.

¹⁰⁹ Ese año se estrenan notoriamente tres valsos, una danza y un *intermezzo-two step*. *HMPM*, 23.

¹¹⁰ *DF*, 136-140.

Masificación y popularización: acciones paralelas

Los flujos y reflujos de la mexicanización del arte, a lo largo del siglo XX, no son fenómenos meramente subjetivos. Surgen de condiciones y necesidades sociales y políticas que imponen una dinámica cultural. Son oposiciones vitales entre hechos artísticos de distinto origen. En ocasiones ofrecen elementos estéticos rudimentarios, desorganizados (algunas danzas “folklóricas” adquieren la misma magnitud estética de los ceniceros de ónix y los calendarios estilizados); en ocasiones muestran sentido y alcances universales trascendiéndose en sus propias peculiaridades (nacionalismo musical, muralismo, movimiento mexicano de danza moderna). Estas opciones, verdaderos enfrentamientos de corrientes artísticas, se llevan a cabo cuando la realidad busca ajustarse socialmente a los hechos artísticos. Pero mientras la masificación y la popularización de los géneros son acciones irreversibles, la incorporación de los quehaceres del “gran arte” o del arte culto a sectores cada vez más amplios de la población resulta, en algunos casos, limitada, poco coincidente con sus propias oportunidades y, sobre todo, un fenómeno costoso y realizado a trancos. Una de las grandes virtudes del muralismo y de la escuela mexicana de pintura —no obstante la naturaleza “oficialista” y narrativa de su discurso posterior— consistió en ofrecer imágenes en dimensiones monumentales a la par que temas y subtemas netamente mexicanos, regionales, locales, particulares.

Muchos de los géneros populares pequeño burgueses de la música y la danza se han desarrollado autogestivamente, sin aplicar, sin asimilar los elementos perceptores de la música y la danza cultas. El fenómeno ha alcanzado dimensiones universales, pero ello no impide que detectemos algunos factores que han dado pie a la integración de modalidades auténticamente mexicanas. Los que han tocado el tema han creído ver secuencias de simple manifestación, haciendo caso omiso tanto de constantes perfectamente localizables en el plano universal como de especificaciones pro-

pías de la realidad concreta de México. El gran arte alimenta a las artesanías y las “artes menores” tanto como ellas nutren al arte monumental, espectacular, erudito. La trayectoria de la música popular ha tenido en el país su propia dinámica, apropiándose ininterrumpidamente no sólo de los elementos españoles (y vinculándolos, mezclándolos a los autóctonos) sino también de otros como la música negra (vía Cuba y la esclavitud durante la Colonia) y la europea. La supervivencia de las danzas rituales indígenas y negras en México resulta un importante indicador de la fuerza y el vigor básicos que asisten a las expresiones originales; no podría entenderse la “cultura mexicana” sin sus aportaciones indígenas ni la dinámica histórica de sus entremezclas. Por su parte, los sectores medios mexicanos han insistido en producir sus propias expresiones populares de música y danza y, como ha ocurrido con otros géneros artísticos, coexisten con las manifestaciones tradicionales desde hace mucho tiempo.

Otros tipos de danza han tenido esos mismos acicates, pero sus parámetros han sido más vastos por diversas razones. En primer lugar, porque ninguna modalidad de “danza culta” ha quedado tan arraigada como para establecer normas comparativas. Hasta 1940 surge y alcanza cierto auge la danza moderna pero sus efectos no llegan a alterar la autogestión y la profundidad de arraigo de la danza popular. Por el contrario, se alimenta de ella. Por su parte, la danza folklórica en México es una verdadera actividad popular, disímbola, carente de investigación aunque sumamente atractiva como fenómeno social (se “hace” danza “folklórica” en escuelas, clubes, casas de aseguradas, casas de cultura, ciudades, provincias, universidades, etc.). Existe en los sectores medios del país una enorme capacidad de asimilación y re-creación de los códigos y los bailables de otras latitudes. Para hacer danza popular, en México, no se requieren, como hemos visto, sino un mínimo de elementos, técnicas y actitudes “permeables”. Lo demás es autogestión y en algunos casos (como en los festivales de fin de curso) autosugestión. No son necesarias las

enumeraciones. Mencionemos tan sólo las academias de danza particulares.

Hay una segunda causa: el concepto que del cuerpo tiene el mexicano. Los mexicanos son rígidos y solemnes, poco dispuestos a la sensualidad. Ésta es la generalidad, aunque hay excepciones (las necesarias). En las danzas populares, las clases medias metropolitanas desarraigan esa seriedad que el indígena manipula y con la que manipula su propio cuerpo. Se alejan de la costumbre y la pasividad. Des-simbolizan su cuerpo, descartan su dimensión cósmica.¹¹¹ Los códigos de las danzas populares de las clases medias nada tienen que ver, o bien sólo se relacionan mínimamente, con el sentido religioso y solemne de los danzantes indígenas o con el de otras clases medias, por ejemplo con la natural cachondería de que las danzas cubanas se hallaban impregnadas desde antes de la revolución socialista. El mexicano asume actitudes inusuales, inhabituales, desacostumbradas cuando “hace” danza popular. Los bailarines devienen actitud secular. Y aquí es necesario separar de nueva cuenta la danza autóctona de la auténticamente folklórica, aquella que responde a los requerimientos de los códigos ancestrales, tradicionales, o la que intenta salvaguardar dentro de una relativa “pureza” elementos originales, signos nacionales y actitudes locales. Las piezas folklóricas son narrativas y tienen que ver con las costumbres *inmediatas*, no con las entelequias ancestrales. Expresan una “manera de ser” social y sólo se intensifican formalmente en relación con sucesos históricos que atañen a la comunidad, a la localidad y a la región.

Las danzas populares son, para el mexicano, una posibilidad de desinhibición, una efímera incursión en la libertad corporal. Ninguna danza popular auténticamente mexicana resulta “refinada” en el sentido de plantear una delicadeza de larga duración, por lo que su inclinación por ejecutar y practicar danzas populares “cachondas” resulta de un impulso desinhibidor, espontáneo pero

¹¹¹ CHI.

(sobre todo para las generaciones jóvenes anteriores a 1968) poco apto para “hacer costumbre”. Sólo ciertos núcleos de la pequeña burguesía urbana, sobre todo de los barrios de la baja clase media, han adquirido el hábito real e instituido de la fiesta “destrampe”, de la reunión en la que alardear desprejuiciadamente por medio de los movimientos del cuerpo, se repita, por lo menos, una vez cada quince días. La afloración del *rock and roll* se concentró, a partir de los setentas, en los vehículos masivos comerciales y la primera “aclimatación” de las piezas, ritmos y rutinas fue privilegio de la alta clase media, de las pésimas películas comerciales y de las disqueras. Con respecto a ciertos ritmos extranjeros, el mexicano guardó, al principio, una considerable (o notable) distancia moral puesto que la baja clase media —detentadora de la cultura del *dancing*— poseía ritmos y tradiciones dancísticas de variada índole creativa y una larga trayectoria de modalidades musicales para expresarse cantando. A partir de los setentas en algunos casos y “ambientes” incluso metropolitanos se repite la creencia colonial de que hay ritmos completamente pecaminosos o lo suficientemente propiciatorios de “estados inconvenientes”. Naturalmente, los criterios sociales varían con el tiempo, no obstante que haya actitudes individuales que tiendan a repetirse. Amado Nervo veía en el vals una posibilidad de “deschongue”, actitud que en la actualidad ni la más “mocha” ama de casa estaría dispuesta a compartir:

Valsar, girar

Oye, neurótica, enlutada,
oye: la orquesta desmayada
preludia un vals en el salón;
de luz la estancia está inundada,
de luz también el corazón.

¡Ronda fantástica iniciemos!
El vals es vértigo: ¡valsemos!
¡Que viva el vértigo, mujer!

Es un malstroom: encontraremos
en su vorágine el placer.

Valsar, girar, ¡qué bello es eso!
Valsar, girar, perder el seso,
hacia el abismo resbalar,
en la pendiente darse un beso,
morir después... Valsar, girar...

Paolo, tu culpa remanesca
viene a mi espíritu; Francesca,
unida siempre a Paolo vas...
¡Impúlsanos, funambulesca
ronda!, ¡más vivo!, ¡mucho más...!

Valsar, girar, ¡qué bello es eso!
Valsar, girar, perder el seso,
hacia el abismo resbalar,
en la pendiente darse un beso,
morir después... Valsar, girar...¹¹²

Hay un tercer acicate para la creación y re-creación de danzas populares en México: un arraigado anhelo de “representatividad”. Como su lírica, la danza del mexicano desea, busca y logra el registro, la narración, el comentario de los sucesos. Hasta los ochentas (gracias a la influencia de la tecnología, a la globalización y transmisión de costumbres diferentes, a la incorporación de arte y de códigos abstractos) las danzas populares han adquirido sentido y tonos sencillos, directos, no “anecdóticos” ni imitativos. La enorme capacidad de los artistas prehispánicos para alcanzar la fina abstracción que caracteriza a sus obras, parece haberse perdido u ocultado durante la Colonia, época que prefiere el formalismo simbólico y aun el naturalista. En la actualidad, la música y la danza populares siguen buscando la narra-

¹¹² *RR*, 24 de mayo de 1936.

ción directa, la descripción sencilla y la reiteración de una temática “sufriente” y romántica, pero han recibido las influencias de las modalidades musicales norteamericanas, latinoamericanas y europeas. La representación de la vida cotidiana, de los hábitos domésticos, de las melodramáticas escenificaciones familiares impregna mucho de la literatura, la pintura y el arte popular mexicano, sin apartarse de ese sabor local que el mexicano ha aprendido a hacer más fino y sofisticado en niveles e instancias comerciales e internacionales (la comida, las combinaciones de azúcar, las bebidas, la pintura ingenua, etc.). Las excepciones, desde antaño, se hacen notables en películas, letras de canción, arrebatos musicales: los valeses mexicanos, el paisajismo pictórico, el grabado, las artes de la impresión, la danza moderna... El arte mexicano del siglo xx se aleja de esta tendencia pero en general vuelve a lo mismo durante épocas y artistas. Tal vez esta causa que ahora se describe sea contundente, primordial para el auge adquirido de 1940 a 1960 por la danza moderna, género que en sus comienzos resultó prolongación o resultado del arte expresionista. Algunas de las coreografías de la época son profundamente simbolistas y figurativas, combinando grados de originalidad formal con aplicaciones técnicas depuradas y hasta revolucionarias.

En efecto, el mexicano de clase media se resiste a prescindir de la literalidad de las formas. A diferencia de la enorme destreza de los indígenas —prehispánicos y no— para buscar en la síntesis los más bellos y operativos elementos abstractos; a diferencia de la simbolización extrema a la que lo acostumbró la cultura hispánica, el mexicano de la época moderna y contemporánea prefiere “imitar” la vida real cuando ésta se le aparece, le sobreviene gozosa, placentera o sencillamente divertida. Los tinglados del *dancing* poseen fantasía pero se hallan referidos a las efímeras y cambiantes formas de vida, a una cotidianeidad que sus protagonistas leen o interpretan literalmente, haciéndose de sus sentidos más directos. De allí que el cine y la televisión contemporáneos tengan efectos

también directos sobre la baja clase media sin que ésta extraiga intenciones o sentidos ocultos o ulteriores. Algo o mucho del éxito de las telenovelas comunes y corrientes se apoya en sus planteamientos elementales y obvios, esquemáticos. Cuando los episodios de su vida diaria contienen ingredientes críticos, señaladores, precisos en supuestas acusaciones a un medio social reducido, limitado o estrujante, el mexicano hace caso omiso de ello o interviene su enorme habilidad —podríamos denominarla genio— para disfrazar lo que no es de su gusto. Este comportamiento puede distinguirse con claridad en la aparición vertiginosa del albur y del chiste ante situaciones “pesadas”, trágicas o simplemente molestas. La lengua, en el mexicano, es acción creativa y, en algunos casos, encubridora. Tanto el chiste como el albur utilizan como vehículo el tipo de lengua que históricamente posee mayores posibilidades de señalamiento: el lenguaje discursivo, la lengua, el idioma. Si el corrido mexicano y la canción romántica llegan a ser el registro de la proeza, del amor o del sufrimiento moralmente aceptable, la tergiversación o el viraje que se efectúa lingüísticamente en el chiste y el albur indica el rodeo, la vuelta, el alejamiento de aquellos signos de crudeza, de señalamiento, de crítica que se hacen específicos en el habla cotidiana, en la conformación del símbolo clasemediero. Aunque medido y metafórico, el albur, en México, es profundamente transgresor y contestatario. Paradójicamente, en el chiste y en el albur las insatisfacciones y las miserias se hacen más significativas aunque, naturalmente, más agradables e ingeniosas. Tras estas expresiones y estos auténticos detalles de ingenio, el mexicano parece corroborar su vocación para reírse ante fenómenos temibles e impresionantes como la muerte. Este peculiar don que posee el mexicano para jugar y hacer malabares con el lenguaje se aprecia (aunque no lo suficientemente por los estudiosos) en los letreros de los camiones y taxis, en los “comentarios” a los letreros y consignas políticas que el partido oficial ordena “escribir” en las bardas, en las obscenas frases de baños y excusados (*graffiti*), en los ya famosos letreros de las pulquerías, etc. Coloquialmente se

han hecho famosos los chistes de uno, dos o más significados, los dichos y refranes, los albures (el nombre mismo de “albur” es por completo un invento popular). Asimismo, la “musa popular” puede reconocerse fácilmente desde hace siglos en las letras de la canción romántica, en los corridos y, en general, en la enorme gama de argumentos, giros del lenguaje, “adornos” lingüísticos y verdaderos poemas que conforman el conjunto de la lírica popular mexicana. Estas formas populares del manejo del lenguaje tienen una enorme influencia en la poesía “culto” y a veces los “profesionales” se inspiran en la vena popular para escribir caligramas, epigramas, canciones rimadas, poemas “alusivos”, etc. Se cumplen aquí las funciones tradicionales de la lengua, ya que

un arte que se sirve del lenguaje como instrumento producirá siempre creaciones extremadamente críticas, pues la lengua es en sí misma una crítica de la vida: la nombra, la toca, la designa y la juzga, en la medida en que le otorga vida.¹¹³

Este prurito de representatividad que se le confiere al lenguaje discursivo hace que la obviedad narrativa, el intento de ofrecer la anécdota en sus formas más elementales y directas se deposite en las canciones y el corrido. Con todo, sobreviene una especie de poetización de los sucesos agradables. En el *dancing*, la música confiere a la elaboración y realización de sus prácticas un nivel poco o nada literal que establece un contraste muy significativo con las formas de vida cotidiana. Lo mismo ocurre con la inspiración, con la capacidad de metáfora que en ocasiones muy brillantemente hace destacar a las letras de las canciones. Pero aun patentizado su anhelo de “igualar” vida y representación, el arte popular mexicano permite que se cuelen de cuando en cuando antifigurativismo y búsqueda de lo abstracto. Buenos ejemplos (aparte del chiste y del albur) son los “papeles” de José Guadalupe Posada y ciertas fi-

¹¹³ RDV, 50.

guras, esporádicas ciertamente, de la más pueblerina manufactura artesanal. Buenos ejemplos son asimismo los *graffiti* de camiones de carga y de pasajeros, de taxis y baños públicos. Esta capacidad de ofrecer disfraces, de simbolización e incluso de huida formal de la realidad establece sus universos más creativos —y por ende sus propios códigos— tanto en los mejores momentos de la acción dancística de la baja clase media como en el “caló” de las barriadas. En ambas instancias se crea un lenguaje otro, una nueva vía de acción en la que ha desaparecido la literalidad para que surja la obra de arte y por debajo o por arriba de ella (dentro de ella) los elementos propicios a la crítica y al cambio.

Adentro con lo de afuera

La famosa hospitalidad del mexicano no es un mito. Evidentemente hemos sabido recibir en nuestro país a los extranjeros que huyen de hecatombes o de difíciles situaciones políticas. No siempre hemos sabido qué lugar darles, qué elementos poner a su disposición, qué capacidad de maniobra concederles a individuos y entidades que, provenientes de fuera, llegan a México a trabajar, a comerciar o sencillamente a involucrarse en algunos o todos los aspectos de la vida mexicana. A veces a robarnos. Lo que surge como norma uniforme es nuestra reacción: jamás nos arrepentimos.

Las siete primeras décadas del siglo XIX, aparte de nuestras rencillas y enfrentamientos internos, las gastamos (y bien gastadas) erradicando los poderes económicos y políticos incrustados en nuestro suelo y defendiéndonos de algunas no tan aventuradas agresiones que tenían como mira final apoderarse por completo, objetiva y subjetivamente, de nuestros medios y de nuestros fines. Ante los extranjeros, hemos perdido mucho: territorios enteros, energía, tiempo, riquezas, tecnología, ideas, arte. No nos percatamos todavía de que existe un nivel en el que se equilibran aceptación e intercambio, ofrecimiento y dignidad. Aprendemos muy

guras, esporádicas ciertamente, de la más pueblerina manufactura artesanal. Buenos ejemplos son asimismo los *graffiti* de camiones de carga y de pasajeros, de taxis y baños públicos. Esta capacidad de ofrecer disfraces, de simbolización e incluso de huida formal de la realidad establece sus universos más creativos —y por ende sus propios códigos— tanto en los mejores momentos de la acción dancística de la baja clase media como en el “caló” de las barriadas. En ambas instancias se crea un lenguaje otro, una nueva vía de acción en la que ha desaparecido la literalidad para que surja la obra de arte y por debajo o por arriba de ella (dentro de ella) los elementos propicios a la crítica y al cambio.

Adentro con lo de afuera

La famosa hospitalidad del mexicano no es un mito. Evidentemente hemos sabido recibir en nuestro país a los extranjeros que huyen de hecatombes o de difíciles situaciones políticas. No siempre hemos sabido qué lugar darles, qué elementos poner a su disposición, qué capacidad de maniobra concederles a individuos y entidades que, provenientes de fuera, llegan a México a trabajar, a comerciar o sencillamente a involucrarse en algunos o todos los aspectos de la vida mexicana. A veces a robarnos. Lo que surge como norma uniforme es nuestra reacción: jamás nos arrepentimos.

Las siete primeras décadas del siglo XIX, aparte de nuestras rencillas y enfrentamientos internos, las gastamos (y bien gastadas) erradicando los poderes económicos y políticos incrustados en nuestro suelo y defendiéndonos de algunas no tan aventuradas agresiones que tenían como mira final apoderarse por completo, objetiva y subjetivamente, de nuestros medios y de nuestros fines. Ante los extranjeros, hemos perdido mucho: territorios enteros, energía, tiempo, riquezas, tecnología, ideas, arte. No nos percatamos todavía de que existe un nivel en el que se equilibran aceptación e intercambio, ofrecimiento y dignidad. Aprendemos muy

lentamente a negociar. Incluso en nuestras políticas turísticas resultamos exagerados. Aún interpretamos mal el significado de nuestros enormes caudales de materias primas, talento, tecnología, trabajos artesanales y arte. Asimilamos lentamente el concepto de negociación. Tras el inaudito saqueo de nuestras obras y piezas prehispánicas emitimos tardíamente leyes reguladoras y tampoco sabemos resolver adecuadamente las medidas que controlan dichas leyes. En la actualidad las galerías extranjeras siguen llevándose la parte del león en las escandalosas transacciones que fuera del país se realizan con retablos, figuras, pinturas y todo tipo de obras de nuestro arte prehispánico, colonial, moderno, contemporáneo...

Siempre hemos sido refinados huéspedes del arte extranjero. Compañías de teatro y danza, eminentes divas, actrices y bailarinas visitaron México durante el siglo XIX. Y no sólo eso: al iniciarse el Porfiriato no sólo importamos las influencias francesas, en particular, y europeas, en general, en lo que respecta a la arquitectura, la pintura, las artes plásticas. Los historiadores dan fe de la presencia de cómicos, magos y todo tipo de espectaculares artistas en los escenarios mexicanos. En los ochentas del siglo pasado, según consigna acertadamente Moisés González Navarro,¹¹⁴ los gustos del público mexicano se iban conformando también a causa de la inclusión de faranduleros de no escasos talentos y gracias. Transitaban por los teatros decimonónicos haciendo las delicias de un público que comenzaba a tener tiempo y actitudes suficientes para embesarse con nuevas rutinas. El historiador nos habla de Irving Bishop, quien por el 88 realizaba extraños malabares introduciéndose cartas por las orejas y sacándolas por las pantorrillas, que quemaba prendas de ropa que tras la prueba del fuego no sufrían percance alguno, etc. Consigna la presencia de doña Victoria Berland, en el teatro Arbeu, llamada "la emperatriz de los prestidigitadores". En el 91 el ventrílocuo Wood actuó en el Nacional manipulando dos

¹¹⁴ *HMM.*

muñecos “que hablaban en distintos tonos de voz, mientras su ayudante Edna caminaba por el aire”. En el 96 llega el “gestista Frégoli” para presentarse en el Principal y al año siguiente la famosa Loie Fuller, actualmente reconocida como una de las iniciadoras de la danza moderna, nos trae juegos de luces y gasas que muestra en un teatro abarrotado; por fuera, en el *lobby* de su hotel, seduce con simpatía, *charm* y buenas maneras histriónicas a los chicos de la prensa. Estos dos artistas conmueven con rutinas jamás vistas en el medio farandulesco mexicano y rompen los moldes de una sociedad que aún resultaba limitada en lo que a la idea de lo pecaminoso y audaz se refiere. Frégoli, por ejemplo, “ante el asombro del público representaba los papeles de varios personajes” fingiéndose alternadamente un hombre viejo, con vozarrón y todo, o bien soprano ligera o eximia actriz (Sarah Bernhardt, entre otras). “Llegó, incluso, a remedar a cerca de cincuenta personajes de ambos sexos, de diversas condiciones y de todas las edades.” Volvió a actuar en el teatro Renacimiento en 1901, según parece interpretando él solo todos los papeles de una ópera.

Naturalmente, estas formas de espectáculos tuvieron influencia en los artistas locales y hasta la fecha ocurre que se propicien innovaciones en actos, acciones y formas del espectáculo una vez que se ha recibido la visita de artistas famosos. Con todo, la versatilidad asimilativa del mexicano se topa con impedimentos en algunos géneros, ya que hay, como en el caso del tango, fibras que tocan con exactitud la idiosincrasia, la manera de ser o las normas morales de la población mexicana. En el tango aflora una actitud nacional y cultural que señala, más que las afinidades, las diferencias entre las clases medias argentina y mexicana. Un tangófilo mexicano es tan raro como un naco banquero. Sin embargo, hay en la actualidad cierta inclinación por este ritmo, esta música y muy recientemente —a causa del gran número de argentinos que radican en el país— ha surgido cierta curiosidad por sus “tinglados”. Entre los mexicanos, hay y ha habido pocos especialistas en tango, pero los que se sienten atraídos por esta música argentina aseguran que el tan-

go posee ciertas cualidades que no encuentran en las expresiones musicales populares de México. La clase media mexicana —aduce— carece de una expresión urbana parecida. En el tango

es increíble la lírica, la poética, la convergencia de creadores [...] Es un canto a la ciudad, al barrio, a la esquina, al farol, al hombre de la calle, a la ventana, a la maceta, al tiesto, a una serie de elementos netamente urbanos y muy prototípicamente clase media. En el tango se halla mi *alter ego* clase media. En el tango encuentro eso que todavía no veo en mi país y que me gustaría muchísimo encontrar: esta capacidad para cantarse a sí misma como lo hacía Whitman; hallar al reo, al lunfa, al hombre que es capaz de volver obra su lenguaje popular, su dialecto, sus actas de comisaría como dicen los que hablan como en el tango. Incluso creo que la lírica del tango, el uso del lenguaje del tango posee valores literarios altamente clasificables. Letristas como Homero Omansi, que provienen de poetas de alcurnia, como Evaristo Carriego, en México no acabaron por aparecer. Curiosamente géneros como el bolero y el tango están hablando de situaciones sentimentales, melodramáticas, truculentas. Está esta agresividad que el mexicano tiene hacia la mujer. Pero es muy pedestre y muy elemental comparada con la sofisticación del calificativo que tiene el argentino. Obedece esta situación, entre otras cosas, a la dificultad del mexicano clase media para articular su propio lenguaje. Aquí, sencillamente con llamar aventurera o perdida a una señora se quiere que los rencores queden expresados. En cambio, hay cosas maravillosas del machismo argentino, por ejemplo, el que todos conocemos de flaca, fané, descangallada. Es un catálogo de adjetivación sobre la mujer para hacerla mierda que el mexicano nunca logró expresar, elaborar. El mexicano —poeta-compositor— siempre logró un espacio para la reconciliación porque nunca se atrevió a decirle de veras a una mujer el daño o la ofensa que le había hecho o la contraofensa que él le estaba ofreciendo. El macho argentino se halla mucho más de cara a la realidad [...] Y con respecto a mi ciudad, quitando a Chava Flores que de todos modos

es fársico y de comedia, no encuentro a nadie que me hable de mi ciudad como se habla siempre en el tango...¹¹⁵

Sin embargo, por información expansiva y prolífica no queda... La múltiple, variada y repetitiva asimilación de muchos artistas extranjeros al ambiente mexicano indica la rapidez de “aprendizaje” y adaptación que el público mexicano posee. México es el paraíso farandulesco por antonomasia: “consumimos” con facilidad, esmero y buenas maneras, ritmos y actuaciones venidos de lejos. Nos mostramos interesados por lo extranjero al grado de largarnos a consumir afuera lo que a todas luces es mejor aquí. Nuestros puestos de periódicos, librerías, tabaquerías, etc. se hallan literalmente invadidos de publicaciones extranjeras que obviamente poseen sus numerosos grupos de lectores. En los medios masivos electrónicos ocurre lo mismo; salvo épocas y ejemplos en los que se ha puesto atención a la divulgación y difusión prolífica de nuestros hechos y obras, resulta tradicional la costumbre de incluir todo tipo de reportajes y noticias sobre los acontecimientos artísticos del extranjero. El periodismo de los treinta del presente siglo, por ejemplo, informaba exhaustivamente de personajes como Sergio Lifar, Nijinsky, Antonia Mercé “La Argentina” y otras figuras no menos atractivas del espectáculo foráneo. Lo mismo ocurría con modalidades, tendencias, corrientes, movimientos. A partir de las postrimerías del siglo pasado, como hoy ocurre con los *fans* de las figuras cinematográficas, los mexicanos admiraban hasta la extravagancia y la desmesura a muchos talentosos o casi talentosos artistas extranjeros y se hallaban al tanto de lo que ocurría en París, Nueva York, Roma... También sobrevenían hechos de respetuoso y justo homenaje, como los versos que publicara Carlos Pellicer a raíz de la muerte de Antonia Mercé:

¹¹⁵ EJE.

...Por los toreros y las bailarinas
—estatua en banderillas y pies primeros—
luna como ninguna la luna está.
Y esta voz de palmeras y marinas
y este baile sombrío
y este río en penumbra
con poca lluvia y pájaros heridos
pisó apenas la arena de su lecho de muerte,
repassando humedades en silencio.¹¹⁶

Como en la actualidad, las noticias sobre las diversas experiencias artísticas extranjeras se combinaban en periódicos y revistas con los acontecimientos que sobresalían en el suelo patrio, no importa qué tan exótica resultara la presentación de “la famosa artista de la danza Xenia Zarina en el Palacio de Bellas Artes” (agosto), ni qué tan impúdicas y azarosas fueran las actuaciones de la “primavera vedette Chelo Gómez, escultura criolla de líneas armoniosas y deslumbrante simpatía que ha retornado a México de sus triunfos y nostalgias” (noviembre) ni qué tan sentido fue el adiós que brindara Dora Duby, “la prestigiosa danzarina internacional, que en vísperas de realizar una nueva tournée por las capitales europeas, se despedirá del público mexicano con un selecto recital, el viernes 22 del presente (noviembre) en el cine Regis”. Y para que los lectores de las fiestas decembrinas de ese mismo año de 1936 se relamieran un desprejuiciado gusto recientemente adquirido, se ofrecían fotografías muy audaces de Iris Kirkwite, “una de las artistas que goza de más simpatías en los music-halls de París”, de Nyota-Inyoka, “danzarina oriental” de sorprendentes uñas crecidas y pies enormes, prodigiosamente vestida, o bien se mostraba la sinuosa y atractiva línea de “la famosa bailarina de los abanicos, Joan Warner, artista norteamericana de triunfal actuación de los music-halls de París, que fue acusada ante los tribunales por bailar desnuda”.

¹¹⁶ RR, 23 de agosto de 1936.

III. EL *DANCING*

Esferas históricas del dancing

No es ninguna casualidad que el Salón México haya iniciado sus actividades el año 1920. Año de confluencias (asentamiento del poder de la Revolución mexicana, encumbramiento de la cultura nacional, aceptación de la tecnología y la industrialización, etc.), 1920 esboza ya los planteamientos y actitudes de la pequeña burguesía mexicana: mayor poder adquisitivo, intervención en los menesteres gubernamentales, culturización, periodismo, educación. La pequeña burguesía mexicana es en 1920 usufructuaria y detentadora de los mayores logros de la Revolución. Representa, además, sus posibilidades inmediatas. Sus inquietudes comienzan a cristalizarse dentro de esa mezcla de reivindicaciones sociales alcanzadas y proyectos de evolución estabilizadora. Confluyen a un mismo punto dinámica y pasividad, ignorancia y conocimiento de la realidad social (y hacia ella), anhelos de florecimiento, burocracia y autodeterminación. En 1920 y en el Salón México hay más simbolismos *de los que creemos ver a simple vista: en el danzón y otras modalidades bailables* la clase media pretende des-prejuiciarse, deshacerse de una cierta carga religiosa, salir del estadio anterior. Ciertos ritmos apetecidos dentro de un espacio de límites concretos, inmediatos. Ritos no religiosos. Allí confluyen historia y temperamento, pasado y futuro.

El Salón México significa asimismo el asentamiento, la institucionalización de una costumbre provinciana: gastar un dinero (mu-

chas veces devaluado) en diversiones, esparcimiento, disipación. Recuérdese cómo familias enteras se desplazaban desde sus lugares de origen (en el “interior”) hasta la capital, el corazón mismo del país, ese gigantesco lugar al cual convergían miedos, curiosidades, epítetos malos y buenos, sentencias, vicios. Aun durante los años más tenaces y peligrosos de la lucha armada, la Ciudad de México simboliza y concentra en su seno, en su apariencia, en su significado, los resultados de la Revolución. A la silla presidencial, el Zócalo, la Catedral, los lugares históricos y pintorescos, la Alameda, debe agregar los antros, los teatros, los salones de baile. Porque durante etapas enteras, la Revolución constituye la ganancia de “lo de afuera”. Grupos del norte, del sur, del este y del oeste se erigen en vencedores. Y suelen probar su victoria “definitiva” apoderándose de “la capital”, lugar de irradiaciones. Ese peregrinar, ese tránsito, ese desplazamiento (que en ocasiones, como el de Pancho Villa y Emiliano Zapata, se vuelve épico, se convierte en epopeya) hacia la Ciudad de México señala claramente una “línea de acción” que se repetirá, ahora con visos de definitividad, a partir de 1920: “utilizar” a la Ciudad de México, consumirla y consumir sus ofrecimientos, hacerse de sus gustos y diversiones, participar de sus celebraciones, entrecruzar las aspiraciones propias de los mil y un anhelos que desembocan en sus calles, sus jardines, sus instalaciones, sus monumentos, sus ajetreos y luces. Ir a gastar dinero a la Ciudad de México es tanto como ir a probar fortuna social, como redimir un estrato cultural o asentar definitivamente una solvencia económica. Y en medio de toda esta colección de proyectos individuales y familiares, en el fondo de estos “fondos” económicos que la Revolución ha “devaluado” o inutilizado, se halla la posibilidad de hollar, de “darle en la madre”, de popularizar, de desmitificar las lujosas celebraciones y diversiones de la opulencia central.

Alejo Carpentier percibe en 1929, con toda nitidez, el papel que juegan las instalaciones de la pequeña burguesía para divertirse y, tal vez, para incorporarse a manifestaciones y prácticas artísticas y culturales (sobre todo: dancísticas) que hasta el momento siguen

siendo reinos inexpugnables de la burguesía. Interesado en “las cosas de nuestra época”, el escritor cubano concede al *dancing* un lugar destacado como elemento de influencia en la compleja vida de la época. Escribe en la *Revista Actual* en 1929:

Pese a su aureola de perversidad, creada por gentes viejas y fácilmente escandalizables, el cabaret ha traído consigo un notable saneamiento de costumbres. Por lo pronto, ha determinado la bancarrota del *reservado* de restaurant elegante, donde se prolongaban los adulterios que llenan las mejores páginas de la literatura novelesca de la segunda mitad del siglo pasado. Ha eliminado las galerías de sonrisas huecas que solían alinearse en torno de una mesa, después de interminables comidas celebradas en el *Café Riche* o en el *Tortoni* —esos establecimientos que tan gran papel desempeñaron en la vida intelectual y mundana de los contemporáneos de Dumas hijo. Hoy las digestiones intensivas han sido abstraídas por el bailar extensivo. Las anécdotas verdes que se deslizaban en el oído de la compañera de mesa (Daudet y Maupassant sabían algo de ello), han dejado paso a la gaya gimnasia por parejas, a los ritmos de las orquestas de *boys* o de *chés*. La malicia latina se disipa ante la ofensiva de los ingenuos holgorios sajones.¹¹⁷

Las clases medias de todo el mundo establecen su propio internacionalismo por medio de los tinglados del *dancing*. La influencia norteamericana se entrevé en algunas actitudes que parecen expandirse desmesuradamente en las décadas de los veinte y los treinta, pero que en la Unión Americana proliferaban desde los finales del siglo XIX: adopción e interés por un sinnúmero de formas y apariencias ausentes de todo contenido; copia de estilos orientales, exóticos, extraños; curiosas aclimataciones de adornos y ornamentaciones.¹¹⁸ Pero en esta época, en los Estados Unidos existía ya entonces un público consumidor de todos estos menesteres,

¹¹⁷ Alejo Carpentier: “Cabarets, dancing y boliles”, *RA*, 1929.

¹¹⁸ *AHI*, 563-575.

mientras que en los países latinoamericanos los alcances de la avidez por lo desconocido carecían de la “solvencia económica” necesaria. Para las clases medias el montaje de espectáculos ingeniosos representa un consumismo obligado pues para ella se fabrican artículos, se sitúan normas morales, se abren universidades, se establecen comercios, tiendas y almacenes, se “hace” cultura. El internacionalismo clasemediero latinoamericano del siglo xx en el plano del espectáculo adquiere por esas décadas los más notables visos de evolución. Incluso el término “clasemediero” en épocas de aparente “expansión económica” representa mucho de una actitud desaliñada y no poco obsesiva ante el consumismo. El gusto charro, pacota, barroco, ostentoso, falsamente *in* podría explicarse vastamente en este mundo clasemediero “emergente”, casi siempre simultáneo a una inconsciente agudización de la tendencia “populista” o francamente popular y nacionalista en estratos sociales más “bajos” dentro de la escala económica. En estas circunstancias, se importan y exportan modalidades musicales y bailables al por mayor. Se insinúa la universalización de los espectáculos, sus procedimientos, sus fantasías, sus personajes. Se turisteja con afanes cosmopolitas. Aun así (también una característica primordial de la clase media mexicana): existe un dejo de amargura, de miedo, una especie de tristeza que no llega a extinguirse aun tratándose de lo que propiamente constituye una manifestación de alegría, de diversión: la clase media mexicana no abandona cierta nostalgia moralizante ante la irrupción de “lo pecaminoso” internacional:

Va separándose, el music hall, de lo que adoptó apresuradamente, guardando y enriqueciendo su almendra preciosa y amarga, tradicionalizando a aquellas de sus figuras que hacen converger los caminos de las civilizaciones y de las razas. En Francia, la voz canalla y emocionante de Mlle. Mistinguett —conocida por la vitrola en todos los puertos del mundo— circula por los cables eléctricos que hacen girar las alas de “Moulin Rouge”, y sólo esa su voz, como únicamente

su penacho es capaz de ritmar el paso de una tropa de cien girls desnudas y sin aroma, inglesas y alemanas presbiterianas, presbiterianismo que le prohíbe beberse el coctel multicolor de la vida. El penacho, es la manera antigua para la animación del escenario, pronto tan museo [*sic*] como resucitar a Cleopatra, Marco Antonio y la víbora. La actual es la de la alegría desnuda, saltante, María Dubas en la última revista del “Concert Mayol”. Dentro de varios años, cuando ya todos los norteamericanos hayan abierto la boca ante las piernas legendarias y delgadas de Mlle. Mistinguett —juego maravilloso de las rodillas— ella misma será evocada con un piadoso recuerdo, y la otra, María Dubas o cualquier otra a su modo, la viviente.¹¹⁹

La organización del Salón México es la primera gran acción civilista de la empresa privada para apoderarse de lo que preveía una ritualización de las clases medias. Una posibilidad de masificación dirigida, proceso que antecede al juego doble de “adivinar” y controlar el gusto de los grupos sociales que van a comprar artículos y a utilizar servicios masivamente. Después vendrán otros signos de esta clarividencia, sobre todo a través de medios más sofisticados y poderosos: el establecimiento de una radiodifusora de pretensiones (y logros) continentales (XEW, La Voz de América Latina, 1930), el establecimiento de las compañías grabadoras (la primera de ellas en 1935) y de los salones de baile, la organización de una empresa televisiva (1950) y la propuesta de festivales y concursos de música y bailes populares.¹²⁰ Todas estas actitudes previas a la acción empresarial han sido proclamadas como proposiciones enajenantes de las costumbres y de los comportamientos sociales. Tal vez lo sean contundentemente en la actualidad. En realidad, lo han sido hasta que se convierten en corporaciones gigantescas que plantean la manipulación consciente y planificada de los símbolos y sucesos políticos o cuando imponen la desna-

¹¹⁹ *EUI*, marzo de 1929.

¹²⁰ *HMPM*.

turalización de los productos musicales y dancísticos. Pero habría que preguntarse cuáles productos de expresión estética hubieran satisfecho plenamente a la pequeña burguesía urbana, dueña de ciertos parámetros de actividad cultural y económica. Habría que preguntárselo con respecto a las actuales clases medias. Sería absurdo pedirle a un grupo, a una clase social, que resguarde sus gustos, sus inclinaciones artísticas; que “racione” sus aspiraciones culturales; que “encauce” sus manifestaciones y actividades precisamente hasta que la *intelligentsia* o hasta que los directivos y dirigentes de la cultura y el arte les señalen los derroteros “acertados”. Hay cierta espontaneidad cultural que no requiere de modelos exactos o de consignas impuestas. La XEW en 1930, la XEQ en 1938 y la enorme proliferación auditiva del gusto popular mexicano corren parejas con la aparición de ritmos, modas, intérpretes. No sólo durante los años treinta sino durante varias décadas

multitud de intérpretes y cantantes difundieron a través de la radio miles de canciones, que si bien no siempre expresaban “el alma torturada de México”, demostraban las muchas facetas, influencias y modalidades de la canción mexicana. En sus programas, encontró acogida tanto la nueva canción ranchera: trío Tariácuri, trío Calaveras, Lucha Reyes, trío Garnica-Ascencio, como la canción romántica: Lara, Curiel, Grever o Cárdenas, interpretada por los hermanos Martínez Gil, Fernando Fernández, Juan Arvizu, las hermanas Landín, las hermanas Águila y hasta un regionalismo adaptado a las necesidades radiofónicas representado por Los Costeños, Los Cancioneros del Sur, el trío Calaveras, Los Vaqueros, etc. En efecto, la difusión de los programas radiados por XEW iba mucho más allá de las fronteras de la Ciudad de México. Se escuchaban en provincia, en Cuba y en Sudamérica. Como resultado de esta difusión y atraído por el vellocino de oro de la transmisión multiplicadora, a más de una popularidad y sueldos que se creían espectaculares, comenzaron a llegar al Distrito Federal músicos y cancioneros de todas las regiones de México. Algunos encontraron acomodo en XEW o en alguna de las

estaciones menores, otros en el teatro de revista, en tanto que la mayoría terminó vagando por calles y mercados.¹²¹

Los mismos integrantes de los cuerpos dirigentes y organizativos de la cultura se van conformando, “haciendo”, intensificando, asentando a medida que su clase social padece o usufructúa los bienes y conductos del arte y de la cultura. Caridad Bravo Adams, escritora a quien tantos argumentos cursis y desechables deben la radio, el cine y la televisión de México, en 1934 era una “gentil actriz y destacada poetisa tabasqueña” que ofrecía recitales en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria y se acoplaba al ritmo “cultural” de aquella época sin prejuicios y (todavía) sin perjuicios. La, por así llamarla expansión de los gustos e inclinaciones se acompaña universalmente, en momentos de expansión económica, de los alcances y límites culturales que traen consigo no sólo los consumidores de los bienes y servicios, sino también de los que son dueños los empresarios, los funcionarios, los dirigentes, y aun los líderes artísticos y culturales del lapso.

Por estos años (1920 a 1930) se dio el paso audaz de propalar la venta de terrenos y la erección de casas en las lejanas Lomas de Chapultepec (originalmente “Chapultepec Heights”), y empezaron a poblarse, gracias a una creciente demanda residencial de las clases media y alta, las zonas limítrofes a las colonias porfirianas Juárez y Roma. El Hipódromo de la Condesa fue fraccionado para convertirse en una flamante colonia de arquitectura “modernista”. Una incipiente, pero vigorosa industrialización inició el desbordamiento de las habitaciones proletarias hacia el norte. Las que con el tiempo serían las colonias Industrial, Vallejo, Lindavista, Rastro y Michoacán, empezaron por los veintes a recibir la afluencia de obreros y emigrados del campo hacia terrenos comparativamente baratos y próximos a fábricas, talleres y vías de transporte...¹²²

¹²¹ *HIMPM*.

¹²² *MEX*, 51-53.

Convertida en verdadera válvula de escape del fenómeno político, esta pequeña burguesía mexicana debía sufrir un proceso de asentamiento haciendo valer sus propios medios y aptitudes. ¿Cómo no iba a solidarizarse con los modelos y modalidades de sus hermanos de clase de otros países, incluidos a los Estados Unidos? Tal y como su naturaleza y su nombre lo indican, este sector se hallaba situado en la zona intermedia. Sus componentes y miembros, por otra parte, carecían cuantitativamente de conciencia social. Debían establecer y manipular su propia originalidad estética, no carente (hasta la fecha) de rasgos populares. La nueva e incipiente burguesía “revolucionaria” ya sabía comprar, importar sus placeres (como sucedió en etapas y burguesías anteriores), mientras que las formas culturales autóctonas mantenían su vigencia sólo en los terrenos que les eran propios. Salvo los núcleos pequeño burgueses que durante los años veintes y treintas investigan y dirigen al sector cultural y artístico, el más numeroso contingente, la mayoría plantea sus propias búsquedas espontáneas de manifestación cultural.

Debe considerarse, en contraste, que la política cultural vasconcelista de los años veintes tenía una orientación definida: pretendía (y en algunos aspectos lo logró) incorporar lo mexicano, lo telúrico, lo autóctono; después: universalizarlo.

Vasconcelos aumentó el salario de los profesores de 1 a 3 pesos diarios, impulsó la comida gratis para los niños, inició la construcción de casi mil escuelas federales al tiempo que se construyeron campos deportivos y albercas para la educación física; organizó grupos de gimnasia, música y danza. El que en otra hora fuera el aristocrático Conservatorio Nacional, se volcó a la calle, sus alumnos organizaron 18 orquestas populares, grupos de coros infantiles y de adultos que cantaban, en una muestra de revitalización del Folklore Nacional, las canciones populares. Se presentaron exhibiciones populares, se crearon 6 teatros de barrio y el viejo bosque de Chapultepec, de la mansión que alojó monarcas, dictadores y presidentes, se convirtió en el gran escenario de las fiestas domingueras del pueblo, llegándose a

reunir 20 000 espectadores para ver y oír actuar a un coro de 2 000 obreros y a varios grupos de danzas folklóricas. Este estallido artístico popular, alcanzó su clímax en la inauguración del Estadio Nacional, en donde 15 000 voces entonaron las canciones de la Revolución y miles de gimnastas y bailarines reprodujeron las danzas más importantes de las distintas regiones del país.¹²³

Se volvieron los ojos en dirección del campo, de las montañas, pero una masa enorme de emigrados (aún sucede) quería saber lo que se siente ser “ciudadino”, vivir en una vecindad, frecuentar los hacinamientos, los cafés de chinos, los mercados de ropa barata, La Lagunilla, las cantinas, conocer a las prostitutas de las calles del Órgano y del 2 de Abril. Al mismo tiempo que la pequeña burguesía ilustrada se universalizaba por conducto del gran arte, del periodismo y de la autonomía universitaria, nuevos núcleos de la población metropolitana comenzaban a construir (en sentido real y en sentido metafórico) los barrios pobres. Y estos seres deseaban satisfacer sus propias necesidades, hacerse de sus propias costumbres. Desde esas fechas acaecían ya específicas fiebres de sábado por la noche. La aparición de establecimientos de “diversión” para el campesino recién llegado a la ciudad, el proletario, el lumpen y el representante de la baja clase media, se hace evidente. El *dancing*, el cabaret, el teatro de revista, el prostíbulo con música, la película con acompañamiento proliferan con base en la “nobleza consumista” de estos seres extraordinariamente curiosos y ávidos. Los empresarios saben que aquellos que menos tienen, cuando tienen un poco se deshacen de ello. Además, que muchos que compran masifican el mercado. Saben que los miembros de la baja clase media son seres gastalones y que resultan consumistas por hábito, contraste y desesperación. En este sentido, sus alcances pecuniarios jamás coinciden con sus deseos y si bien resultan parcos en sus gastos domésticos pueden llegar a ser desmesurados en la cantidad de ocasiones

¹²³ HMS.

en que transiten hacia el salón de baile, la cantina, el prostíbulo, la carpa y la fiesta o celebración familiar. Por otra parte, estas diversiones los harán olvidar, siquiera por unas horas, las arduas jornadas de trabajo o la ausencia completa de ellas.

Los personajes, el tinglado y la realidad

La raigambre popular y nacionalista en la música y en la danza se hace patente en México en la personalidad de sus cantantes y compositores. Una de estas señeras figuras fue Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941). Nacido en Morelia, Michoacán, careció de preparación técnica importante pero fue amigo o discípulo directo de personajes como Felipe Villanueva, Manuel M. Ponce y Ernesto Eloy Ruiz. Alcanzó su máxima popularidad gracias a una canción, *Perjura*, a la cual le puso letra el poeta Fernando Luna y Brusina. Lerdo de Tejada también fue autor de las zarzuelas *Las musas de los ángeles* y *Las dormilonas*; formó una orquesta típica en 1901 con la que realizó giras triunfales en el extranjero, principalmente en los Estados Unidos. También fue el creador de la Orquesta Típica de la Policía que hoy lleva su nombre. Son conocidos sus arreglos de canciones populares como *Paloma blanca*, *Las gaviotas*, etc. El 22 de marzo de 1936, *Revista de Revistas* consignaba que el 3 de marzo de 1886 Miguel Lerdo de Tejada había dado a conocer su primera composición musical: *Esther*. El acontecimiento tenía lugar en su ciudad natal, Morelia, desde la cual se trasladó más tarde a la capital de la República.

En sus primeros tiempos de lucha en México tenía su estudio, o lo que él llamaba así, más allá de la antigua calle de las Ratas; y allí recibía órdenes para tocar en los bailes con una modesta corporación musical: una orquestita que sonaba bien y que era muy solicitada por las gentes alegres de aquellos tiempos. Pero trabajaba con tesón y su perseverancia le llevó a formar conjuntos musicales de mayor enjun-

en que transiten hacia el salón de baile, la cantina, el prostíbulo, la carpa y la fiesta o celebración familiar. Por otra parte, estas diversiones los harán olvidar, siquiera por unas horas, las arduas jornadas de trabajo o la ausencia completa de ellas.

Los personajes, el tinglado y la realidad

La raigambre popular y nacionalista en la música y en la danza se hace patente en México en la personalidad de sus cantantes y compositores. Una de estas señeras figuras fue Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941). Nacido en Morelia, Michoacán, careció de preparación técnica importante pero fue amigo o discípulo directo de personajes como Felipe Villanueva, Manuel M. Ponce y Ernesto Eloy Ruiz. Alcanzó su máxima popularidad gracias a una canción, *Perjura*, a la cual le puso letra el poeta Fernando Luna y Brusina. Lerdo de Tejada también fue autor de las zarzuelas *Las musas de los ángeles* y *Las dormilonas*; formó una orquesta típica en 1901 con la que realizó giras triunfales en el extranjero, principalmente en los Estados Unidos. También fue el creador de la Orquesta Típica de la Policía que hoy lleva su nombre. Son conocidos sus arreglos de canciones populares como *Paloma blanca*, *Las gaviotas*, etc. El 22 de marzo de 1936, *Revista de Revistas* consignaba que el 3 de marzo de 1886 Miguel Lerdo de Tejada había dado a conocer su primera composición musical: *Esther*. El acontecimiento tenía lugar en su ciudad natal, Morelia, desde la cual se trasladó más tarde a la capital de la República.

En sus primeros tiempos de lucha en México tenía su estudio, o lo que él llamaba así, más allá de la antigua calle de las Ratas; y allí recibía órdenes para tocar en los bailes con una modesta corporación musical: una orquestita que sonaba bien y que era muy solicitada por las gentes alegres de aquellos tiempos. Pero trabajaba con tesón y su perseverancia le llevó a formar conjuntos musicales de mayor enjun-

dia que con el nombre de orquestas típicas, ha dado a conocer en la República entera, en Estados Unidos y en la América del Sur [...] Del muchacho provinciano que hace 50 años compuso la mazurca “Esther”, sólo quedan unos ojos azules, vivos y traviesos, característicos de la raza de los Lerdo de Tejada. Del joven músico que se distinguió por su arrogancia y por su gallardía y su porte distinguido, quedan retratos en viejos álbumes, con su chambergo de amplias alas, sus rubios y erectos mostachos, su larga melena de oro y su corbata mariposa. Eran las bellas épocas de “Consentida” y “Las violetas”, en que el romanticismo florecía en pleno esplendor.¹²⁴

Este tipo de orquesta tenía una gran demanda en los años treinta. Constituía la organizada sofisticación de lo popular mexicano. Por aquella época el conjunto típico mexicano del maestro A. J. Mercado “actuaba con mucho éxito en Nueva York”. Asimismo la bailarina folklórica Eva Perezcaro realizaba triunfales giras artísticas por Cuba, bailando mucho y portando muy poca ropa. Las combinaciones y variaciones sobre el tema llegaban al infinito y daban pie para casos como el de Zita Dona-Dío, “grácil danzarina clásica y guitarrista” que se presentaba ante el público metropolitano el 4 de abril de 1936 nada menos que en el Teatro Hidalgo de la Secretaría de Educación Pública.¹²⁵ Las actuaciones de este tipo de “artistas” se combinaban con las presentaciones de “La Argentina”, de divas europeas, de cómicos de carpa y callejeros, con escenas románticas cinematográficas de Fernando Soler y Julieta Palavicini y finalmente con las versiones urbanas de las fiestas típicas. El 5 de abril de 1936 muere la tiple Josefina Peral, compañera de armas y de cantos de Esperanza Iris, quien la evoca mediante un texto muy sentido:

Nos conocimos al comenzar nuestras vidas, y pronto nos quisimos como hermanas. ¡Cuántas cosas buenas pude aprender de ella, a lo

¹²⁴ Anastasio Arenas: “Las bodas de oro de Miguel Lerdo de Tejada como compositor”, *RR*, 22 de marzo de 1936.

¹²⁵ *RR*, 29 de marzo de 1936.

largo del sendero que recorrimos fraternalmente en la trashumante vida farandulera!

Uno de los grandes éxitos de la Peral junto con Esperanza Iris fue *La princesa de los balcanes*, en la que ambas cantantes mostraban estilizados ropajes, pechos abultados e impresionados rostros.¹²⁶

La expansión económica de las clases medias en los años treinta también trajo consigo la idea y la fantasía de los empresarios para ampliar las perspectivas del teatro de revista y del teatro frívolo en México. Por 1936 el empresario Marcus (que por el “míster” indicaba su procedencia norteamericana) trajo su “espectáculo internacional” que produjo en México una “admiración multitudinaria”. Esta constelación de bellezas mundiales actuó en el “flamante escenario del Teatro Lírico”, tinglado al que acudió mucha gente para ver las bien reforzadas siluetas de decenas de chicas vestidas y desvestidas que con sus variados números llenaron de dinero los bolsillos del “rey de la revista”. La temporada incluía “esculturales modelos”, cantos, bailes, simétricas coreografías, brillantes cortinajes, estruendosos números musicales y no pocos momentos de circo, maroma y teatro. La presentación de la compañía de Mr. Marcus era aprovechada para exaltar la figura femenina y para vender, aunque sólo fuesen un ofrecimiento a la mirada, los cuerpos femeninos. En las páginas de *Revista de Revistas* se reproducían fotografías de mujeres con plumajes avestruces, luciendo grandes sombreros y un repertorio internacional de trajes y sonrisas.

Al amparo de la pantalla filmica, la hermosura femenina ha recobrado el esplendor que tuvo en los tiempos clásicos entronizándose nuevamente en la devoción popular [...] y el ojo experto de Mr. Marcus ha sabido ir seleccionando, a través de todos los climas, las más adorables muñecas humanas para mostrárselas al público desde el joyante escaparate del escenario revisteril. Los rostros más lindos, los

¹²⁶ RR, 19 de abril de 1936.

cuerpos más turbadores [*sic*], dentro del marco fantasmagórico de la frivolidad: he allí el espectáculo que viene a poner la cereza de su inquietud en el cocktail de las noches metropolitanas.

Es una lástima que esta prosa, digna de más de un cronista actual, no viniese firmada. Ahora sabríamos de los antecedentes literarios de gran número de nuestros periodistas de sociales. Pero la verdad es que el teatro de revista y el teatro frívolo propiciaban algo más que la mera contemplación y en aquella época ya obligaban al público a expresar muchas actitudes sociales y psicológicas que con respecto a la mujer, a la música, a la danza y al espectáculo habrían de perdurar en los espectadores urbanos de México. En esta creatividad “revisteril” anida una singular forma de ser y de pensar. Una manera de vivir que fructifica en *sketches* llenos de ironía y crítica sociales (no alejadas de la amargura del injusto “asentamiento” económico), en un prolífico género que combina melodrama, poesía y melodía (la canción romántica) y una vituperada alegría, a veces artificial, a veces firme y auténtica, que adquiere nombres y títulos sorprendentes como Bataclán y Rataplán. Las clases sociales se parten, se desligan y asimismo definen sus gustos dentro de tinglados, escenarios, estadios, salones, *dancings*. La bifurcación del gusto establece notables contrastes en instancias inesperadas, por ejemplo en la defensa de lo típico, lo regional, lo autóctono, cuyos seguidores también hacían legión, incluso en estratos nada clasemedieros ni proletarios:

...hablemos concretamente de las grandes fiestas de primavera que a iniciativa del Club de Leones de la Ciudad de México va a celebrarse en nuestra capital [...] La noche del día 4 [de abril], en el Palacio de Bellas Artes, tendrá efecto la suntuosa recepción a la Reina, y entre los números del programa figura el Gran Ballet “Las biniguendas de plata” basado en vieja leyenda de Tehuantepec...

En el mismo programa se bailaban danzas de Michoacán, Jalisco, Puebla, Yucatán, México, Oaxaca, Morelos y Querétaro. Comenzaba

el largo proceso de sofisticación que hasta la fecha padecen nuestras danzas autóctonas en manos de una nueva burguesía y una clase media ávidas de apoderarse de las “raíces” de un pueblo que bien podría mostrar los productos auténticos perfectamente hechos y manufacturados, danzas y manifestaciones artísticas excepcionalmente bellas, notables y hasta excelsas en sus formas originales. Se consagraban así vías de expresión, de esparcimiento, de diversión que jamás pudieron adquirir la capacidad y la destreza necesarias para producir obras dignas, monumentales, perfectamente asimiladas e interpretadas, como la pintura mural, no obstante los esfuerzos de Roberto Soto, coreógrafo, director y tal vez empresario de un “brillante espectáculo” de danzas mexicanas que con muchísimos artistas y bailarines tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes en 1936.¹²⁷ En efecto, la recreación de nuestras danzas originales ha permanecido técnica y estéticamente a la zaga de otras manifestaciones artísticas como la música, la pintura, la escultura que han delineado una expresión actual, propia de la época, integrada a un claro y vigoroso *corpus* teórico, al proceso de conceptualización estético que le corresponde gracias a la vinculación entre creadores y críticos “orgánicos”, es decir profesionales, informados y serios. Sólo la aparición del movimiento mexicano de danza moderna, en 1940, podría indicar el camino correcto de asimilación del enorme caudal de danzas autóctonas mexicanas a lo largo de una nueva modalidad, un nuevo género propiciador de lenguajes creativos.

Paralelamente al desplazamiento de miles de campesinos a la Ciudad de México y a los centros urbanos más fuertes y atractivos industrialmente, sobrevino lo que se ha llamado “una época de crisis” en la historia de la clase obrera mexicana. Se trata, nada menos, que el reflejo económico, social y político de un estado de cosas mundial que hace sobrevenir terribles manifestaciones: el crac del 29, el encumbramiento del nazismo, el anuncio de la segunda guerra mundial, etc. México sufría los embates de la recesión y natural-

¹²⁷ *RR*, 2 de mayo de 1936.

mente campesinos y obreros sufrían las consecuencias terribles del fenómeno mundial. Asimismo,

el periodo que va de 1928 a 1934 parece ser un periodo en el que los revolucionarios, con pocas excepciones, *abandonan la política de masas* de la Revolución. Con ellos se dieron una verdadera dirección política, por encima de las acciones, pero poco a poco fueron perdiendo el control de las masas trabajadoras y lo habrían acabado de perder si no llega a tiempo el cardenismo para corregir la ruta...¹²⁸

En las ciudades del país, principalmente en la de México, surgen antros, centros, tablados, espacios que deben contener las “diversiones” y “placeres” de los nuevos habitantes. Son gente que trae consigo una profunda, arraigada tradición cultural difícil de romper. Los ofrecimientos se multiplican, son productos fantasiosos que ofrecen poco aunque parezca mucho: música grabada, pistas inadecuadas, alcohol, prostitución, desmadre. La avalancha de clientes entusiasma a los nuevos “empresarios” que en mucho surgen también de las mismas huestes de desplazados.

La crisis del país refleja, al principio, y concentra después, sus padecimientos en el campo. Nada nuevo bajo el sol de los cambios sociales, desde hace varios siglos. Sin embargo, en México el fenómeno se hace evidente y amargo, ya que uno de los puntos cruciales, si no el principal, en los programas y manifestaciones de los caudillos y facciones de la Revolución mexicana hacía hincapié en la solución de los problemas del campo, la reivindicación de los derechos de sus habitantes y la organización de un modo de producción justo y productivo para todos los mexicanos. Hacia 1928, como lo hace notar Arnaldo Córdova, los ejidos resultan incapaces de solucionar las enormes, profundas necesidades sociales y políticas de los campesinos y, lo que es más grave, no satisfacen sus necesidades básicas. La gente del campo se desplaza hacia las zonas

¹²⁸ *EEC*, 37.

más inhóspitas, desorganizadas, insalubres de las ciudades para iniciar la agobiante búsqueda de trabajo y de nuevas formas de vida. Muchos de estos campesinos se quedan en el camino como bandoleros y hacen reaccionar con imposiciones sangrientas a los guardianes de lo que, en poco más de una década, se había convertido en salvaguarda del *status*. A otros no les quedaba más remedio que la “repatriación forzada” en dirección de los Estados Unidos y el regreso aún más patético y miserable hacia zonas más pobladas del país que supuestamente podían proporcionarles casa, sustento y trabajo básicos. Pero los problemas comenzaron a correr en cadena. Las limitaciones económicas, la falta de oportunidades laborales, la percepción de un estado de cosas agobiante y angustioso alcanzó los niveles de la clase media en sus zonas burocráticas y hasta profesionales. Incluso “en el ejército los despidos fueron masivos, con el resultado de que los soldados, casi todos antiguos campesinos y trabajadores rurales”, se regresaban a sus sitios de origen y pasaban a engrosar las filas de ociosos y maleantes. Las mismas fuerzas que en la ciudad debían guardar el orden padecían sucesivas reorganizaciones, “sobre todo las de gendarmes, bomberos y vigilantes del tráfico”, personalidades sintomáticas y centrales del nuevo crecimiento urbano. La aparición de un tipo de “guardianes del orden” más bronco y agresivo corrió paralela al surgimiento de pandillas que confundían y entremezclaban su naturaleza civil o militar. El gobierno, naturalmente, buscaba el apoyo y a la vez hacía padecer a los sectores burocráticos y a los trabajadores de los servicios municipales, “a los que a menudo se les echaba a la calle adeudándoles meses enteros de sueldo”. La situación adquiría ciertos visos de emergencia y hostilidad y represión paralelas que a algunos les hacía recordar y tal vez invocar la época más violenta de la Revolución armada. La crisis económica vertía sus efectos sobre México.¹²⁹

¿Quién, si no es la clase media habría de manejar los tinglados sin darse cuenta de que también a ella le llovía en su milpita y sufría

¹²⁹ EEC, 85.

las consecuencias de la recesión? En los gremios artísticos organizados vendría a sentirse la ausencia de una cohesión política que reivindicara y salvaguardara los derechos de aquellos que con su trabajo intentaban “hacer más llevadera la situación”. Los teatros de barriada, el género chico, las carpas se llenaban de espectadores y al mismo tiempo eludían lo que en la estructura del poder político se manejaba de voz viva. Cuando las escisiones a nivel político llegaban a plantear la intervención de los artistas organizados, también éstos, a sabiendas, auxiliaban a los dirigentes y líderes políticos según su personal entender. Así,

casi al mismo tiempo en que daba principio la IX Convención de la CROM, el 3 de diciembre de 1928, en una descarada ofensiva de desprestigio de los dirigentes de la organización obrera, el gremio de actores, poco antes afiliado a la CROM y seguramente contando con el patrocinio del gobierno, comenzó a representar en los teatros Lírico y María Guerrero dos comedias satíricas, “Crómópolis” y “El desmoronamiento”, a las que siguió una más: “Náufragos de la MORC”, actuadas y dirigidas por un antiguo compañero de Morones, el actor Roberto Soto, que hasta la víspera había participado de las orgías del líder obrero en su finca de Tlalpan. Y aunque esta eficazísima campaña de desprestigio fue lo que más dolió a Morones, no fue, sin embargo, lo peor que empezó a sucederle por aquellos días de diciembre de 1928. Portes Gil estaba en guerra con la CROM y el PLM y, hasta donde alcanzara el tiempo de su mandato, la iba a conducir, implacable, hasta el final.¹³⁰

Sin embargo, todos estos reajustes y asentamientos en el plano del poder se reflejaban en los espacios de la farándula y habrían de dirigir sus embates a la propia atmósfera musical y teatral. Para enero de 1929, un cronista de espectáculos ponía el dedo en la llaga y daba fe de los acontecimientos:

¹³⁰ *EEC*, 26.

En cuanto a la calidad de las obras, ya estamos viendo que no se toman en cuenta las que fueron declaradas artísticas por la crítica, sino que reponen las que el público vio en sus primeras representaciones y las que más beneficiaron a la taquilla.

Tal estado de cosas origina que estos renglones, que debieran estar dedicados a informar sobre las actividades realmente teatrales, como las buenas comedias y la labor interpretativa de las compañías, hayan de desnaturalizarse, en concesión al interés periodístico, descendiendo a asuntos de bastidores adentro, como son las dificultades entre la Confederación Regional Obrera Mejicana y un grupo de artistas que desea separarse de ella, lo que la confederación trata de impedir; llegándose en la lucha a excesos como el de interrumpir las funciones arrojando a las lunetas bombas pestilentes, con la correspondiente intervención policiaca.¹³¹

Como puede apreciarse, la situación era como para preocuparse pues los recién llegados de provincia podían, entre risas, albures y desnudos, sufrir las consecuencias de un atraco por parte de los guardianes del orden o del desorden. Con todo, época de crisis también fue época de búsqueda de normas para regimentar la vertiginosa e intensa vida de los artistas. Es tradicional que los mexicanos no sólo admiran, a veces desmedidamente, a sus artistas de la farándula, del teatro de revista, de carpas, circos y otros tinglados escénicos; también son afectos a pugnar por su estabilidad económica y su bienestar dentro de la sociedad. La población urbana recibe con beneplácito la visita de actores, cantantes, bailarines y siente como propios los problemas gremiales que afectan a la “familia artística”. Esta actitud puede detectarse en las preferencias, deferencias y obsequios que funcionarios y dirigentes dedican a artistas, actores y cantantes populares. También en la asistencia masiva de admiradores a ciertos actos y conmemoraciones que corresponden a instancias de la vida personal de los “artistas”, incluida la muerte

¹³¹ Epifanio Ricardo Soto: “Méjico regula sus espectáculos”, *CM*, enero de 1929.

y sus correspondientes funerales. Publicidad aparte, la vida personal e íntima de este tipo de artistas toca muy profundamente el ánimo del público grueso y hace mella en su sensibilidad. El público popular siente avidez por el éxito que alcanzan sus modelos farandulescos. Los integrantes de este público curioso y ávido, de muchas maneras imitan a los cantantes, actores y cómicos de moda. El cine y la televisión han agudizado todavía más esta búsqueda de modelos, “maneras de ser”, indumentarias, formas de hablar, ademanes, pasos, ritmos y hasta gustos sexuales. Resulta natural, entonces, que tanto la alteración de la vida privada como de los conflictos en las formas de organización y de presentación de los espectáculos involucren a un público que abandona su general pasividad en situaciones anormales pues se siente afectado en sus hábitos y diversiones. El fenómeno ocurría ya en los veintes y los dirigentes políticos estaban conscientes de ello. Así, los artistas de la farándula, al finalizar la década, participaban en los corrimientos y en los asentamientos políticos y sociales pues también sufrían los avatares de la situación. En la búsqueda de soluciones, las autoridades proponían reglamentaciones. El mismo reseñista nos informa que:

Son también interesantes los proyectos del novísimo Consejo Teatral: prohibir a los niños menores de doce años la entrada a espectáculos en que se crucen apuestas o haya derramamiento de sangre; instalar el teatro genuinamente mejicano; modificar el sistema de recaudación de los impuestos teatrales; la organización del teatro para hombres solos; suprimir los circuitos monopolizadores cinematográficos, exigiendo que cada cine tenga en la caseta todos los rollos del programa que anuncia, para evitar así que las películas se pasen con rapidez extraordinaria y que sólo haya tres programas diferentes en la capital.

Esta última medida ha despertado la inconformidad general, y muy justamente por cierto; ya que, si se lleva a cabo, cada salón tendrá que pagar por sí solo el alquiler de sus estrenos, que ahora pagan entre todos los de su circuito, y el cine se convertirá en un espectáculo

carísimo; lo cual es de esperarse que haga desistir al Consejo Teatral de su proyecto.

En cambio, hay que alentar con el aplauso el propósito de instalar el teatro mejicano; y doblemente si fructifican las gestiones para que resida en el Teatro Nacional y se dediquen los productos a terminar las obras de éste; ya que tan buena disposición tienen para ellos todos los que son invitados a contribuir; y entre los que hay que mencionar a algunos miembros de la colonia española, que dieron fuertes sumas, y a los empleados de la Secretaría de Gobernación, cediendo un día de sueldo.¹³²

Una década y media después de la aparición del Salón México, las reacciones (susto, lividez, catatonía, bocas abiertas, fuchis) de los voceros de la nueva burguesía mexicana se hacen sentir en la prensa y en la radio. Y es que los parajes del *dancing* son los antecedentes de importantes invasiones del gusto burgués. La “desclasificación” de las costumbres, de los bailes, de las inclinaciones se percibe totalizadora para 1934, de la misma manera que en los setentas la nueva clase media (la alta clase baja como la denomina José Luis Reyna) se apodera de las calles principales de la Zona Rosa vía la instalación de una estación del Metro en la confluencia de Insurgentes y avenida Chapultepec. Una crónica de Xavier Sorondo¹³³ resulta más elocuente y desborda lo impresionante al referirse a las diversiones de una pequeña burguesía que aspira a divertirse con los logros de una Revolución en proceso de asentamiento. Recuérdese que México se hallaba en las postrimerías del poder del maximato callista y que pronto mi general Lázaro Cárdenas habría de tomar en sus manos las riendas del enclave presidencial para sustituir a Abelardo Rodríguez. Dice Sorondo, muy orondo:

Ya hace muchos años que se estableció la costumbre de celebrar el 15 de septiembre en los restaurantes. “Gabrinus”, “Bach”, “Sylvain”,

¹³² *CM*.

¹³³ Xavier Sorondo: “El quince cabaretero”, *RR*, 16 de septiembre de 1934.

“Chapultepec”, etc., anunciaban con la debida anticipación las excelencias del “menú”, con su indispensable champaña de la Viuda [...] mientras repicaban las campanas de los templos y gemían las “sirenas” de las fábricas, en los restaurantes pletóricos se desbordaba el entusiasmo [...] Luego continuaba el baile. Las parejas no podían moverse en el corto espacio y la animación no decaía hasta las primeras horas del 16, ya cuando las fajinas cuartereras regaban las calles con arena para que no resbalaran los caballos fogosos de los jefes y oficiales.

Hoy se sigue haciendo lo mismo. Pero los restaurantes han pasado a ser cabarets y se han multiplicado por la ciudad en una forma increíble. En los últimos barrios, materialmente en la periferia de la ciudad, abren sus puertas todas las noches estos centros de vicio que vinieron a sustituir a otros en que se bailaba mediante la entrega de una peseta, colocada precisamente en el sombrero del pianista.

La animación es más desbordada ahora. Los bailes han evolucionado desde los salones artesonados de las capitales europeas hacia los tradicionales brincos y contorsiones de los negros africanos. Una evolución “sui géneris”, desde luego. El romántico vals vienés pasó al olvido. Las danzas acompañadas no dejaron ni el recuerdo, y el mismo “one-step” y hasta el “cake-walk” se perdieron en el olvido. Los “blues” actuales correrán idéntica suerte dentro de muy poco. Se requiere algo más picante, más salpimentado, más legítimo del Trópico.

Ya han hecho su aparición en los salones el “son”, la “rumba” y la “carioca” con su cortejo de ondulaciones serpentescas y, sobre todo, con un cadereo que parece traído directamente de las fiestas cubanas del cafetal o de las plantaciones de azúcar del Brasil. Las señoras y las jóvenes no tienen empacho en imitar a las rumberas de fama, y antes de mucho se habrá extendido este ejercicio como la cosa más natural.

También ha sido sustituida la [*sic*] champaña [...] Las músicas compuestas por instrumentos bárbaros resuenan a maderas y metales golpeados sin conmiseración. El compás se acelera frenéticamente, como en las danzas rituales de la selva, y hombres y mujeres blancos

se contorsionan lo mismo que si la tribu hubiese ganado un combate contra sus enemigos y atravesados en unos largos palos se asaran los cuerpos de los muertos en la lucha.¹³⁴

La visión o, mejor, las visiones del cronista continúan superponiéndose unas a otras, llenas de una mezcla de conocimiento e indignación, al mismo tiempo que describe, no sin cierta golosa morbosidad, el desfile apresurado, rítmico, atractivo de los cuerpos de las mujeres. Bien cuidado tiene Sorondo (habilidad de cierto periodismo de la época) de subrayar y, en trozos enteros del texto, afirmar la clase social de las mujeres que invoca mediante imágenes. Sin embargo, él mismo no deja de percibir la realidad del fenómeno, los imprevistos rostros que pugnarán, como siempre, por participar en el festejo con sus costumbres, regodeos, ritmos y bailes:

...y, sin embargo, por los salones de los cabarets corre un aire, venido no se sabe de dónde, que enfría los ánimos, a pesar de los chicotazos de la lujuria y el alcohol. Es la inquietud, la inquietud del espíritu que se siente justamente alarmado ante esta dictadura de la carne...

La clase media mexicana y la nueva “burguesía” no se satisfarían en los espectáculos que la vida de la farándula habría de ofrecerles. También en los salones de la “buena sociedad” quedaban incorporados elementos peculiares, proyecciones casi directas en las actitudes sociales. Así, en una mezcla curiosa de auténtico “*social climbing*” y *dancing* de importación, las señoritas de las décadas de los treinta y cuarenta eran “presentadas en sociedad” en “brillantes” fiestas que se celebraban en las residencias de los rumbos de “Chapultepec Heights”, la colonia Ex-Hipódromo de la Condesa, etc. Y no sólo organizaban fiestas sino verdaderos festivales en los que las participantes lucían hermosos vestidos de “manola” y mantones de Manila, o bien se organizaban “saraos” con vestidos de tul,

¹³⁴ Véanse descripciones de estos ritmos en *LDM-3* y *DV*.

seda, etc., en los que las damitas se hacían acompañar por apuestos o supuestos alumnos del Colegio Militar. Huelga decir que ya abundaban los vinos importados, las viandas estrafalarias, la música, las sonrisas y una que otra alusión a los “pelados” de otras zonas de la Ciudad de México.¹³⁵

Todavía “lo español” hace de las suyas en la mentalidad del mexicano, sobre todo en el plano popular, pues en estas mismas “pistas” y estos mismos “salones” se bailaban los pasodobles y las seguidillas o sus versiones mexicanas. En el Cinema Palacio se exhibía por esas fechas *La violetera de la emperatriz*, con la actuación de “Raquel Meller, la excelsa canzonetista y actriz”. Son los años previos a la afloración definitiva de las modalidades y los ritmos mexicanos, creados y re-creados por la pequeña burguesía urbana. Son los años en los que aún se conservan preferencias por lo español en todas las formas del arte del espectáculo. Y el ágil periodista Francisco Melgar lo sabe, ya que en septiembre de 1934 les ofrece a sus lectores, en *Revista de Revistas*, la vida y milagros (en París), de Antonia Mercé, “La Argentina”.

Yo vivo como una burguesa que trabaja más que una proletaria —me confía en un momento de expansión.

Tiene razón. Basta echar una ojeada sobre su departamento pulcro, discreto, donde se respira un ambiente modernísimo de gusto refinado, para convencerse de ello. Diríais la vivienda de una de esas mujeres distinguidas, de la mejor sociedad de París, que nuestra trastornada época ha obligado a mudarse de su papel de grandes damas al de decoradoras profesionales [...]

Mi vida bien pronto será descrita: una sola palabra la llena: trabajo. Trabajo todo el día y por la noche descanso para reanudar al día siguiente con más ardor, si cabe, las tareas de la víspera [...]

La verdad es que esa artista excepcional es toda ella un vivo contraste. Siente el arte con aquella esplendorosa intensidad que han ad-

¹³⁵ “Quince años”, *RR*, 26 de agosto de 1934.

mirado los públicos del mundo entero, y vive como una burguesa; su risa es ligera y frívola y, sin embargo, esa mujer podría dar lecciones a muchas por la seriedad del vivir, por su gran idea del deber, por el amor, intenso y razonado, a la vez que le inspira la profesión. Es su naturaleza vibrante, nerviosa, agitada en extremo como esos bailes de singular inspiración en que su cuerpo se convierte en la expresión sublime del movimiento, de la acción, de la vida...

La danza popular española, tan atractiva para la sensibilidad mexicana, siempre tuvo adeptos en el país. No solamente se han abierto infinidad de academias particulares de danza en las que se imparten clases del género; también es una costumbre que los teatros de revista incluyan números con esta modalidad para solaz y placer del público. En muchas ocasiones se organizan espectáculos completos en teatros de gran cupo. Estas presentaciones alcanzan resonados éxitos. Fueron famosas las repetidas visitas de artistas afamadas como Carmen Amaya, Lola Flores y otras muchas que ofrecen las profundas raíces musicales y dancísticas de su España natal. Ya en 1936 Roberto "El Diablo" reseñaba el sonado éxito de Encarnación López "La Argentinita" en el teatro Fábregas. Fue una temporada triunfal que incluyó las actuaciones

de una juvenil pareja que es toda una auroral promesa para el baile español: su hermana Pilar López y Miguel Albaicín, quien hace honor a su apellido pues es todo un maestro en la ejecución de las danzas cañís, por lo que el espectáculo que ofrece en el teatro Fábregas ha resultado, por su variado pintoresquismo, del completo agrado del público.

En otras ocasiones las artistas españolas eran recibidas con amor y apoteosis. Muchas personas se solazaban con sus actuaciones. Antonia Mercé fue aclamada lo mismo que artistas de teatro de la talla de Margarita Xirgú,¹³⁶ con apoteóticas ovaciones y con una fi-

¹³⁶ RR, 19 de abril de 1936.

delidad extraordinaria. Los cronistas de la época dan fe de este entrañable cariño por la música y la danza españolas:

Mientras 'La Argentina' enhebra sus finos arabescos en el escenario, el espíritu del espectador experimenta como una sedante caricia. Con la misma medida con que sus pies van bordando filigranas, el gesto de su rostro y la ondulación de su cuerpo transparentan la vibración ponderada que preside todas sus danzas.¹³⁷

Pero con respecto a las danzas españolas y al flamenco, hay una especie de desconocimiento u olvido. A pesar de que el mexicano gusta de ir a los espectáculos de danza española, cuando intenta recrearla, sus talentos, sus poses, sus imitaciones, resultan retóricas y falsas. Tal vez por falta de información, tal vez porque hemos preferido asimilar las danzas populares españolas a través del criollismo, aceptarlas con sus prolongaciones coloniales, el caso es que desconocemos la enorme variedad de actitudes, ritmos, pasos y orígenes que dominan lo que nosotros genéricamente denominamos danza española:

La variedad de la danza española de que antes hablábamos se observará haciendo una somera comparación entre el Norte y el Sur. Los bailes del Norte suelen ejecutarse efectuando movimientos de traslación; sin embargo, en el Sur apenas se necesita espacio, puesto que el bailarín puede decirse que no se mueve del sitio, acompañando la danza con movimientos de brazos y manos. La danza del Norte, por lo general colectiva, es graciosa de movimientos y respira cierta ingenuidad, en tanto que la del Sur suele ser individual y se presenta emotiva, excitante, sensual, expresando fuertes pasiones que le dan gran personalidad.¹³⁸

Con todo, "lo español", en sus aspectos de espectáculo y de literatura, es siempre bienvenido en las clases medias mexicanas. No

¹³⁷ *RR*, 29 de marzo de 1936.

¹³⁸ *LDE*, 11.

obstante lo persistentemente “antigachupín” y “antipeninsular” (que no acaba de erradicarse desde la guerra de Independencia) de algunos, existen costumbres como la platicada en el café, la comilona con los cuates, la asistencia a los toros y recientemente la inclinación por el vino ligero que nos delatan buenos adoradores de lo español. Nos atrae asimismo la intensidad de sus bailes, de su arte, aunque sea otro tipo de intensidad: garbosa, tajante; la nuestra, en cambio, es soterrada: incumbe a lo general. La intensidad española es trágica¹³⁹ mientras que la del mexicano (la del indígena, la del mestizo consciente y realmente encabronado con la vida) cósmica. Nos atrae mucho menos el sentido del humor español: hablantín, repetitivo, a veces flojo y superficial; el mexicano, en cambio, se vuelve auténticamente trágico sólo en su sentido del humor: en él, siempre se ataca a sí mismo, en él “tira a matarse”, no a matar. En el sentido del humor del mexicano hay siempre una autoagresión (a él o al país o a sus símbolos); es sangriento, terrible y temible. Para las clases medias mexicanas la consistencia del chiste (su ineludible doble sentido) dista mucho de lo “dicharachero” de la explosión de risa española. Poco tiempo podríamos soportar los mexicanos de la clase media, en términos generales, todo un espectáculo de danza flamenca, tan terriblemente tensa como es; tampoco permaneceríamos en un espectáculo cómico netamente español. Comprobaciones de todo esto son las ausencias de establecimientos para el espectáculo español y flamenco y de suficientes teatros y escenarios para la realización de lo segundo. La adopción de la “comedia ligera” española (sainete, hermanitas Blanch, etc.) conllevó siempre una enorme dosis de crítica acerba y por si fuera poco una trascendencia histórica casi nula. Sólo la población criolla contemporánea, así como los hijos de gachupines y de “refugiados” resultan buenos consumidores de lo primero. Son los españoles peninsulares los que ahora, en el actual momento histórico, actúan como receptores de las manifestaciones mexicanas en el espectáculo, la literatura, la música.

¹³⁹ “No sabe sino su cuerpo”, *LMD*, 171-181.

En términos generales, las danzas españolas se han clasificado en tres grandes grupos de acuerdo con el grado de refinamiento que asiste a sus prácticas. Según José Domingo Samperio, hay bailes regionales “folklóricos” que se realizan en su propia atmósfera mediante una estilización escénica que incluye los elementos formales propios del hábitat y del núcleo poblacional que los genera. En segundo lugar estarían los “bailes flamencos (andaluz y gitano) en sus dos formas: a) rituales y simbolista: simbiosis de danzas sagradas y profanas de estirpe oriental y mediterránea; b) bailes de júbilo con variaciones del zapateado”. El tercer punto de la clasificación incluye los bailables “clásicos (escuela bolera, baile mixto de ‘palillos’), síntesis de normas de la escuela clásica combinada con la seguidilla, el polo, la tirana y el fandango antiguo”. La secuencia culmina en un cuarto orden de clasificación que Samperio denomina “nuevo arte del danzado a la española con castañuelas en concierto, modalidad neoclásica”, en el que se registra como culminación el arte de una mexicana, Pilar Rioja.

Bailarina, crotalista y coreógrafa, nació en Torreón, Coahuila, de padres españoles. Desde la infancia se inició en el estudio de la música y la danza. En España fue alumna de los maestros Pericet y El Estampío. Estudió coreografía en la Escuela de Danza del Carnegie Hall de Nueva York.¹⁴⁰

El arte de Pilar Rioja reanuda la tradición de la danza española, tanto en su desenvolvimiento al estilo de Antonia Mercé, Juana Vargas y Carmen Amaya, como en sus tendencias *balletísticas* y *populares*. En el repertorio de sus presentaciones incluye interpretaciones de las obras del padre Soler, Bach, Zarazate, Granados, Debussy y otros. Luis Rius explica que

la capacidad de llevar a un formidable rango artístico lo popular la han tenido muy contados artistas. Hace falta para ello, además de la

¹⁴⁰ *Notas al programa*, 4 de agosto de 1965.

personal fuerza creadora, un poder especial de captación de la esencia, y no meramente de las formas, de lo popular [...] Entre las bailarinas de la escuela española que más sorprendentemente lo han logrado no podrían citarse tampoco más que tres o cuatro nombres: Antonia Mercé, La Argentina; Encarnación López, La Argentina; Pilar Rioja. La jota navarra, por ejemplo, que baila Pilar Rioja, estilizada necesariamente como tiene que estar si aceptamos lo que antes decía de la originalidad del artista genial, no sólo conserva sino que refuerza esas características de gracia y de aire, imponderables, que el arte popular de suyo tiene, al dotarlas de nueva y personal intención, al realzarlas con una maestría coreográfica y técnica impares, al infundírseles, en fin, una inspiración poderosamente individual, haciendo suya la bailarina una expresión colectiva —la danza popular— al mismo tiempo que funde su individualidad en ella. Ese punto difícilísimo de fusión y esa rara clase de fusión que no permite decidir qué es lo que se anula, si lo colectivo o lo individual, ya que ambas expresiones se mantienen por igual vivas en la fusión y ésta no dejamos tampoco de percibirla como cosa real, ese punto y esa clase de fusión los consigue Pilar Rioja como tal vez nunca los haya logrado nadie. Lo mismo que logra, quizá como tampoco se haya logrado nunca, reunir en ella misma a un punto increíble de perfección las dos tendencias opuestas que, claramente deslindadas la una de la otra, han solido seguir los bailarines: la del baile de fuerza, por un lado, y la del baile de suavidad y de finura, por el otro. Pilar Rioja reúne en su danza ambas tendencias, posee por igual las dos facultades, y transita de una a otra, de la fuerza a la suavidad, con una irrepetible armonía y emoción.¹⁴¹

La sabiduría de Pilar Rioja está compuesta de tres conocimientos: el primero es su conocimiento del cuerpo. Éste fue adquirido por Pilar Rioja en su acción de penetrar en los secretos de la danza, en esa disciplina total aplicada regular, sistemáticamente, hasta

¹⁴¹ Luis Rius: "Pilar Rioja o la danza", *RUM*, diciembre de 1967.

que la bailarina se hubo apoderado de los más minúsculos detalles, de los movimientos más profundos del cuerpo. Su segundo conocimiento es el de la pasión: esa manipulación de la intensidad que posee la danza española desde hace siglos. Tal vez la danza española sea la expresión dancística más intensa del mundo. Y Pilar Rioja es una intensidad subrayada. Su tercer conocimiento es el del ritmo. El ritmo: factor cíclico, el no sé qué que impregna, caracteriza tanto al movimiento de la naturaleza, como al de la conciencia y del pensamiento; esa marcada vitalidad de la cual hablaba Bergson.

Tinglados y códigos del dancing

A partir de los años veintes el *dancing* se convierte en un estado de ánimo colectivo. Durante varias décadas el “ambiente” de esos centros y esas actividades que al principio asustaban a la burguesía mexicana o a la nueva pequeña burguesía (en pleno proceso de re-amentamiento o re-incorporación, ya que se abre una posibilidad de participación en el nuevo proyecto político del país), se multiplica a través de distintos, variados medios. La divulgación de la música (*motor y máquina propiciadora de la ejecución de los bailes*) se lleva a cabo por la vía de las casas editoriales, las grabadoras de discos, las compañías cinematográficas, la radio y la televisión. Capítulo especial lo constituyen las “rocolas”, aparatos “tragamonedas” que abastecen a los “clientes” con las piezas de su agrado, las obras de moda o sencillamente (según en dónde se encuentre instalado el aparato) la música que desea bailar. Los aparatos llegan a la más impresionante sofisticación: juegos de luces de colores, burbujas, líneas que se prolongan o acortan, etc. Pero en todo este interjuego de música, letra y pasitos “para acá y para allá” intervienen el intenso intercambio y el interesante interjuego de nuevos protagonistas sociales, población inquieta de los sectores medios, personajes (individuales y en grupo) de un amplio espacio urbano

que la bailarina se hubo apoderado de los más minúsculos detalles, de los movimientos más profundos del cuerpo. Su segundo conocimiento es el de la pasión: esa manipulación de la intensidad que posee la danza española desde hace siglos. Tal vez la danza española sea la expresión dancística más intensa del mundo. Y Pilar Rioja es una intensidad subrayada. Su tercer conocimiento es el del ritmo. El ritmo: factor cíclico, el no sé qué que impregna, caracteriza tanto al movimiento de la naturaleza, como al de la conciencia y del pensamiento; esa marcada vitalidad de la cual hablaba Bergson.

Tinglados y códigos del dancing

A partir de los años veintes el *dancing* se convierte en un estado de ánimo colectivo. Durante varias décadas el “ambiente” de esos centros y esas actividades que al principio asustaban a la burguesía mexicana o a la nueva pequeña burguesía (en pleno proceso de re-amentamiento o re-incorporación, ya que se abre una posibilidad de participación en el nuevo proyecto político del país), se multiplica a través de distintos, variados medios. La divulgación de la música (*motor y máquina propiciadora de la ejecución de los bailes*) se lleva a cabo por la vía de las casas editoriales, las grabadoras de discos, las compañías cinematográficas, la radio y la televisión. Capítulo especial lo constituyen las “rocolas”, aparatos “tragamonedas” que abastecen a los “clientes” con las piezas de su agrado, las obras de moda o sencillamente (según en dónde se encuentre instalado el aparato) la música que desea bailar. Los aparatos llegan a la más impresionante sofisticación: juegos de luces de colores, burbujas, líneas que se prolongan o acortan, etc. Pero en todo este interjuego de música, letra y pasitos “para acá y para allá” interviene el intenso intercambio y el interesante interjuego de nuevos protagonistas sociales, población inquieta de los sectores medios, personajes (individuales y en grupo) de un amplio espacio urbano

que pugna por aprovecharse de los acicates de la industrialización, el intervencionismo, la creatividad consumista y financiera del periodo. No se trata ya de la prolongación del salón burgués¹⁴² sino de su contraste. No sólo sobreviene el fenómeno de que los cuerpos hagan aflorar códigos inesperados vía la experiencia acústica y rítmica impuesta.¹⁴³ Alrededor de la atmósfera musical sobreviene una más amplia y creativa que se refiere, en primer lugar, a las aportaciones coreográficas (hay un diseño para cada ritmo, pero nuevos diseños surgen hasta obligar al surgimiento de otro ritmo “en la misma línea”) y, en segundo lugar, a lo que podríamos denominar “estética espacial”, la cual tiene como punto de partida los establecimientos cerrados, llenos de humo y alcohol, con sus mesas de metal y ficheras, provistos de pequeñas orquestas, cuidadores (incipientes guaruras) y borrachos. Pero este ámbito se amplía. Por tratarse de un escenario específico, “exclusivo para caballeros” (¿cómo podría ser el sustituto del salón burgués?), promueve una respuesta en el exterior. Las amas de casa intervienen. Para lograrlo poseen una moral y una fuerza de trabajo. Salvaguardar a la familia. Inyectar decencia. Atraer al esposo, al novio, al hijo. Las familias de los obreros, de los albañiles, de los burócratas aumentan su poder adquisitivo y de consumo cuando el trabajador de todo tipo se especializa. Sectores medios (algunos de ellos brillantes y emergentes) con radio, primero; después con tocadiscos, televisor, grabadora, equipo de sonido. Los resultados pueden observarse aún en la actualidad: ciudades perdidas insalubres, deficientes en higiene y servicios, en las que no faltan las antenas de televisión y otros signos de la electrónica. Sin embargo, en los primeros trancos del asenta-

¹⁴² “... el sucesor legítimo del salón burgués: el dancing y sus vehículos modernos, el disco y la transmisión radiofónica, nos ofrecen de nuevo el espectáculo de trivialización y difusión ‘democrática’, a bajo precio, de los bienes musicales de la más elevada y esotérica categoría artística”. *PAMM*, 73.

¹⁴³ Clases af Geijerstam describe someramente sólo unos cuantos ritmos bailables: vals, vals peruano, polka, habanera, danza, danza cubana, danzón, foxtrot, tango, bolero, beguine, rumba, guajira, conga, samba, mambo, marcha, pasodoble... pero la enumeración se queda corta. Las estructuras y sus variaciones guapachosas superan en mucho la lista. *PMM*, *PAMM*, 71-80.

miento urbanístico, durante las décadas cercanas a los veinte, las posadas, las kermeses, los bautizos, la rosca de reyes, los desayunos de primera comunión, la enorme gama de celebraciones religiosas no bastan para obligar al varón a permanecer puertas adentro, satisfecho con su chocolate, su atole o café con leche; si acaso una cubita bien cargada. Los ritmos comienzan a integrarse poco a poco, no suena tan mal una guaracha ni resulta tan pecaminoso ese danzón, ese son tropical, cierto bolero ranchero. Puede ser: después de bailar el vals que pongan un mambo, un cha-cha-chá. Ni modo. Los hijos crecen. Esta juventud moderna. Alrededor del patio lleno de serpentinas comienzan a multiplicarse los cascos de pepsi (originalmente la cubalibre se manufacturaba con pepsi, poco hielo y sólo unas gotas de limón) y de cerveza. Los bloques de hielo comprados a los camiones repartidores comienzan a escurrir. Hay que aprovecharlos antes de que se derritan irremediablemente. Después, los platos y los vasos de cartón. El tehuacán (agua mineral, hoy en día) sustituye al sifón. Las parejas descansan. ¿Cuál es la próxima pieza? Una variación: Avelina Landín interpretando la última de Agustín Lara. Las hermanas Águila. En realidad se popularizan elementos que ya se hallaban masificados. Alrededor de un pastel de bodas, los ritmos comienzan a hacer de las suyas: las hermanas menores piensan en la menstruación y los hermanitos se avientan su primer cigarro. Pero también se imita en actitudes y vestuario a la estrellita de moda: a Ninón Sevilla, Rosa Carmina, María Antonieta Pons o Rosita Fornés. Cantan y bailan como ellas, actúan como ellas. Todo emerge, crece. Se incorporan el *blues* y el *charleston*. Se improvisa el set de una película mexicana y las esposas creen que construyen un remedo de los antros que frecuentaban sus maridos, sus "señores". Cualquier medida resulta válida para mantenerlos en casa. También se llevan al hogar los escenarios del teatro de revista (de gran tradición y arraigo en América Latina). Matriarcado extremo: ya viste que tenemos que invitar a muchos, a todos, porque si no, luego se sienten. No podemos hacerles la grosería. Entonces los límites estrechos del patio de vecindad se

amplían. Primero ocupan la calle. Después se hace necesario alquilar un salón: Ilusión, Puerta del Sol, Claro de Luna. Si se requiere mayor ostentación, alquílese con descuentos especiales el Riviera (orquesta y ambigú incluidos).¹⁴⁴ La estética del *té-danzante* es la estética del *dancing*, sólo que los domingos por la tarde. El vestido largo de organdí, flores de tela en un peinado de tres pisos, ensayar el vals, bajar por una escalera escenográfica del brazo del “chambelán” y bailar la primera pieza con el papá, quien dirá unas palabras en ocasión de los quince abriles de su hijita preferida. Aludirá, sin expresarlo, la “entrada en sociedad” de una chamaca virgen y buena. Y no es cierto que toda la culpa la tiene la perversa y enajenante empresa privada que abre antros como el Club Verde, Wai-kiki, el Siglo XX o que organiza “muestras” en el Tívoli, el Lírico o el Margo. Las estructuras efímeras de las clases medias se suceden unas a otras, a cual más de abigarradas de adornos, a medida que algunos de los habitantes de las colonias Guerrero, Peralvillo, Río Blanco, Bondojo, Santa Julia se trasladan a Condesa, Clavería, Cuauhtémoc, Narvarte, Lindavista. Hagámosle el fuchi. Ya quisieran. Yo por mi hijita que se casa, por la menor que cumple quince años, por mi primogénito que se recibe, echo la casa por la ventana. Se alquilan aparatos de sonido, se consigue el *smoking* donde sea (tengo un primo que trabaja de mesero en un restaurante).

Se instalan toldos que ¡oh, sorpresa! parecen evocar esos espacios húmedos de las carpas. No te preocupes por el servicio, viejo, las vecinas me ayudarán a servir. Y cuando el “viejo” consigue la lana para alquilar el Salón Romance insiste la “vieja” en que sean sus comadres las que sirvan el ágape y las bebidas. Pero ni modo: todo incluido. Lo bueno es que en México todo el mundo jala parejo y además se sabía con certeza cuándo iba a llover y cuándo no. Ahora puede uno acudir a las gasolineras y comprar bolsotas de cubitos de hielo para la bebida y se lleva uno los billetes necesarios a El Molino o El Globo y adquiere botanas, sándwiches, em-

¹⁴⁴ Véase la acertada descripción de esta atmósfera en “Amor del bueno”, *IQS*.

panadas, pambazos y algunas de las más cucas, curiosas y sabias combinaciones de salsas y moles mexicanos con panes insípidos cuya receta proviene de USA. A ver, mi hijito, si te agencias algunas canciones de María Grever y Mario Talavera. De perdis, *La Panchita* de don Joaquín Pardavé. No vayas a tener puros discos de esa música alocada y ruidosa. Danos chance a los rucos. Aunque es verdad que los hermanos y hermanas ya casados, cuarentones, tuvieron la oportunidad de sobrevivir al cambio dialéctica, paulatinamente, hibridizándose poco a poco con las músicas romanticonas y ñoñas que les espetaba la orquesta de Larry Son y la voz mamona de Andy Russell. La singular apetencia de las matronas fue recibiendo su buena dosis de buenísimas canciones a medida que fueron envejeciendo las chingonísimas intérpretes: Avelina Landín, Amparo Montes. Sus cada vez más roncas voces transmitían letras audaces en las que, como sus tesituras y tonalidades, pasaban a tener propiedades de una excitante androginia. En Santa Julia y la Guerrero se arreglaban los patios de las vecindades con todos los aditamentos posibles y en lugares estratégicos se colocaban focotes de 150 watts que los adolescentes (también encargados del sonido) aprovechaban para iluminar sitios y rincones sospechosos, simulando los escenarios vivos que miraron de pasada en los escaparates de las tiendas y en sus primeras incursiones al Tívoli o al Follies. En cambio, los espacios de la sala, el comedor y la recámara principal (cuando existen todos estos cuartos en una sola vivienda) son reino exclusivo de la señora de la casa. Desde que la abuela era joven, una vez que subía la familia los peldaños del “pago en abonos”, las piezas cosidas a mano, los rinconcitos sublimes proliferaban. En *El Universal Ilustrado* leyó con atención cómo Conchita Piquer tenía adornada su sala con enseres de las más variadas procedencias, y le hace a la cabecita gris, casi blanca, una ilusión increíble y maravillosa invocar en su propio hogar ese añorado espacio pues

este cuarto de la casa de Conchita Piquer reproduce la estampa tradicional de los cuartos de las artistas. Tiene la recogida estancia algo

de rinconada de “cabaret” y algo de camerino de escenario. Decoración de raras flores policromas. Muebles bajos, sencillos o íntimos. El diván a la usanza oriental, que es ya, de tan entre nosotros, la usanza europea. Y el piano, y las pantallas graciosas, y los muñecos, y las chucherías...

Pero como todas estas cosas andan tan caras entonces las sustituimos con lo que buenamente creemos que se les asemejaba: sillas Luis XV, colchas y carpetitas de olanes, un mantón de Manila de segunda mano, la pianola que viajó desde Salamanca como herencia de la bisabuela. Y no deja nuestra mamacita de remedar en su propia ropa aquel que creyó cosmopolitismo en Conchita Piquer y que en su cuerpo, ya un poco regordete, de pronto hacen corto circuito telas, texturas, colores y sobre todo pliegues:

Junta Conchita Piquer la belleza levantina y la gracia madrileña. Serenidad de estatua valenciana, armoniosa y majestuosa, y nervio y viveza de desgarro de Madrid. Y a veces, un matiz exótico —un gesto, una palabra, un movimiento— de Norteamérica. Valencia, Madrid, Nueva York forman el trío de ciudades que se refleja en la belleza y el espíritu de esta mujer. La serenidad, la gracia y la prisa como si dijéramos. Esta tarde, Madrid domina: sobre el cuerpo magnífico, ceñido por un traje sencillo de raso “fushia”, un mantoncillo negro de crespón pone nostalgias verbeneras y conjuros de chotis.

Con este tipo de escenografía en mente, las amas de casa de las colonias Doctores, Peralvillo, Santa Julia y otras ponían manos a la obra en la organización de las celebraciones familiares. Todavía resultaban vigentes los estira y afloja de la dualidad “lucha-hermandad” de la tribu de las vecindades, tan perfectamente captada en algunas películas de los cuarentas y cincuentas: todos a una, ayuda incondicional, faje y faena garantizada... en tratándose de las fiestas en el patio de la vecindad. Las mujeres ayudaban a la madre de la “agraciada” quinceañera siempre y cuando se prepararan la masa

y la manteca de los tamales con toda antelación. Era un presente solidario, circunstancia que se iría perdiendo en la medida en que la violencia y el delito se apoderaran de la Ciudad de México con el mismo ritmo vertiginoso y terrorífico del aumento de la población. Pero aún en los sesentas, para las fiestas de “los quince abrilés” con singular destreza se acondicionan el patio y sus partes aledañas. Por extensión, los vecinos deben aportar algo y como casi siempre algún puberto sabe tocar el piano, la guitarra o de perdís la mandolina, ellos amenizarán la parte del *show*. A veces, “los de la cuadrá” ni siquiera saben qué se celebra y de allí las risotadas cuando alguno, de la palomilla, al llegar pregunta en secreto: “¿Quién se casa?” La solidaridad clasemediera se instala en el pleno éxito de la música: después de que “el viejo” inicia la bailada (con “la vieja” o la hija quinceañera) algunas parejas comienzan a calentarse (en todos los sentidos de la palabra) con las melodías pausadas de *Un beso a solas*, *Esperanza*, *Veledad*. En esto surge el bolero ranchero que combina ya uno que otro brinquito, el caderazo y la sabrosura de una letra cachonda. Las clases medias son excepcionalmente duchos para crear las combinaciones perfectas y si el danzón, el bolero, la rumba o la ranchera consentían en salvaguardar sus toques de originalidad, sus viejos tiempos, la ortodoxia de sus estructuras, fueron apareciendo poco a poco la canción zapateo, el bolero mambo, el swing mambo, el vals canción, y nada más porque la inventiva de los compositores para ofrecer nuevos ritmos les ganó la partida a los arreglistas; si no, por allí hubieran aparecido piezas como de bolero fox, corrido mambo y danzón ranchero. Se trata de la prolongación metropolitana de la creatividad musical del mexicano de los siglos XVIII y XIX:

Así se fueron aceptando las innovaciones, hasta que llegó la auténtica invasión negra. Ahora, la noche del 15 se significará por este desfreno coreográfico. Lo que antes se veía en los teatros de “género chico”, adonde no concurrían las verdaderas damas, ha descendido de las tablas al piso encerado del cabaret. Muchachas elegantemente

vestidas, con la ropa untada al cuerpo como piel de serpiente y desnudas de la espalda, se quiebran la cintura a los compases enardecidos de una orquesta integrada por genuinos representantes de Cafrería. La rumba de los “ingenios”, con su sensualidad libre de compromiso, ha pasado a ser uno de los bailes “correctos” de la época, y las parejas “a la moda” giran y se entrelazan en el ambiente eléctrico del salón como lo harían bajo las anchas hojas de los plátanos y al sonar de las guitarras y de las maracas en la costa ardiente del Sur.¹⁴⁵

El *dancing* no es sólo una sucesión de ritmos y canciones; sobrevienen analogías e identidades sociales entre la asimilación de los ritmos extranjeros, la expansión de los medios de comunicación masiva (la radiodifusión, principalmente, en los treinta y cuarentas) y la búsqueda de nuevas, inesperadas actividades laborales que, entre otras cosas, amplían las aspiraciones laborales y los derechos de participación de la mujer. Por ejemplo, aparecen secretarias que estudiaron inglés y traducen al oído del galán la letra de las canciones norteamericanas que bailan. El *dancing* ha quedado asentado en un sistema de vida: los códigos surgieron muchas veces sin venir a cuento, porque sí, porque nadie se ocupó de establecer una política cultural que incluyera la acción de moverse al son de un ritmo guapachoso o melancólico, alrededor de un espacio que guste, con un sentido que reconozca las enormes capacidades de invención, creación, re-creación de un sector supuestamente desculturalizado o enajenado o sometido. ¿O qué los tés-danzantes no organizaron sus propios horarios, ambientes, códigos? Cuando mucho (y ocurre en nuestros días con una frecuencia y una mala leche pasmosas), alguno que otro intelectual o periodista le perdonará la vida pequenoburguesamente a las modalidades musicales y dancísticas a través de las cuales algunos pequeño burgueses se han convertido en verdaderos creadores (se evitan citas para no herir susceptibilidades). No toman en cuenta estos críticos perdonavidas

¹⁴⁵ RR, 16 de septiembre de 1934.

que estas formas populares de música y danza comienzan a permanecer, a perder su naturaleza efímera en el cine, en las grabaciones radiofónicas, en el video-tape, en los discos y las grabadoras. Sobre todo, jamás “tecnifican” sus actividades críticas, eludiendo el descubrimiento y el análisis de aquellos elementos que conforman los paradigmas del “nuevo producto”. El ejercicio de la crítica implica la capacidad de descubrir en la obra (en este caso “tecnológico-artístico”) los factores de su descripción y ofrecerlos al público para su cabal comprensión, de tal manera que el contacto con la obra sobrevenga de manera más profunda, más placentera, más completa. Por ello en las postrimerías del siglo XX se hace más que notable la ausencia de una crítica especializada en universos y rubros específicos como la publicidad, la producción televisual, la generación de la imagen en fotografía, en “ciberespacio”, en Internet. Por ello la “crítica” suscitada por las grandes empresas televisuales no cumple con los requisitos primordiales del profesionalismo y se convierte en caja de resonancia de promociones, chismes, publicidad disfrazada de periodismo, inútil y ociosa divagación superficial. Los “especialistas” verdaderos son suplantados por “promotores” y publicistas. Estos últimos infieren que sus propias limitaciones funcionan como los mecanismos del creador musical o artístico; no toman en cuenta el hecho de que, en arte, la ignorancia de un código conlleva a la enorme capacidad de la improvisación, la facultad de la asimilación, la probabilidad de la re-creación. Tampoco se ponen a pensar en que, como ya sucede con la canción latinoamericana, ciertas modalidades son susceptibles de adquirir sentidos nuevos, por ejemplo el político, el revolucionario, el didáctico, el poético en “nichos” o estructuras técnicas o creativas que adquieren inesperados visos de expresividad. Hasta la fecha, la naturaleza efímera del *dancing* (como expresión híbrida latinoamericana de música y danza) ha respondido perfectamente a la movilidad cultural de la pequeña burguesía de los países de América Latina, con todos los defectos pero también con todas sus cualidades estéticas y creativas. Podemos conocer algunas de sus limitaciones estéticas y so-

ciales. Pero no podemos decir la última palabra en cuanto a sus alcances y a su porvenir.

Ciertas modalidades asimiladas paulatinamente por las nuevas clases medias urbanas (la Ciudad de México se convierte en centro de irradiación), son las peculiares manifestaciones de re-creación que proliferaron en el país a partir de la segunda guerra mundial y cuyos antecedentes se ubican en el género chico o teatro de revista o de zarzuela. No han sido estudiadas las ligas evidentes que hay entre el surgimiento de los géneros mexicanos de la revista, la carpa, el *sketch*, el salón de baile y, por otra parte, el cabaret, el espectáculo *multimedia* y otros tipos de estructura musical-bailable. Los ambientes sociales implícitos a cierto tipo de espectáculos contemporáneos expresan mucho del manejo de espacio ancestral en las artes escénicas¹⁴⁶ y en la “farándula” decimonónica.¹⁴⁷ Este último género da lugar al desarrollo paralelo de los cabarets y salones de baile de “mala nota”, lugares que se establecían en tugurios y zonas de tolerancia y que servían de “solaz y esparcimiento” a los nuevos técnicos y al proletariado urbano en los años treinta mexicanos. Aparecen entonces los “especialistas” en tal o cual ritmo, verdaderos gurús de los asistentes a los salones de baile, modelos para imitar, transmisores de pasos y secuencias. Como los merolicos de mercados y plazas, estos sugerentes artistas del baile pudieron muy bien hacer su agosto como dos decenios más tarde lo harán las “señoritas” dueñas de academias de “baile internacional”. No lo lograron por sostener su “amor al arte” o pasaron, como Resortes, Tin Tán, Calambres, Colocho, etc. a una más profesional, notable y remunerada capacidad farandulesca e histriónica.¹⁴⁸

Tipos singulares de artistas amenizaban estos lugares, según fuesen las inclinaciones de los parroquianos. Pero desde el fondo de las pequeñas orquestas de marimba al final de los solos de piano

¹⁴⁶ LEE.

¹⁴⁷ DV, 18-23. LDM-3, 41-43.

¹⁴⁸ Véase el excelente reportaje que sobre Jesús Ramírez “El Muerto” logra Dionisia Urtubees: “El último campeón”, DIA, marzo-abril de 1980.

y los bongós comenzaron a surgir bailarinas que mostraban la pechuga o que inventaban híbridas creaciones de baile que amenizaban el ambiente y recreaban sucesivas tomas de películas: Trópico, Hawai, Polinesia, África, Las Antillas, Veracruz. Todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar. Clásicas son ahora las artistas (cantantes y bailarinas) que de estos lugares pasaban al cine y la televisión, previa fama adquirida en cabarets o *night clubs* y teatros de revista o carpas. Una de estas artistas adquiere fama universal y se erige en *rara avis* del mundo del espectáculo: Yolanda Montes “Tongolele”.

Tongolele o las virtudes de lo pecaminoso

Tongolelismo, desde el punto de vista dancístico, significa virtuosismo. Un virtuosismo *sui generis*, si se quiere, considerando la naturaleza de la danza que Yolanda Montes acogió, desarrolló y ofreció a partir de su irrupción en México, en 1947. En un principio, los periódicos, los programas de mano y los anuncios de radio la ubicaron como “tahitiana” en cuerpo, alma y nacionalidad. Tongolele se dejó querer tal vez porque ella misma no sabía qué tipo de danza comenzaba a ejercitar. Apartada del “ruido y la coquetería de la rumba”, Yolanda inicia su existencia mexicana en Tijuana, Baja California, en un *show* en el que también trabajan Toña la Negra y Juan Bruno Tarraza. Allí surge la “bailarina tahitiana” porque la gente habla así de ella, así la llama, la califica.¹⁴⁹ Entonces quiere venir “a la Ciudad de México” y llega “sin contrato, invitada por una amiga mexicana”. Quiere conocer México “un poquito” y viajar por el país. Gracias a su primer contrato para una revista de tipo folklórico cubano, Yolanda Montes comienza a hacer sus pininos en suelo metropolitano y a codearse con la gente del teatro de revista. Es la chava extraña, una especie de pantera de mechón blanco. El proyecto inicial fracasa y (no por lo mismo) a Yolanda le da hepatitis.

¹⁴⁹ NMT.

y los bongós comenzaron a surgir bailarinas que mostraban la pechuga o que inventaban híbridas creaciones de baile que amenizaban el ambiente y recreaban sucesivas tomas de películas: Trópico, Hawai, Polinesia, África, Las Antillas, Veracruz. Todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar. Clásicas son ahora las artistas (cantantes y bailarinas) que de estos lugares pasaban al cine y la televisión, previa fama adquirida en cabarets o *night clubs* y teatros de revista o carpas. Una de estas artistas adquiere fama universal y se erige en *rara avis* del mundo del espectáculo: Yolanda Montes “Tongolele”.

Tongolele o las virtudes de lo pecaminoso

Tongolelismo, desde el punto de vista dancístico, significa virtuosismo. Un virtuosismo *sui generis*, si se quiere, considerando la naturaleza de la danza que Yolanda Montes acogió, desarrolló y ofreció a partir de su irrupción en México, en 1947. En un principio, los periódicos, los programas de mano y los anuncios de radio la ubicaron como “tahitiana” en cuerpo, alma y nacionalidad. Tongolele se dejó querer tal vez porque ella misma no sabía qué tipo de danza comenzaba a ejercitar. Apartada del “ruido y la coquetería de la rumba”, Yolanda inicia su existencia mexicana en Tijuana, Baja California, en un *show* en el que también trabajan Toña la Negra y Juan Bruno Tarraza. Allí surge la “bailarina tahitiana” porque la gente habla así de ella, así la llama, la califica.¹⁴⁹ Entonces quiere venir “a la Ciudad de México” y llega “sin contrato, invitada por una amiga mexicana”. Quiere conocer México “un poquito” y viajar por el país. Gracias a su primer contrato para una revista de tipo folklórico cubano, Yolanda Montes comienza a hacer sus pininos en suelo metropolitano y a codearse con la gente del teatro de revista. Es la chava extraña, una especie de pantera de mechón blanco. El proyecto inicial fracasa y (no por lo mismo) a Yolanda le da hepatitis.

¹⁴⁹ NMT.

De esa primera aventura no realizada, Yolanda saca el nombre que la va a hacer famosa mundialmente. La palabra Tongolele es un invento. Pudo haber sido “Sandó o no sé qué”, cualquier otro.

Pero entonces no debuté en ese *show*: me dio hepatitis. El *show* fracasó también. Estuvo dos semanas, creo. Así, después de la hepatitis me llevaron al teatro Tívoli con las fotos que tenía ya con el nombre Tongolele y me dieron trabajo pero yo les pedí que no me anunciaran como Tongolele pero mandaron la fotografía a la prensa, dicen ellos, y me publicaron así y hasta tuve pleitos con los empresarios. Mire, que ya me pusieron así y ya me tengo que quedar con ese nombre. Total: yo empecé a bailar. No sé quién era la estrella. Creo que era Gonzalo Curiel. En mi álbum está la propaganda y se puede ver cuál era el elenco. Yo estaba entre siete debuts ese día. Entonces me pusieron entre los siete debuts. Ahora, yo no sé si gusté o no gusté pero a las dos semanas o cuatro semanas o algo así me daban mi despedida y me iba al Follies. El Follies me daba otras dos semanas con otros artistas grandes que llenaban el teatro. Y no recuerdo cuánto: dos semanas o algo así. Me decían: bueno, vete a descansar, vienes después. Así hice. Quizás tres o cuatro veces pero muy seguidito, en un lapso de poco tiempo porque en México se trabajaba así antes. Tú podías terminar en un teatro, ir al otro y al otro, y a un cabaret, ir al otro y al otro.¹⁵⁰

Tongolele se volvió intemporal. Algo había en ella que la danza, desde sus orígenes rituales, posee: una capacidad de la cual parecen impregnarse los grandes ejecutantes, los grandes bailarines. En todas las actividades y disciplinas y oficios trascendentes de la existencia, las personas de talento, los grandes intérpretes, valen por lo que hacen. Ejercitan una rutina hasta hacerla arte. Pudieron haber nacido hace mil o doscientos años o pudieron haber brotado al mundo hace un momento, siendo ya artistas, creadores. Yolanda

¹⁵⁰ EAY.

Montes es una mujer singular que no sabe observar sin pensar. Sus ojos brillan. El tipo de danza que hago, dice, no es una danza académica. No ha aprendido danza mediante una técnica. Las danzas (¿tahitianas, realmente?) que ella ha frecuentado, perfeccionado, recreado han sido tomadas de la realidad circundante, de los cuerpos mismos y han quedado aderezadas convenientemente para un espectáculo. Tongolele es, antes que nada, una mujer de teatro, una mujer-espectáculo. Ni ella misma sabe qué importante es para dos, tres, cuatro o más generaciones de mexicanos que la aceptaron desde que obtuvieron el uso de la razón sexual, a partir del momento en que institucionalizaron sus prácticas sexuales. Tongolele es para todos ellos un signo de sus malabares eróticos. Ella se limitó a bailar para la gente. Tongolele, para ellos, jamás nació. “Era” desde antes del nacimiento de ellos.

Tongolelismo también significa audacia. Y todavía nos hallamos en el plano de la danza (evitemos por ahora hablar de sus efectos sociales). Aunque algunas posiciones (apertura de piernas para buscar el eje del cuerpo, movimiento de caderas y brazos, etc.) que asume la danza de Tongolele revelan efectivamente los orígenes tahitianos de su modalidad, la bailarina ha ido cambiando sus rutinas a medida que ha asimilado distintas formas, aun superficiales, de danzas de todo el mundo, impregnándolas de exotismo pero apoyándolas en ella misma, siempre mediante una fortaleza física que hasta la fecha sorprende al público. Tongolele logra por tanto vincular el detalle con un “plan general” espontáneo, no exento de ciclos de improvisación que resultarían sumamente fatigosos o inalcanzables para cualquier otro bailarín. Cabe destacar que Tongolele jamás utiliza la gesticulación ni el rostro para producir el efecto deseado, procedimiento tan en boga en las etapas pre-expresionistas y expresionistas de la danza moderna. Por el contrario, brazos y manos parecen siempre relacionarse con un rostro imperturbable, fenómeno que a la vez “estructura” la presentación, el ofrecimiento dancístico y establece un contraste figurativo con la sensualidad de los movimientos de las demás partes del cuerpo.

Yo me entreno bailando y ensayando. Todavía tomo clases de danza, de ballet, de cualquier cosa. Si hay algún buen coreógrafo con un estilo parecido al mío, como africano, árabe, tomo sus clases. Todo para aprender nuevas técnicas aunque sólo utilice algunos elementos de ellas para seguir creando un estilo mío, porque yo ya no bailo con ningún estilo definido sino que es algo compuesto por todo lo que yo he aprendido a lo largo de los años. En mis espectáculos bailo mucho improvisando; es como me siento más libre. Bailo mucho con tambores solos. Existen ciertas marcas con el ritmo del tambor; al crear una danza existen ciertos pasos determinados para un ritmo determinado. Yo al bailar agrego lo que siento, ciñéndome a estas marcas, para que el percusionista pueda seguirme, para que la danza no resulte monótona. El percusionista me dice, por ejemplo, que quedó bien un paso aquí y otro allá y entonces esos pasos van formando parte de la coreografía... Así se van alargando tanto los bailes que a veces tengo que cortarlos. Yo y mi compañero, mi esposo, estamos tan integrados y sincronizados el uno con el otro que cuando él se enferma y deja de tocar, yo ya no puedo bailar...¹⁵¹

En las interpretaciones de Tongolele escasean los alardes acrobáticos. Cuestión de modalidades. Sin embargo, esta circunstancia plantea la existencia de un arte más depurado, más sutil y profundo que las manifestaciones populares colectivas. En efecto, Tongolele puede permanecer durante un lapso considerable en posición estática permitiendo sólo un movimiento casi imperceptible de caderas, de piernas, de hombros. Como si tuviera un dominio sobrenatural sobre ciertos músculos de su cuerpo, externa a través de un milimétrico sector del cuerpo toda una gama de “vibraciones” musculares que embelesan a cualquier espectador. Estos momentos exigen una concentración física que percibe el público a la perfección y que han permitido a Tongolele hacer referencias más de una vez:

¹⁵¹ Dionisia Urtubees: “La danza de Tongolele o la armonía del mundo”, *RMC*, 26 de marzo de 1978.

Yo siento cuando el público está entregado a mi danza. Casi siempre está muy callado cuando yo bailo. Mi baile no es una cosa de gritos, no es algo con lo cual yo trate de provocar. Yo solamente salgo a bailar.

En efecto, fuera de los gritos y el intercambio de chistes y albures que ya son la tradición, más que la costumbre, del teatro frívolo y de revista en México, las actuaciones de Tongolele logran, en cualesquiera sitios de este tipo, un silencio que sensualiza la atmósfera a tal grado que instala una especie de rito. Algún amigo mío, uno más de los innumerables admiradores, jóvenes y viejos, de Tongolele, me ha asegurado haber experimentado auténticas erecciones ante las actuaciones de la artista. ¿No serán muchos los mexicanos que puedan afirmar lo mismo a pesar de hallarse ante una seriesísima bailarina llamada Tongolele?

En mi baile no utilizo ningún elemento para que el público participe conmigo en esta forma. Cuando la gente me ve por primera vez y no sabe qué es mi danza y tiene prejuicios, poco a poco, al verme bailar, va cambiando su semblante y al final está ya entregada a mí, a lo que hago.

Desde 1947 Yolanda Montes ha acompañado al espectáculo “frívolo” (cabaret, teatro de revista, género chico) pero no como un personaje más en la larga, enorme lista de figuras (casi todas talentosísimas) de esta modalidad teatral. Tongolele ha polarizado las reacciones del público y del medio social de tal manera que las actitudes asumidas hacia su arte, hacia su persona (sorpresa, agresividad, complacencia, adoración) representan con mucha exactitud las posiciones de la sociedad mexicana en torno al desenvolvimiento y la popularización del *dancing*. A medida que ha crecido su fama, ha aumentado la “naturalidad” de Tongolele. Excepcional artista de la farándula, ha roto los esquemas sociales deteniendo el tiempo:

Tongolele es una muchacha de buen corazón, aislada y melancólica. Sin embargo, cuando danza todo su ser se anima y mezcla a lo dinámico de su danza un extraño júbilo. Tongolele tiene inclinaciones por el espiritismo, y se tiene la creencia de que ella baila por mandato de tales personajes intangibles. Lo que sí es un hecho es que esta bailarina suele hablar en un lenguaje completamente exótico cuando se encuentra profundamente dormida.¹⁵²

O bien utilizando las ansias mismas de un mexicano reprimido: “Tongolele, el trópico hecho mujer”, reza un volante de publicidad de la época, o incluso combinando incongruencias para el medio social en que comenzaba a desenvolverse: hay una foto en los periódicos de la época en que la “exótica” despedía a su señora madre, Edna Edwards, en el aeropuerto, antes de que ésta volara a San Francisco. Tongolele (“sensación de sensaciones”, como apunta una minifotografía que se repartía a la salida de los teatros en donde actuaba)

es felina, sus ojos son verdes, es feliz sólo cuando baila, sus movimientos son pausados y graciosos; apenas esboza una sonrisa, más con los ojos que con los labios y es como en el verso de Rubén “la carne que tiente con sus frescos racimos”. Tahitiana, no hawaiana; la tahitiana es más rítmica, advierte con rotunda suavidad. Tongolele es austera, no fuma, no bebe; no, no es posible verla serenamente.

Desde luego, Tongolele se presta al juego de la invención y su malabar no pasa inadvertido.¹⁵³ Pero son las reglas de la farándula. En la época actual (y tal vez excepcionalmente en el pasado) incluso el intelectual y el religioso organizan tinglados semejantes de publicidad e “imagen” pública. Lo impresionante es el éxito de Yolanda, reconocida por todos los medios de comunicación. Ton-

¹⁵² “Tongolele, la bella bailarina espiritista”, en *La Semana Ilustrada*, circa 1950.

¹⁵³ Renato Leduc la usa como metáfora en “Tongolele y la democracia”, *TICS*, circa 1949.

golele entra en el mundo artístico con el pie derecho. Y sólo ante la reacción violenta de la Iglesia y de las “comisiones” pro-moral se detiene el ímpetu del público: los sacerdotes se colocan en las entradas de los teatros, en la capital y en la provincia, para obstaculizar el río de feligreses bajo la amenaza de la excomunión. También se utiliza la “lluvia de volantes” por medio de aeroplanos y helicópteros. Tongolele tiene, además, vedada la entrada a la televisión. La incipiente moralidad de los aparatos no acepta el ombligo de la “exótica” y sí los primeros programas importados, llenos de gran violencia, naturalmente “aptos” hasta para los niños. Una que otra presentación en el *video* la realiza Tongolele cubriéndose, como era de esperarse, el ombligo. Esta circunstancia, y la popularización de la palabra “ombliguista”, le descubren a la bailarina un secreto: parte del *shock* causado por sus actuaciones se debe a que es la primera *vedette* que enseña el ombligo.

Estética del dancing, I

Si el baile de salón es producto de los grupos criollos y, en especial, de los grupos criollos metropolitanos, el *dancing* responde, por razones paralelas, al impulso organizativo, estético y social de los habitantes de las zonas urbanas de América Latina. El primero no acepta la influencia de modalidades populares y se singulariza por su receptividad ante el acoso de la música norteamericana; en cambio el segundo responde precisamente a la entrega que los nuevos sectores medios, principalmente la baja clase media, realizan a las formas más espontáneas y originales de la danza. La música y el ritmo de los habituales al *dancing* resultan, por tanto, desprovistos de prejuicios clasistas, sobre todo en sus primeros productos de los años veintes y treinta. Las contradanzas, los cotillones, las cuadrillas, los lanceros y vales ciertamente se ejercitaban en grupo. Los pasos, figuras y variaciones sobrevenían en los bailes de salón gracias a un código que se transmitía familiarmente o bien de un gru-

golele entra en el mundo artístico con el pie derecho. Y sólo ante la reacción violenta de la Iglesia y de las “comisiones” pro-moral se detiene el ímpetu del público: los sacerdotes se colocan en las entradas de los teatros, en la capital y en la provincia, para obstaculizar el río de feligreses bajo la amenaza de la excomunión. También se utiliza la “lluvia de volantes” por medio de aeroplanos y helicópteros. Tongolele tiene, además, vedada la entrada a la televisión. La incipiente moralidad de los aparatos no acepta el ombligo de la “exótica” y sí los primeros programas importados, llenos de gran violencia, naturalmente “aptos” hasta para los niños. Una que otra presentación en el *video* la realiza Tongolele cubriéndose, como era de esperarse, el ombligo. Esta circunstancia, y la popularización de la palabra “ombliguista”, le descubren a la bailarina un secreto: parte del *shock* causado por sus actuaciones se debe a que es la primera *vedette* que enseña el ombligo.

Estética del dancing, I

Si el baile de salón es producto de los grupos criollos y, en especial, de los grupos criollos metropolitanos, el *dancing* responde, por razones paralelas, al impulso organizativo, estético y social de los habitantes de las zonas urbanas de América Latina. El primero no acepta la influencia de modalidades populares y se singulariza por su receptividad ante el acoso de la música norteamericana; en cambio el segundo responde precisamente a la entrega que los nuevos sectores medios, principalmente la baja clase media, realizan a las formas más espontáneas y originales de la danza. La música y el ritmo de los habituales al *dancing* resultan, por tanto, desprovistos de prejuicios clasistas, sobre todo en sus primeros productos de los años veintes y treinta. Las contradanzas, los cotillones, las cuadrillas, los lanceros y vales ciertamente se ejercitaban en grupo. Los pasos, figuras y variaciones sobrevenían en los bailes de salón gracias a un código que se transmitía familiarmente o bien de un gru-

po de amistades a otro. Por su parte, las modalidades del *dancing* (rumbas, zambas, congas, tangos, merengues, milongas, cha-cha-chá, etc.) conforman una especie de sistema de códigos que se incluyen y se retroalimentan de manera natural. Este tipo de ritmos se bailan para “mover el bote”, para “ligar”, incluso para “competir por la vieja”, pero también se frecuentan, se repiten, se ostentan para establecer, entre risas y gritos, una solidaridad: en línea, todos; a la cola; ahora el puente; allí aparece el más diestro, la que da el caderazo, la que sonrío al mover los hombros. Se hace escuela. Y la inventiva populachera se combina con mil y un remedos del personaje en boga, del político en turno, del chivo expiatorio del sexenio que corre. También se entremezclan, de una fiesta a la otra, distintas modalidades. Surgen, por ejemplo, combinaciones curiosas como el bolero ranchero o prolongaciones del mambo como el cha-cha-chá y expresivas novedades rítmicas como la salsa.

A esta gran proliferación de ritmos, piezas y pasos contribuyen enormemente las estaciones de radio, las cuales se multiplican a lo largo de la República mexicana, especialmente durante la década de los treinta. Asimismo, las casas editoras popularizan las partituras al grado de establecer una especie de tradición transmisora que a la vez coadyuva a que un público cada vez más amplio apoye su secular admiración por los compositores de moda. Nadie puede negar que hoy en día, en los umbrales del siglo XXI, uno de los grandes atractivos que ejerce la radiodifusión (además de su específica naturaleza práctica de “escuchar haciendo otra cosa”) se refiere al “gancho” que implica transmitir las piezas y ritmos de moda.

Por esta época de los treinta aparecen en México las empresas grabadoras de discos e instauran un superconsumismo cuyos efectos no se detendrán en la costumbre de escuchar en casa los mejores ritmos, piezas y canciones, sino que la música grabada dará pie a conformar definitivamente el tinglado doméstico del *dancing*: escenas enteras, secuencias completas que las nuevas clases medias han visto en las películas de éxito comenzarán a ser reproducidas en los patios de vecindades. Y al decir tinglados nos referimos no sólo a

los espacios adornados a la manera de los cabaretes peliculescos (escenografía imberbe y realista de una joven industria filmica) sino también al vestuario a lo Lilia Prado o a lo María Antonieta Pons y a los peinados tongolelescos o sumuyqueyanos. Todas estas realizaciones de las clases medias urbanas deben contemplarse como signos de una renovación en su cultura y en sus formas de vida: una cultura que brota, se desarrolla y se prolonga al margen de los programas culturales, oficiales y cultos de cada sexenio, sobre todo cuando oficialmente se “echan a andar” y se sostienen sólo las interpretaciones, mixtificaciones y prolongaciones del programa cultural vasconcelista original.

Un fenómeno importantísimo en la proliferación de ritmos y tinglados lo constituye la aparición cuantitativamente importante de las orquestas en los salones de baile. Ya era costumbre en México el ofrecimiento y el alquiler de las bandas, cantantes, conjuntos de mariachis y músicos en general. Las orquestas para baile que se organizan durante los años treintas incluso llegan a instalar sus oficinas en lugares accesibles (por ejemplo, en la calle de Ayuntamiento, frente a la estación radiodifusora XEW, y en la calle de Jaime Nunó), para que los sectores pujantes, en ascenso, de los sectores medios, fuesen a contratarlas. De esta manera, al celebrar sus fiestas de quince años o matrimoniales los habitantes de las colonias recientemente construidas podían hacer gala de su capacidad económica. Al carecer de una estética propia y de las costumbres que otrora singularizaran a las clases pudientes de provincia, estos nuevos y pintorescos personajes urbanos se sensibilizaron a los enormes pasteles blancos, a los vestidos largos de organdí, a la rosa prendida en el pelo largo o en el pecho incipiente y a las combinaciones más notables e impresionantes de vestuarios, bebidas y, naturalmente, de ritmos.

El enfrentamiento entre las formas musicales populares y los ritmos lanzados desde el extranjero por los medios masivos ha sido una constante en la historia de los bailes populares. Desde la época de la Colonia la asimilación por la masa de las danzas y los ritmos

aristocratizantes conllevaba, sí, la oportunidad de transformar dichas influencias, recrearlas, apoderarse de ellas. Este proceso solamente es efectivo cuando lo popular erradica los signos enajenantes y aristocratizantes de música, ritmos, coreografías, letras de canciones. Bajo ciertas circunstancias sociales, la cultura popular asimila elementos de la cultura erudita institucionalizada; en otras, es esta última la que aprovecha las más notables producciones populares para acrecentar la temática y la calidad de sus propuestas. La conquista de un código dancístico es importante en tanto que a través de éste el pueblo adquiere uno nuevo, adecuado a sus aspiraciones y a su naturaleza. Sin embargo, en el siglo xx la influencia de los medios masivos incluye mucho de la inventiva e incluso de la mala fe de los núcleos hegemónicos que dominan negocios y empresas, instalaciones y procedimientos. Las modalidades extranjeras que no logran ser cambiadas, dominadas por el pueblo, fomentan en ocasiones en los medios de comunicación masiva la mediocridad y el mal gusto. Grotescas son las muchachas y muchachos de clase media baja que con un atuendo poco armónico, con sus figuras naturales, interpretan danzas y bailes populares cuyos códigos y ritmos tampoco armonizan con sus cuerpos ni los modos del movimiento que las caracterizan. Toda *cultura del cuerpo* se asocia de inmediato con las vestimentas. A pesar de la existencia de muchos ritmos populares surgidos en México o en los países latinoamericanos (ritmos fácilmente asimilables por la idiosincrasia mexicana), surgen otros que les proporcionan a los ejecutantes maniobras técnica y estéticamente adaptables, los cuales se incorporan con vitalidad a las prácticas dancísticas populares imperantes. En 1980 resultan sabias las declaraciones del pianista y arreglista musical Alex Sosa, quien afirmaba:

Es necesario que en México, donde se cuenta con magníficos ejecutantes, surja un ritmoailable de este país que sirva de base para ganar popularidad musical mundialmente. Se efectúan concursos de canciones de diferentes tipos pero nunca se ha apoyado un movi-

miento musical nacionalistaailable, que sirva para hacer frente a la gran cantidad de ritmos y canciones que nos llegan del extranjero.¹⁵⁴

El compositor y músico cubano había ya vivido veinticinco años en México y sabía perfectamente qué decía. No era cuestión de negar el talento natural del mexicano para, en momentos específicos, concretos de su expresividad natural, interpretar con esmero, propiedad y temperamento los ritmos que le son propios y agradables. Sus afirmaciones se hallan referidas a un fenómeno que durante casi dos décadas sorprendió a los críticos y musicólogos de la cultura popular: los jóvenes (15 a 20 años) prefirieron bailar y “acostumbrarse” exclusivamente a las prácticas dancísticas de los norteamericanos dejando de lado los ritmos latinoamericanos. Sólo algunos sectores juveniles reducidos (entre ellos los chicanos) convergieron en la práctica y en la recreación de los ritmos oriundos de América Latina. ¿Fenómeno de franco colonialismo cultural a través de los medios de comunicación masiva? La situación se “distendió” a partir de los ochentas, con un ahínco sorprendente para familiarizarse de nueva cuenta, no sólo con la música, sino también con otras expresiones culturales y artísticas latinoamericanas.

Aún en la actualidad resulta cierto que la promoción y la atención que se les presta en los medios de comunicación masiva a las formas de la denominada “cultura fina” no son recibidas con rapidez por sus modalidades populares. Si bien es cierto que hay una habilidad autogestiva en la creatividad del pueblo con respecto a sus expresiones populares, el apoyo de los medios oficiales y comerciales en dirección de la cultura y el arte institucionalizados es indispensable porque propicia productos combinados y azuza talentos que de otra manera tardarían mucho en surgir. Alex Sosa (autor, entre otras canciones de corte popular, de *El poco pelo*) tenía razón al subrayar que

¹⁵⁴ “Hace falta un ritmo popular mexicano...”, *EX*, 10 de junio de 1980.

México es un país rico en folklore y en esa especialidad cuenta con infinidad de bailes regionales, pero se trata de crear un ritmo que haga bailar al pueblo en general en los salones de baile.

Otros fenómenos distintos y paralelos a las casas editoras, las grabadoras de discos, las orquestas, la radio y el cine habrán de contribuir prolíficamente a la expansión del *dancing* antes de los cincuentas. En primer lugar se hallan las sinfonolas, comúnmente conocidas como “rocolas”. Como dijimos antes, permitían que los inquietos jóvenes de la ascendente clase media seleccionaran las melodías mexicanas y extranjeras “más cercanas a su corazón”. Eran aparatos que se instalaban, previo contrato de arrendamiento o en ocasiones de venta definitiva, en sitios tan anodinos musicalmente como las heladerías o neverías, pulquerías, cantinas, cafeterías, tiendas de refrescos e incluso misceláneas y panaderías. Varias generaciones de chavos de pasadas épocas rendimos un personal y colectivo, sentido homenaje a la cadena de “Kiko’s”, que durante el alemanismo intentó combinar las neverías de sabrosa tradición española e italiana con la cafetería norteamericana. No sólo cambiaron el buen sabor de helados confeccionados con frutas naturales por el anodino e industrializado sabor de helados hechos con ingredientes artificiales; no sólo erradicaron de un plumazo el sabor y el olor del café recién tostado y preparado en el Tupinamba y Campoamor del centro de la ciudad. En todos los Kiko’s fueron instalados estos aparatos musicales tragamonedas que constituyen el antecedente más directo de algún tipo enajenante de música de fondo, indirecta y estereofónica, de restaurantes y cafeterías “a la gringa”. Los encargados del “sonido” no acatan ni entienden la máxima de que la “música de fondo” se instaure para acompañar, sin que se note, las conversaciones. La gente joven de esa época extendió con amplitud su interés musical y se familiarizó con los ritmos, especialmente norteamericanos que ofrecían a todo tipo de públicos y monedas las famosas rocolas. Asimismo, este hábito ofreció la oportunidad de dar a cono-

cer un implemento eléctrico y mecánico muy interesante que a la vez fue una presentación de la era aerodinámica para los “subdesarrollados” latinoamericanos. Las rocolas muy pronto se vieron impelidas a cambiar de repertorio. Los ritmos norteamericanos tuvieron que compartir sus ofrecimientos con la música auténticamente mexicana ya que, por razones obvias, el *jitterbug* resultaba inapropiado para los pequeños pasillos que constituían el único espacio transitable entre el abigarramiento de mesas de estas cafeterías y neverías. Al desarrollarse la técnica de la música indirecta, las rocolas fueron enviadas a provincia y algunos de estos aparatos son ahora reliquias por las cuales los anticuarios exigen elevadísimos precios. Debe reconocerse que la estética de las rocolas es un fenómeno virgen para los estudiosos, ya que las hubo de colores variados y modelos extraordinarios, en los cuales el desarrollo musical se mezclaba con el movimiento de líquidos de colores, cambios de luces y tonos, etc. Mucho hay que entresacar de la breve época de las rocolas, sobre todo en su inventiva mecánica y eléctrica.

Con la aparición de las cafeterías y restaurantes en cadena no sólo se transforman los ambientes, las atmósferas de los cafés y establecimientos tradicionales de México. También los alimentos cambian. Si el café mexicano de olla, con el rico y penetrante olor de canela que lo aderezaba, había perdido la batalla desde hacía ya muchos años, comenzaron a aparecer los sándwiches, los *hot-dogs* y esas combinaciones extrañas que se vuelven aún más extrañas (porque seguramente a la carne le agregan toda clase de atropellos) llamadas hamburguesas. Si cambian los tinglados cambian los alimentos y las bebidas que consumen los parroquianos.¹⁵⁵ Este fenómeno, a todas luces consecuencia de la industrialización rápida y de la explosión demográfica, había ya tenido antecedentes, lloriqueos y nostalgias en instituciones tan importantes como las neverías. Alguien, apoderándose de una musa asaz observadora, y respon-

¹⁵⁵ Véase sobre las costumbres alimenticias del mexicano “Sobre las viandas mexicanas y otros vicios semejantes”, *AR*, 203-213.

diendo al sinfónico nombre o seudónimo de Solón de Mel, se queja en 1929 mediante el siguiente

Rezago sentimental

Nevería moderna, ya no eres
 aquel puesto florido en que las chinas
 poblanas competían ellas solas
 con la dulzura de las aguas frescas
 y la fragancia de las amapolas...

Ya no comban su seno las tinajas
 sobre la arena, como unas desnudas
 beduinas preñadas...

Ya las motas inquietas de la chía
 no sueltan su retozo de alegría
 entre la horchata, ni tampoco ya
 una morenita de miradas pícaras
 y de senos
 plenos
 —que entre los collares de coral se escapan—
 la jamaica nos da
 con esas jícaras
 incrustadas de flores de Uruapan
 o de Olinalá...

Ya García
 Cubas, no te evocaría,
 Nevería
 nueva...: hoy "PALETERÍA".¹⁵⁶

Y como despidiéndose de toda una época le endilga un "epitafio" a la feroz sustituta de las neverías evocando los idos tiempos de la inocencia y la ingenuidad:

¹⁵⁶ *EUI*, circa 1929.

R.I.P.

PALETERÍA: eres un epitafio
marmóreo y niquelado
de aquel puesto florido en que las chinas
poblanas competían ellas solas
con la dulzura de las aguas frescas
y la fragancia de las amapolas...

Objetivo: bailar

En el *dancing* las actitudes y gestos se vuelven más naturales, aunque a veces más naturalmente melosos. Se pierden inhibiciones relativas a la manera de hablar. Los jóvenes se sienten más a sus anchas, más en casa. Las muchachas platican pero permanecen ojo avizor en lo que a chavos guapos se refiere. En estos establecimientos de baile y en las excursiones, la baja clase media se olvida de horarios, deudas, regaños, jefes y padres. Juega con la vida. Una buena cubalibre, un presidensoda, un refresco sacuden las telarañas de la mente; un buen danzón las erradica por varias horas. Buenas ocasiones para el ligue, los centros de baile liberan poco a poco, según los términos de su asiduidad, a los jóvenes. Allí, a pesar de todo, encuentran mayor libertad. Algo tiene la danza que acude en auxilio de los desvalidos morales: el ruido de las orquestas, las rosas y sonrisas, el espacio, el sentido de las piezas (letras que uno repite mentalmente mientras se tocan), el humo, las presencias.

Línea de acción, el *dancing* liberó mucho antes a las mujeres. Aquella que se “atreveía”, que entraba y le daba duro al baile, estaba ya del otro lado. Venía a buscar y a practicar lo que su madre había querido copiar en casa para que el padre no saliera huyendo, negando las responsabilidades que había adquirido. Así, la muchacha estaba ya a un paso de la indecencia que la iba a apartar de la vida que ya le habían asignado. Harta del destino, la chava se enfrentaba al deshonor (si la “cachaban”) y penetra-

ba en una vida secreta más atractiva y feliz (si no la “cachaban”). Bailar fue (junto con fumar) el primer acto liberador de la mujer urbana.

El *dancing* es lugar de deslindes sociales: la baja clase media tiene sus sitios y las otras clases medias tienen los suyos. Las excepciones —como siempre— son los establecimientos de moda: La Swástica, Ciro's, etc. Surge el peligro cuando sobrevienen la mezcla, la euforia utópica, el rechazo y la violencia. La movilidad social no perdona. Ni de un lado ni de otro. También hay luchas por el espacio, por los establecimientos, por el destrampe. Sirvientas, empleadas, escolares, niñas bien. La danza no perdona posiciones sociales. Los varones también buscan sus escondrijos, sus cuevas, sus *dancings*. Sólo que los mexicanos, para variar, lo hacen en conjunto, colectivamente, pues el mexicano “ni a hacer pipí va solo”. Los *dancings* que se establecen, se desarrollan y cierran, expresan mil y un detalles de cada barrio. Dime a qué *dancing* asistes y te diré quién eres. Toda una idiosincrasia, una cultura y una manera de ser. Todo un modo de hablar:

Santa María tenía rivalidad con la Roma, que era otra colonia bastante neurálgica. Ya hablo de los cincuentas. Ya hablo de las primeras influencias de la música norteamericana en los bailes de México. Ya anda por allí Bill Halley, se ha estrenado *Semilla de maldad*, ya vimos *El salvaje*, ya vimos *Rebeldes sin causa*. Se empieza a hablar del rock'n'roll [...] Santa María tiene una rivalidad palomillera con la Roma. Santa María tiene a su alrededor lugares donde se asiste a bailar. Nosotros vamos mucho a cabarets, no propiamente a *dancing clubs* aunque ocasionalmente íbamos a Los Ángeles que nos quedaba cerca. O íbamos al Smyrna. Pero fundamentalmente íbamos al Java que era un cabaret de enésima categoría donde se bailaba sin orquesta, con sinfonola, con tostonera. Muy cerca de él, en la calle de Mina, están El Caracol y El Gusano. Cuando solamente se trata de bailar nos vamos hasta Artículo 123, arriba de los Boliches Sago, donde hay un lugar que se llama El Pavillón, en el que tocan Arturo Núñez y las orquestas antillanas de la época.

Ya el cha-cha-chá está en su apogeo e incluso inicia su declinación. Están Jorrín, Ninón Mondéjar, las grandes orquestas del cha-cha-chá. Allí realmente el baile, allí sí, es el ejercicio. Es el baile por el baile. No se vende más que Orange Crush. Una sola marca. No se consumen alimentos, no se consumen bebidas alcohólicas. No puedes introducirlas [...] Van las prostitutas que después irán a los cabarets, con sus cachichos, pero también van las alumnas de ciertas escuelas. Es frecuente estar viendo dentro de un mismo espacio, y en convivencia, escolares del Angloespañol que se han quitado el cuello de plástico para bailar y prostitutas fácilmente identificables [...] Hay otros centros de reunión. Ésos son para ir con la novia santa, donde no hay prostitución y sí venta de bebidas alcohólicas. Uno se llama La Peña, arriba del cine Olimpia; el otro se llama El Social, en San Juan de Letrán. Esos lugares inician temprano sus actividades con orquesta en vivo. Como a las cinco de la tarde. Allí también convergen las palomillas, empleados bancarios, burócratas; también una multiplicidad social, un retablo de clases sociales. Interesantes. Esos sitios se terminan como a las diez u once de la noche. Son lugares en los que sobrevienen una especie de, si cabe la palabra, *matinée* danzantes. A fin de cuentas sigue siendo el objetivo, bailar.¹⁵⁷

Para efectos del *dancing*, la instauración de la primera estación televisora vino a reunir todos los elementos y características anteriores. Sus cualidades auditivas proporcionaron a todos los sectores urbanos las modalidades que se transmitían por medio de discos, radio y orquestas. Asimismo el producto visual, indispensable para atraer a los nuevos televidentes, ofreció elementos de su agrado: escaleras, plantas, vestidos, peinados, así como los mismos tipos de mujer que el cine en su momento había ofrecido. La televisión consagra definitivamente a artistas como Pérez Prado y otros que habían contribuido a la expansión del *dancing*. No sólo el cabaret y el teatro frívolo sino el teatro de revista son trasladados a los hogares de

¹⁵⁷ EJE.

los sectores medios. Naturalmente, la lucha de ritmos se lleva a cabo en esta arena: el *blues* pelea con el danzón, el *swing*, con el mambo y el *jitterbug* con el cha-cha-chá. Se abría una nueva época de síntesis cuyos resultados atestigüamos en los auténticos espectáculos que ofrecen el travoltismo y el disco posteriores.

El *dancing* es una muestra irrefutable de la inventiva dancística y musical de los sectores medios de la gran ciudad. A su espontaneidad se une el talento. Los bailes de pareja y de conjunto adquieren modalidades inesperadas que en mucho van rompiendo con la tradicional inhibición del mexicano para expresarse por medio del cuerpo. El *dancing* es capaz de apoderarse de los ritmos extranjeros, de recrearlos, reciclarlos y de ofrecerlos como productos a través de los cuales se experimentarán nuevas sensaciones rítmicas. Superan sus propios tinglados. Por otra parte, el objetivo primordial de los salones de baile no se aparta de su dirección original desde los años veintes. Lo mismo que en décadas anteriores, al terminar el siglo xx, el *dancing*

es el espacio que la pareja comparte con los demás. El éxtasis del ritmo nace de los pechos, los muslos y los corazones agitados. El lenguaje de los pies y todo el cuerpo habla del disfrute. Poco importa el calor, dado que los grupos se relevan uno tras otro y el entusiasmo no decae. De ahí se desprende que nadie extrañe las bancas o las sillas para descansar; los músicos no dan tregua ni las parejas la piden.¹⁵⁸

Las antiguas vestimentas quedan atrás. Hombres y mujeres olvidan la etapa de la mera imitación para latinoamericanizar los actos dancísticos que les son afines. De esta manera sobreviene un proceso de universalización que en las instancias económicas, sociales y técnicas ocurre agudamente en la época posterior. La capacidad de recreación del mexicano y en general del latinoamericano se expande y se significa en el *dancing*. Los bailarines, los buenos bai-

¹⁵⁸ Eduardo Villegas: "California Dancing Club, 44 años de hacer disfrutar el cuerpo", *LJ*, sección de espectáculos, 4 de abril de 1998, p. II.

larines, no solamente ofrecen a la vista del público una representación exacta de los bailes populares que surgen en la Unión Americana y en Europa. También extienden los códigos, haciéndolos más flexibles y atractivos, más próximos, complejos y simbólicos al grado de propiciar éxitos artísticos de alcances mundiales que en mucho indican esta capacidad. Por otra parte, estos excelentes bailarines popularizan técnicas sumamente complicadas de códigos dancísticos cultos, asimilando y ampliando procesos rítmicos, pasos y poses.

*La situación*¹⁵⁹

Cuando tenía dieciséis años comencé a frecuentar a una palomilla del barrio de La Merced. Allí nos criamos mis hermanos y yo. Allí convivíamos mucho con gente de la Candelaria de los Patos, esa gente que de hecho es famosa por bronca y cabrona pero que realmente sólo podemos sopesar y tal vez juzgar los que vivimos por allí. Sólo nosotros podemos hablar de esta gente; pasamos muchos años con ella. No es como la pintan en películas y novelas. Yo tuve roces de todo tipo con los integrantes, habituales y habitantes de estos barrios. Nosotros, en La Merced, formábamos una palomilla de aproximadamente cuarenta muchachos que nos veíamos en la esquina asignada, en el café o en la taquería, que platicábamos en la calle hasta altas horas de la noche. Yo trabajaba en una fábrica, donde comencé de “traidor” (o sea, el bell-boy, al que se le dice “traime esto”, “traime lo otro”, “fulanito, traime las tortas”, etc.); era yo un comodín. La compañía donde prestaba mis servicios estaba enclavada en el corazón de la Candelaria de los Patos. Cuando empecé a trabajar, a la edad que ya consigné, un día u otro, al llegar por la mañana veíamos a algún tipo acostado por allí, a un lado de la iglesia que colindaba con la compañía esta. Al pasar decíamos

¹⁵⁹ Testimonio abreviado. Inédita la versión completa. Entrevista realizada en 1981.

entre nosotros: “Mira a ese tipo, está durmiendo la mona.” Era una escena que se repetía mucho en ese ambiente. Entonces a alguno de nosotros se le ocurría levantar los cartones o periódicos con los que estaba tapado porque, pues, estaba estorbando el paso o creíamos que había agua, porque estaba mojado, y muchas veces nos encontrábamos con que era el cadáver de un policía. Eso nos llenaba a nosotros de cosa, de estrujamiento. Y casi no hablábamos del asunto. Lo hacíamos muy pocas veces. Surgían comentarios entre nosotros, mínimamente, pero a nadie de fuera le decíamos nada. No hacíamos alarde de ello porque ya sabíamos cómo era la palomilla de por allí.

Había en ese entonces un señor alto, moreno, ojón, prieto, cachetón que le decían “El Sapo”. Ése era el jefe de toda la palomilla de la Candelaria de los Patos. Estaba también “La Pecosa” y otra señora muy chistosa que siempre andaba cargando un bebé, con su rebozo. Siempre la veías cargando al bebé pero en realidad todos sabíamos que no era un bebé, que era un muñeco. Había otro muchacho, muy fuerte ese hombre, que le decían “El Cacarizo”. Éstos eran sólo algunos personajes que pululaban por la región. Ya te digo, el jefe era “El Sapo”. Pues bien, yo empecé a tener contacto con ellos porque se daban cuenta exactamente de quiénes éramos las gentes que andábamos alrededor. Entonces nosotros vivíamos en General Anaya. Allí tenías tu casa, en un edificio que está entre General Anaya y Rosario, a una cuadrilla solamente de San Ciprián y lo que es la Candelaria de los Patos. Ellos, todos los rateeros de por allí, bueno, los “ponedores”, que así les decían porque si te los encontrabas les preguntabas:

—¿A dónde vas?

Y contestaban:

—Pues, voy a ponerle.

Y en realidad iban a asaltar, a robar. Había una clasificación: los retinteros, los cristaleros, los conejos, los descuenteros. Todos eran ponedores, según el tipo de experiencia que efectuaran. Era una clasificación de ellos y sólo ellos la entendían. Como debe ser. Ló-

gicamente, entre ellos, por allí, había personas muy decentes pero por seguridad propia protegían a los ponedores. Alejaban a la policía. Me acuerdo de un señor que fabricaba dulces, unos dulces recortados de miel y eran riquísimos y allí lo veías con su maquineta, dale y dale, quesque muy ocupado haciendo sus dulces de miel. No mataba ni a una mosca el tipo... y venían corriendo los raterillos de por allí y allí, al puesto de dulces, aventaban las cosas robadas y el señor dulcero las recogía, las escondía y tan campante... Y cuando llegaban los cuicos o agarraban a algún ponedor, como el señor se veía muy quieto y decente, pues no sospechaban nada. Había por tanto claves y complicidades bien a toda madre. Había también una vecindad con cuarenta entradas, un verdadero laberinto. Si tú no vivías por allí y no estabas al tanto de tanta puerta y recoveco, pues jamás te dabas cuenta de que podías entrar corriendo, refugiarte, perderte y salirte por otra calle.

Yo empecé a tener contacto con ellos porque, bien abusado, quise congraciarme con ellos pues sabía qué tipo de gente vivía alrededor. Entonces me llamaban cuando yo pasaba o cuando salía a propósito:

—A ver, ese jovenazo.

—Quiúbo— les decía.

—Póngase bien para la botella, ¿no?

—Órale, como no... Pero me dan un trago, un buche.

Y les daba cinco pesos.

—Órale, jovenazo, cualquier cosa que quieran con usted, primero que nos digan.

En fin, yo hasta me sentía seguro, porque de toda la familia era el único que se atrevía... A las once, a las doce, a la una de la mañana podía pasar por la Candelaria de los Patos y no me hacían nada.

Me invitaban cuando hacían sus fiestas, ellos, en el famoso número catorce. Sí, incluso hubo una película; no recuerdo con qué artistas se hizo, pero se hizo una película del número catorce de la Candelaria de los Patos. Me invitaban a sus fiestas y me guardaban a la mejor chava. Me decían:

—Órale, jovenazo, ya tenemos aquí a su chava.

Resulta que yo bailaba con la mejor chava, estilito de baile y todo aquello. Uy, la chava estaba feliz, pero pues aguantaba yo una pieza o dos con ella, porque le rugían re' duro las axilas. Una cosa, de veras, que yo tenía que aguantarme a veces; por no fallarles. Si te ponías al brinco con ellos, a patín o trompón o con filero, eso sí, te acallaban. Porque eran gruesos para esas cosas, para las broncas. Muchas veces por puro gusto, por aburrimiento o lo que fuera, nos dábamos en la madre sin perder la amistad. Alguno de nosotros proponía:

—Vamos a darnos una bola de madrazos. A la primera sangre o al que caiga primero.

Y, en seguida:

—Ya estás, ya le estamos dimos dando.

O decían:

—Poninas, dijo popochas.

Y nos dábamos de golpes porque estábamos aburridos.

Pues yo iba a las fiestas y siempre funcionaban los sonidos, esas bocinotas que hay, y discos. Hacían su bebida y no era de servirte en cada copita sino que la hacían en unas ollas grandes. Compraban aguardiente de cinco litros, ron de cinco litros, no recuerdo qué ron era, pero vaciaban ahí el alcohol y le echaban hielo con pepsi cola. Y ahí estaba una señora sirve y sirve. Además era muy importante hacer de comer para toda la gente que se pudiera. Comúnmente, lo que preparaban (frías las noches) era caldo de pollo. Y pues tenías que cenar. O te daban sándwiches. En fin, era gente que se preocupaba por compartir la papa cuando había fiestas y todos convivíamos. Aunque te diré que a las tres de la mañana eran unas broncas pero que había que ver. Cuando empezaban a pelearse, pues yo me hacía a un ladito. Se peleaban y ya veía yo la manera y les hablaba a los que me invitaban y les decía que yo me quería pasar a retirar, que muchísimas gracias por todo.

Pero sí, fueron experiencias sinceramente bonitas. Ahí, en la Candelaria de los Patos era una cosa tremenda, porque no sé si tú

conociste ese lugar, pero era una plazoleta. No había pavimento, era pura tierra. Por aquel entonces todos los puestos de comida y de lo que se vendía ahí estaban circundados por una tela de alambre. Quiero decirte: para entrar ahí, no hacías más que caminar treinta pasos y ya te iban siguiendo a ver qué pretendías. Y lógicamente, los que ya éramos conocidos pasábamos y no había ningún problema. Pero que se cuidaran los extraños. Cuando a alguien le arrebatában el reloj o le quitaban el dinero (alguna cosa así) y se quejaban con los policías, los policías no entraban. Les daba miedo. Incluso en una ocasión se armó la grande: tuvimos una redada. A las tres de la mañana llegaron un montón de policías por la calle de Santa Escuela, por la calle de Rosario, por la calle de San Ciprián, por la calle de Juan de la Granja, rumbo a la Candelaria de los Patos. Yo recuerdo que la cosa se vino encima porque le robaron la bicicleta al hijo de un coronel que trabajaba en la zona. Entonces a él, al querer reclamar la bicicleta, lo mataron. Y el coronel éste se enojó de tal manera que le mandó un ultimátum al presidente que en ese entonces era Ruiz Cortines. Yo digo ultimátum pero no sé cómo estaría la cosa. Pero sí, la verdad, nos enteramos de que el coronel le dijo a Ruiz Cortines que si no ponía él el remedio para que se acabaran ese tipo de maleantes, él iba a llevar toda una compañía, un batallón, para acabar con ellos. Y se hizo una redada: llegaron un titipuchal de policías a las tres de la mañana. Oíamos metralladorazos por acá, luces, sirenas y todo. Total: que ese día agarraron entre personas decentes de las que vivían ahí adentro y rateros, mil ochenta gentes. Y nosotros, como vivíamos en la esquina, pues desde la ventana era nuestro espectáculo. Con todas las precauciones debidas, porque mis papás nos decían que no nos asomáramos, pero nosotros queriendo ver aquello, nos asomábamos de todas maneras y no nos perdimos nada. Y veíamos cómo los sacaban a macanazos y los metían a las julias. Se los llevaron.

Casi todos los días ocurría algo parecido y puede decirse, pues, que nos daba por gozar de nuestra diversión. Los de la familia nos

dábamos cuenta de cómo trabajaban los ponedores. Nosotros la armábamos:

—Mira, ése viene mariguano.

No podía ni salir a la calle de tan fumado y como lo andaban buscando llegaban los policías y entre cinco o seis no lo podían detener. Lo golpeaban aquí en los bíceps, lo golpeaban aquí en las piernas, aquí por las clavículas y no lo doblegaban. Se le multiplicaban las fuerzas al cuate. Y le daban con las macanas en el estómago y no lo doblegaban. Así era el grado de droga que llevaban esos muchachos. Y éstos eran los de la Candelaria de los Patos. Eran tremendos: cadeneros, fileteros, o sea cuchilleros. Y la acción era bastante fuerte.

Dentro de ese grupo, surgieron algunos amigos que, pues, querían, ahora sí que salirse ya de ese medio, querían destacar. Porque incluso varios de ellos, por ejemplo el Rafles (se llamaba Rafael), ese muchacho quería destacar y tenía muchas facultades para el baile, pero muchísimas. A grado tal que era un muchacho que agarraba el pañuelo de los extremos, lo enrollaba y bailando, bailando (como brincar la reata, pero encogiendo las piernas hasta cerca de sus quijadas), brincaba el pañuelo para atrás y para adelante. Y giraba y caía abierto de piernas y luego cerraba las piernas en tijera. Yo te quiero decir una cosa: sinceramente, si en ese entonces ponemos a un señor Resortes, en competencias, a bailar con Rafles, se lo llevaba el Rafles pero fácil. Porque tenía gracia, porque tenía presencia. Porque hasta eso, era un tipo que medía aproximadamente 1.80, muy bien parecido. Era un hombre blanco. Se vestía en ese entonces como el pachuco: pantalón angosto de abajo y hombreras. Era atlético. Imagínate, para dar esos brincos: enrollar el pañuelo, brincar para adelante, luego brincar y llevar el pañuelo para atrás y a ritmo de la música girar, hacer cuatro o cinco giros, caer abierto de piernas, levantarse suavemente, seguir bailando. Tenía unas facultades especiales para bailar y él quería destacar en el ambiente artístico. Pero, pues a veces la mentalidad, la falta de preparación no te ayuda o no les ayuda a las gentes para destacar en lo que a veces quieren. Él era uno de esos.

Luego había otro que se llamaba Panchito. Francisco. No recuerdo los apellidos, porque la verdad no se acostumbraba. Siempre se hablaba por el apodo. Yo siempre fui Quicón para ellos. Entonces formamos un trío. El Raffles, Panchito y yo formamos un trío y ensayábamos. Ensayábamos en un departamento que rentaba uno de los muchachos ricos de ahí, que son los dueños de un comercio bien, bien grande. Totó rentaba el departamento y como cuates, para vivir ahí, pues entre todos pagábamos la renta. Me parece que eran 120 pesos de renta al mes. Entre todos pagábamos la renta y ahí hacíamos nuestras fiestas y todo aquello: aniversarios, cumpleaños. O lo que se nos ocurría.

Pero siempre procurábamos nosotros ir a bailar. Íbamos al California Dancing Club. Ése era uno de los últimos porque antes nos íbamos a La Playa, que estaba en Argentina 111. Sobre todo cuando llegaban las orquestas, que eran Pancho Díaz, que eran Acerina y su Danzonera, que eran los Solistas de Agustín Lara, que iba Yiniyó, que entonces era Yeyo y Cané con su grupo. Cuando había ese tipo de orquestas, íbamos a los bailes. Casi siempre jalábamos para allá cuando había buena música. Y pues la música que se bailaba era la guaracha, el mambo, la rumba, el swing y el boogie-boogie. Porque todo eso nos tocaban las orquestas. Cuando iban Acerina y su Danzonera, pues era sobre todo danzón. Se supone. Cuando iba Panchito Díaz, era el que más o menos tocaba huaracha, el chacha-chá. Pero cuando iban los Solistas de Agustín Lara, cuando iba Luis Alcaraz y todo aquello, pues bailábamos lo que hubiera. Incluso yo gané un concurso dentro del salón bailando *sax cantabile*.

Nos íbamos a ligar a las chavas, íbamos a bailar. Es más, había una especie de competencia entre todos los que íbamos a ver quién bailaba mejor, a ver quién tenía mejor estilo, a ver quién llevaba innovaciones, porque realmente era una guerra, una batalla la que se sostenía en esos bailes. Los jueves nos íbamos a los "jueves populares" de Los Ángeles. A mí no me dejaban entrar porque yo era el más jovencito de todos. Tenía aproximadamente 16 años y no me dejaban entrar. Todo esto ocurría más o menos a partir de 1957, 1958.

Los jueves era ir al salón Los Ángeles; los sábados nos gustaba mucho ir al California Dancing Club porque como estaba de moda... Se localizaba acá por Tlalpan... me parece que todavía existe. Allí se ponía muy bien. Y los domingos nos íbamos a la tardeada, a uno que se llamaba el Chamberí, por la Penitenciaría. Se ponía muy bien en el aspecto bohemio que se estila ahora. Hay lugares a donde va uno a dar el reventón, al final. Lugares donde se reúnen jazzistas y que le dan a uno oportunidad de echar la paloma y van a cantar. Así era allí. Los domingos, allí era el reventón. En la tarde llegaban varios grupos a tocar. Daban las doce de la noche y los muy buenos clientes nos quedábamos a seguirla hasta que se acababa. Mucha gente salía temprano, a las nueve, diez, porque tenían que trabajar el lunes. Pero nosotros el domingo nos íbamos al Chamberí, un lugar chiquito, feo, feo. Pero no nos importaba. Lo que queríamos era bailar y todos nos conocíamos y todos nos peleábamos. Cuando se le pasaban a alguien las copas, se peleaba y todo aquello. Pero la intención era la de ir a bailar. Yo, la mía, toda la vida, fue bailar. La de Rafles, fue de ir a bailar. La de Ramiro, fue la de ir a bailar. La de Panchito, lo mismo. Los cuatro siempre andábamos juntos. Yo era el menor de los cuatro.

Las chavas se peleaban por nosotros. En serio, suena jactancioso, pero es la verdad. Incluso, nosotros, por ejemplo, nos le quedábamos mirando a una chava y estaba pero bien apuntalada. Caminábamos hacia allá y en lugar de sacar a la que mirábamos, sacábamos a la de junto y la dejábamos picada. Yo incluso no tenía ni dinero para vestirme bien sino que mi mamá nos sacaba en abonos telas y nos mandábamos a hacer los trajecitos. Ella hasta me escogía unas fotografías de revista americana. Un traje muy elegante, recto y todo aquello, como los usan ahora, pues. Pero en ese entonces a mí me gustaba la onda pachuca y todo aquello. Cuando llegaba mi mamá, uy, los corajes de la viejita, porque yo me hacía mis trajes a como estaba la onda con mis amigos. La moda y los figurines me valían una pura y dos con sal.

Íbamos a bailar. Entonces las chavas se peleaban por nosotros. Fíjate qué fenómeno tan padre: las más feítas, qué padre bailaban.

Eran incansables y lo que queríamos nosotros era gente que fuera incansable para el baile. A ellas las poníamos en hilera enfrente y nos poníamos nosotros tres, porque Ramiro siempre fue un poquito más torpe para el baile. Panchito, Rafles y yo nos poníamos en hilera los tres y nos poníamos a hacer los mismos pasos. Incluso yo se los enseñé a mis hermanos y los tres bailábamos en la casa. Y cuando le tocaba hacer su figura a Rafles, la hacía, hacía su figura. Cuando le tocaba a Panchito hacer su figura, la hacía. Cuando me tocaba a mí, lo propio. Los tres nos abríamos de piernas y sacábamos pasos muy cucos y difíciles. Era una cosa muy padre. Yo nunca pude abrir las piernas a los lados, sino siempre la pierna izquierda adelante y la derecha atrás. Entonces él nada más me daba un jaloncito del saco, como Resortes, y ya me juntaba yo mis pies y al ritmo. No sé: teníamos una intuición natural para la síncopa de la música, lo del ritmo. Y todo era bailar, el cabeceo, las manos, todo era ritmo. Y eran unos bailes sensacionales.

Yo, principalmente, empecé a querer cambiar de ambiente, porque digo yo, los principios son los principios. Y realmente pues es una cosa que tenemos nosotros que nuestra familia nos ha dado muy bonitos principios. Empecé a cambiar. Ya después empecé a frecuentar otro tipo de salones. Empecé a ir al Salón de los Candiles del Hotel del Prado, al Maxim's, al Prado Floresta, al Riviera. Incluso al Country Club, al Jockey Club aquí en el Hipódromo y había uno que se llamaba el Ciro's en Las Lomas. Dinero para llegar a esos lugares nunca tuve. Me amarraba en cada pachanga... Ya mi onda era por la manera de bailar, era impresionar a la chava que me gustara. En cada baile, yo me amarraba una chava.

También improvisábamos, sí; a la hora de hacer las figuras:

—Mira, te voy a sacar un nuevo paso.

Entonces yo agarraba y marcaba el paso y lo hacía al ratito, pero a los tres minutos ya estábamos haciendo los tres el paso que cualquiera inventara... Sinceramente, nunca ha sido justo el ambiente artístico con la gente. Porque yo conocí personas con muchas aptitudes para el baile, como para la comedia, como para cantar,

incluso, y nunca les dan una oportunidad. Siempre como que fue de dedo; por eso está el cine como está ahora. Está en la calle, es el peor cine del mundo. Yo creo que si hubiera gente talentosa... otro gallo le cantara. Porque ese talento no se estudia, no se consigue, se nace con él. Es más, en una ocasión yo fui a una academia de baile que está allí en avenida Chapultepec de Chuck Anderson y yo me reí de los maestros. Incluso el maestro éste, a la tercera o cuarta vez que fui, me dijo que por qué no les enseñaba yo a unas muchachas. Yo vi varias veces al maestro que quería hacer los pasitos que yo hacía y no podía. La cosa no nada más es bailar al ritmo sino tener una manera de improvisar los pies. Por ejemplo, a la hora de que yo bailaba, yo metía mi pie así, levantaba el otro pie y salía de este lado. Metía yo éste, jalaba, metía y elevaba así mi pie. O sea, que era una cosa de estilo: yo metía mi pie, como que me iba a pisar yo mismo, giraba y pasaba. A la hora de estar bailando, hacía el movimiento. Entonces el maestro decía:

—Oye, ¿eso dónde lo aprendiste?

Y como ése, muchos. Sinceramente, a nosotros siempre (que nos disculpe este señor) Resortes nos parecía muy burdo. Lo único que hacía era mover los hombros y brincotear. Apantallaba, pero bailar, bailar, no era baile para nosotros. Ése no era baile, nos reíamos de él. Incluso en una ocasión se inauguró un salón allá en la calle de Carretones y los dueños muy inteligentemente invitaron a Resortes a bailar ahí. Excuso decirte. Mínimo cien gentes le ponían la muestra de cómo se bailaba. Yo fui. Era un merequetengue: todo mundo quería impresionar a todo mundo. Es más, me acuerdo que llevamos un chamaquito (le decíamos “El Huesito” por lo flaquito) y bailaba igualito que Resortes y lo llevamos. Nos metimos de contrabando y lo llevamos. Su papá pues era un bodeguero de fruta y le compró su traje. Lo llevamos y el chavo fue. Y lo hicimos bailar como Resortes cuando estaba Resortes ahí. Y fue y lo felicitó:

—Ay, te felicito mi hermano y...

El chavo sí que bailaba. Y el chavito daba unos giros que le había enseñado Rafles, el paso del pañuelo, unos movimientos que yo

también le enseñé y la verdad, la verdad, el chavo le roncaba... Y el chavito no tenía arriba de catorce años.

No le dan oportunidades a la gente que tiene la cosa natural. Incluso, por ejemplo, a mí siempre me ha gustado cantar. Nunca había yo sabido cantar hasta que conocí a un pianista en Acapulco que se llama Julián Bert. No sé si lo conozcas, es el introductor de yenka en México. Él fue el que me enseñó lo que es la cuadratura. O sea:

—Tú no te preocupes, Quicón, tú canta y yo te sigo con mi armonía.

Y se canta pero maravillosamente de esa manera. Incluso ahora me encuentro a un músico, a un guitarrista o a un pianista que me acompañe a cantar y si no es muy bueno, yo me siento mal. Como que no canto bien, como que no me acomodo. Pero échame lo bueno y mírame, te juro que la hago.

También estudié arte dramático pues yo pensaba y quería destacar. No como Jorge Negrete y demás sino que verdaderamente quería recibir la oportunidad. Porque yo incluso me sentía, pues bien parecido, últimamente. Como joven, pues me sentía bien parecido. Para entonces, yo ya ganaba dinero, vestía muy bien, porque me cambiaba hasta tres veces al día. En la mañana me iba yo de una manera, llegaba la tarde y me ponía yo otro traje; y en la noche, como me iba yo a bailar, me ponía otro.

Teníamos unos amigos ahí, de la Marimba Orquesta Cuquita, ahí cerca, vecinos de nosotros. Me gustaba tanto la música que yo quería introducirme en esa onda. Quería aprender, no convivir toda la vida con la Marimba Orquesta Cuquita sino que yo quería aprender a tocar. Entonces me metía con él. Yo veía que a Juventino, desde muy chiquito, su papá le había enseñado la música, la marimba. En un tiempo fue famosa la Marimba Orquesta Cuquita de los hermanos Narváez. Digo, se hizo famosa a un nivel popular. Juventino insistía en hacerme tocar la marimba. Y me decía:

—Usted nada más va a armonizar acá.

Y él me tocaba una melodía y yo: cua, cua, cua, cua, pues no agarraba la onda. Ya tenía como tres horas ahí metido y no podía yo. En eso pasa mi hermano que era chiquito. Lo mandaba mi mamá a traer el pan. Y pasaba él por la puerta. Me decía:

—¿Qué estás haciendo?

—Estoy aquí, tocando.

Y se arrimaba a mí y yo: pam, pam, pam, pam. No pasaba. Y Juventino:

—No, Quicón, mira, es así: pum, pum.

Me volvía a decir. Y ya empezábamos otra vez y me decía mi hermano:

—No, ya te equivocaste.

Que agarra y que Juventino dice:

—A ver, usted, venga para acá.

A mi hermano (estaba chiquito, apenas alcanzaba la marimba). Y dice:

—Mire, usted se va a poner así. Aquí: pam, pam, pam-pam, pam-pam, pam-pam, le va a dar al círculo de la marimba éste.

Y empezó Juventino a tocar un bolero y mi hermano empezó: pam-pam. Lo hizo perfecto. A grado tal, que agarra Juventino y dice:

—A ver, sígame con la misma pero siguiendo mi ritmo.

Y empieza Juventino: tintirintirinti... Y empieza mi hermano: pampampampampam. Y que me da coraje y que le digo:

—¿Sabes qué? Ya vete por el pan.

Yo tenía horas queriendo aprender esa armonía y mi hermano, en una tocadita, agarra la onda y yo no. Fíjate qué cosa tan bonita.

Total: que en todas las fiestas de la orquesta, yo me iba con ellos. Me ponía mi *smoking* y me iba con ellos a las fiestas. Iba tocando el güiro y la tumba. Te voy a platicar otra anécdota: una vez fuimos a la fiesta de un general. Yo estaba bien entrado con mi güiro. Y yo nada más cantaba una canción con la orquesta: *Calla*. Cantaba mi canción y yo al rato me seguía tocando mi güiro y mis tumbas. Y viene una muchachita chaparrita, gordita, así, feíta con ganas y me dice:

—Oye, ¿no bailas?

—No, ahorita estoy trabajando, al ratito.

Y yo seguía. Y vuelve a venir la chavita ésta y me dice:

—Oye, ¿no bailamos?

Le digo:

—Al ratito, reina, es que estoy trabajando. Espérate tantito, se enoja el director de la orquesta.

Y en eso viene el general y dice:

—¿Quién es el hijo de su tal por cual que no quiere bailar con mi hija?

Juventino se me queda mirando y yo digo:

—¿Qué hago?

—Pues si ese pendejo no baila con mi hija, se me largan todos a la chingada y se acabó la fiesta.

Y me dice Juventino:

—Pos, órale.

Y así, tuve que reventarme la noche con la gorda, ella era la de la fiesta. Era la gordita de la fiesta, hazme el favor.

Luego íbamos a las vecindades, en donde los dueños de la casa, ya que estábamos medio pasados de copitas, querían tocar. Y me quitaron mi güiro, me quitaron mi tumba y me quitaron mis castañuelas y todo. Pero en fin, fueron experiencias muy buenas. Y andábamos, ¿cómo te diré?, felices. Los lugares donde tocaba la Cuquita pues eran en la colonia Romero Rubio, en la colonia Guerrero. Ahí, en la colonia Guerrero, fuimos a un salón que tiene unas escaleras. No recuerdo cómo se llama ese lugar. Es ya cerca del Balalaika o en la ruta del Balalaika. Total, íbamos mucho a la Guerrero, a la colonia Moctezuma, a la Romero Rubio, o sea todas las colonias populares eran donde íbamos con la orquesta. Ya mí no me gustaban los ambientes. Iba por la música. Después Juventino dejó a la marimba, cuando falleció su papá y él se hizo baterista. Y olvídate: siete tontones, plati, contratiempo, tres o cuatro platillos, su bongó. Era un baterión que agarró el señor este... Y entonces me compró otra tumba. Pero ya cuando me compró otra tumba, yo empecé a reti-

rarme de eso porque me empezó a gustar lo que te platicué de acá del Maxim's y el Circo y todo eso.

Ya después no íbamos a centros nocturnos. Iba mucho con este Chilo Morán allí al Rigus. Allí, al irnos con Chilo Morán, ya empezamos a agarrar otra onda. Pero siempre la cosa de la música. Yo tuve muchos problemas en mi casa por el baile. Pues fíjate que diario me iba yo hasta que se nos enfermó mi mamá. Le dio el reumatismo cardiaco en la cabeza por mi culpa. Eso me dijo el doctor. Que porque ella no dormía. Yo todos los días de parranda y cuando yo llegaba, ella tenía que levantarse para atender a mis hermanos. Entonces mi mamá no descansaba. Y le dolía la cabeza en punzadas por el mal ritmo del corazón. Cada vez que le latía el corazón, era una punzada de cabeza. Y pues la verdad, el doctor me dijo que si yo no me retiraba de ahí, se iba a morir mi mamá. Tenía 16 años y la primera vez que llegué a las seis de la mañana, seis y media, me había quitado mis zapatos, estaba yo quitándome el pantalón, pero bien cansado. Había bailado toda la noche. Pasa mi papacito por allí y me dice:

—¿A dónde vas tan temprano?

Le digo:

—Ahorita vengo, papacito, voy a correr a Balbuena.

—Ándale, hijo: eso es muy bueno.

Tuve que volverme a vestir y salirme, mano. ¿Cómo le digo: voy llegando? Si yo entraba descalzo.

Diario, sin fallar. Incluso a fin de año, todas las posadas. Salía yo de chambelán, en graduaciones o de quince años y demás. Me buscaban las mismas muchachas que conocíamos en el ambiente de los bailes, pues que graduaciones y demás. Y de ahí venían los contactos. Y luego, los mismos amigos que tenía yo, un grupo de amigos, pues nos decían:

—Oye, fíjate que va a haber unos quince años. ¿No quieres ir?

—Sí, cómo no.

Luego nos invitaban a ser chambelanes de quince años en algún lado y de ahí los pasos de esos quince años los íbamos a poner

a otros quince años. Es más, una sola noche se nos juntaron dos fiestas de quince años y los valeses que bailamos allá los vinimos a poner acá. Me iban a buscar a la casa. Decían:

—Señora, perdone, ¿qué no está el maestro?

—¿Maestro?

—Sí, un maestro de baile.

—Pues no, aquí no vive ningún maestro— dice.

—¿Qué no vive aquí Quicón?

—Sí, aquí es la casa de Quicón.

—Ah, pues él es el maestro de baile.

Y así era la cosa.

Que no teníamos fiestas, de todos modos nos salíamos. Llegábamos a una:

—Oye, aquí se ve bien.

—No, vámonos a otra mejor.

Y andábamos buscando hasta que encontrábamos una en que había posibilidades. Incluso una ocasión, a un primo mío lo invitaron a una fiesta y fuimos y no estaba buena la fiesta.

—Vámonos, está muy furrís.

Nos salimos, llegamos al Riviera y estaban entrando muchas gentes pero bien vestiditas, pues.

—Oye, aquí me gusta.

Entonces yo me paré y en la puerta estaba un señor recibiendo normal, estaba recibiendo los boletos de entrada. Y llegaban unos:

—Tío Víctor, ¿cómo estás?

—Hola, mijo, ¿cómo estás?

—Tío, no traje boleto.

—Pásale, pásale mijo.

—Entonces que me arrimo yo a la puerta y le digo:

—Tío Víctor, ¿cómo estás?

—Hola, ¿cómo estás, mijo?

—Bien, tío, bien. Tío: dejé todo con las prisas de la fiesta.

—No le hace, mijo, pásate.

—Viene conmigo mi amigo.

—Pasen, pasen.

Y nos metemos a la fiesta. Ya dentro el Riviera:

—¿Ora dónde nos sentamos?

—Pérate tantito.

Que llamo al mesero:

—Mira [cien pesos de propina eran mucho dinero hace veinte años], toma. Y si nos atiendes bien, otro igual.

—Cómo no, señor.

Que nos acomoda en una mesa.

—Oye, trae *drinks*.

Nos trajo una botella de coñac, una botella de whisky y allá estaba una señora con sus hijos y sus familiares.

—Oiga, mesero, atiéndanos a nosotros.

—Sí, señora.

—Atiéndalas, por favor; es mi tía.

—Sí, cómo no.

Y ahí va y las atiende. Nosotros ahí sentados y tomando de lo que queríamos. Entonces, yo que agarro y que me paro a bailar. Escogí mi chava. Mi primo estaba medio chiveado.

—Oye, nos van a correr.

—Tú cállate la boca. Tú aguanta. Yo manejo esto.

Ya estábamos ahí, fui a bailar con la chava.

—Oye, ¿cómo te llamas?

—Yo me llamo Enrique, ¿y tú?

Me dio su nombre:

—Yo me llamo Elena— dice.

Y me pregunta:

—Oye, ¿quién es tu papá?

—Daniel— contesto.

—Ah, mi tío Daniel, mi tío Daniel...

Me dije:

—Ah, hijos, ésta es una fiesta familiar pero gruesa.

Y empezó la chava a querer recordar a su tío Daniel. Y andaba bailando un señor por ahí con una señora gordita.

—Oye, papá, ¿te acuerdas de mi tío Daniel?

—Cómo no.

—Pues mira, aquí está su hijo.

—Hola, hijo, ¿cómo estás?

—¿Qué tal, tío?

Yo les seguía el rollo. Total: que hasta sentí que la chava andaba entrada porque yo le eché estilito para bailar y ella sintió gusto y todo aquello. Le digo:

—¿Sabes qué, Elenita? Te quiero decir la verdad. La verdad me siento mal así. Te has portado tan padre conmigo. Me siento mal, te quiero decir la verdad. Fíjate que no soy de la familia.

—¿Cómo? Entonces, ¿mi tío Daniel...?

—No, yo no soy de la familia. Mi papá se llama Daniel, pero yo no soy de la familia. Ya vi que son unas bodas de oro y todo, pero te quiero decir la verdad: me metí, no me vayas a acusar. Pero la verdad, sí. Incluso estás muy bonita y la verdad yo quisiera tener la oportunidad de volver a verte.

Ta-ta-ti que ta-ta-ta. Salió mi novia la chava y aguantó vara y todo lo que tú quieras. Al rato me la llevé a mi mesa. El tío:

—Salud, mijo.

—Salud, tío.

Y ahí feliz de la vida. Nos pasamos una pachanga pero de maravilla.

Así le hacía en todos lados. Me metía en la fiesta y una vez adentro:

—¿Bailamos?

—Sí, cómo no.

—Pues fuego, ¿no?

Y, ¿qué crees?: una ocasión me fui al Armando's, a la *discotheque*. Llegué solo. Había una mesa pero como de sesenta gentes. Pero puro extranjero y estaba allí una güerita pero preciosa. Y estaba pero moviéndose con la música. Entonces yo agarro y le digo:

—Hi, do you dance?

—Sure.

Que se para la gorda a bailar. ¿Quién crees que era? Elke Sommer. Verdad de Dios, mano, me fui de espaldas. Dije:

—Pa' su mecha. ¿Quién se da esa gracia de bailar con una...?

Anduve como dos horas y bien rico, porque no era baile, era lucha libre. Un faje rico, por Dios Santo. Ya ves cómo bailan ellas: me agarró luego luego así la nuca y dije:

—Ay, cambray.

Yo observé una cosa en el barrio: que había un cierto concepto de elegancia. El danzón solía tocarse con violín, con violines, con cuerdas. En un tiempo el cha-cha-chá, también con Enrique Jorrín, tenía una sección de cuerdas y flautas. Pero entonces esta música era rechazada por lo que podemos llamar la raza, y en cambio la élite, digamos que la clase media, los que ya estaban pujando hacia afuera, aun reprimiendo sus propios impulsos, se sometían a bailar con este tipo de música. Inclusive había ya *blues* y había música calmada, que se le llamaba. Y luego había ya la diferencia con otras fiestas en otras casas, en las vecindades, donde eso era públicamente rechazado, donde era repudiado totalmente ese tipo de música, aun siendo música popular. Pero había entre lo popular “fino” (entiéndanse las comillas) y lo popular a secas. Por ejemplo, había la orquesta de Ismael Díaz y era una orquesta más o menos fina. Y había la orquesta de Carlos Campos, que era una orquesta guapachosa. Entonces había una combinación. Pero en las fiestas de barrio, cuando la música venía del tocadiscos, se podía seleccionar lo que uno quisiera oír. Yo recuerdo que en la misma casa nuestra, a veces poníamos que Les Elgar o Glen Miller o cosas así y eran rechazadas automáticamente. No bailaba nadie. Había que regresar otra vez al cha-cha-chá y al mambo y todo eso.

Pues mira, yo empecé toda esta vida de bailar oyendo diariamente un programa en el radio que se llamaba “La hora del mambo” y duraba dos horas. Entonces, desde muy chiquito tuve la sensibilidad por la música, o sea por el baile. Yo, pues brincoteaba pero trataba de hacerlo a ritmo. Y la misma familia se fue encargando de encaminarme a eso porque decían:

—Oigan, miren a Quicón; qué bien lo hace.

—Ay, Quicón es un bailarín.

Y que esto y que lo otro.

Sí, desde chiquito me gustó mucho el baile. ¿Sabes cómo empecé? Casi sin darme cuenta. Fíjate, cuando mi hermano oía su música clásica, yo, a la edad de doce, trece años, oía el mambo. Oía yo la música que me atraía y bailaba ahí la pieza, en la sala de mi casa, o en la de mi abuelita. Yo bailaba principalmente mambo. Algo tenía esa música que me gustaba. Entonces empezó a llamarme la atención todo tipo de ritmos y me dio por juntarme con mis amigos. Y ellos fueron los que empezaron a enseñarme cómo se bailaba realmente el mambo. Todo esto en el departamento alquilado que te digo. O sea, yo estaba chiquito: catorce, quince años, jovencito. Siempre fui alto, pero flaco, flaco. Pero le agarraba ya el gusto a la música desde muy chico. Cuando empecé a oír el mambo, empecé a tener sentido del ritmo, sentido musical y empecé a bailar yo solito. Y luego veía a los demás y empezaba a descubrir quién movía el bote, quién se lucía, quién era el mejor. Porque no falta: en las fiestas que hacían mis tíos, no faltaba el amigo, el invitado... y venía el tipo a lucirse, porque se usaba también eso: lucirse, que a la gente se le caiga la baba viéndote bailar.

—Ah, éste baila bonito, se lo voy a copiar.

Se lo copiaba yo. Luego venía:

—Ah, éste también baila bonito. Esta combinación de aquél, elegante, y éste así, despacito, funciona.

Bueno, no decía yo “funciona” sino: “Ah, me gusta”. Y empecé a hacerlo igual, empecé a imitar el estilo, la elegancia, recto, sin *camellear*, porque *el que brincotea muy feo, hace camelleo en el baile*. Eso lo aprendí con Chuck Anderson, el de la academia, acá. Empecé así a agarrar la onda. Ya después mis amigos quisieron enseñarme y con la facilidad que tenía yo para bailar, empecé a evolucionar y a aprender. Luego vinieron los salones de baile. En mi casa, ni se imaginaban dónde andaba. Creían que iba al cine, pero yo me iba a bailar. Ya cuando fui más grandecito, que tuve los die-

cisiete, los dieciocho años, ya me iba yo de noche. De que me acostaba vestido, empezaba yo a oír el claxon: ta-ta-ta.

—Ah, ya llegaron.

Entonces había veces que iba yo caminando así y mi mamá despierta:

—¿A dónde vas?

Me tenía que regresar. Ya mi mamá me veía acostado y todo aquello y entonces me salía yo pecho a tierra, abría la puerta:

—Hasta mañana.

Pum, daba el portazo y me iba. Mi mamá se quedaba, pobrecita, se quedaba enojada. Yo me iba a bailar y así fue la cosa durante muchos años.

El danzón en Cuba y en México

El danzón está considerado como el baile nacional de Cuba. Su creador, Miguel Ramón Demetrio Faílde Pérez, había nacido el 23 de diciembre de 1852 en el pequeño villorrio de Caobas, municipio de Huamacaro (hoy Limonar).¹⁶⁰ Su padre le enseñó las primeras notas dedicándole tanto tiempo a su hijo que éste, a los doce años, tocaba el cornetín y se había integrado a la Banda de Bomberos Municipales de Matanzas. Miguel Faílde pertenecía a una singular familia de músicos pues su madre, aunque aficionada, tocaba el trombón. Faílde siguió estudiando armonía y composición con distintos profesores, uno de ellos Federico Pitier del conservatorio de París. Faílde comenzó a darse a conocer desde muy joven en la ciudad de Matanzas como excelente intérprete. Su dominio de la música y su versatilidad le permitían ser prodigioso ejecutante de cornetín, contrabajo y viola. Se supone que Miguelito Faílde participó en la orquesta de baile del clarinetista Faustino Valiente, persona muy querida en Matanzas. Con toda seguridad se integra a la

¹⁶⁰ DCH.

cisiete, los dieciocho años, ya me iba yo de noche. De que me acostaba vestido, empezaba yo a oír el claxon: ta-ta-ta.

—Ah, ya llegaron.

Entonces había veces que iba yo caminando así y mi mamá despierta:

—¿A dónde vas?

Me tenía que regresar. Ya mi mamá me veía acostado y todo aquello y entonces me salía yo pecho a tierra, abría la puerta:

—Hasta mañana.

Pum, daba el portazo y me iba. Mi mamá se quedaba, pobrecita, se quedaba enojada. Yo me iba a bailar y así fue la cosa durante muchos años.

El danzón en Cuba y en México

El danzón está considerado como el baile nacional de Cuba. Su creador, Miguel Ramón Demetrio Faílde Pérez, había nacido el 23 de diciembre de 1852 en el pequeño villorrio de Caobas, municipio de Huamacaro (hoy Limonar).¹⁶⁰ Su padre le enseñó las primeras notas dedicándole tanto tiempo a su hijo que éste, a los doce años, tocaba el cornetín y se había integrado a la Banda de Bomberos Municipales de Matanzas. Miguel Faílde pertenecía a una singular familia de músicos pues su madre, aunque aficionada, tocaba el trombón. Faílde siguió estudiando armonía y composición con distintos profesores, uno de ellos Federico Pitier del conservatorio de París. Faílde comenzó a darse a conocer desde muy joven en la ciudad de Matanzas como excelente intérprete. Su dominio de la música y su versatilidad le permitían ser prodigioso ejecutante de cornetín, contrabajo y viola. Se supone que Miguelito Faílde participó en la orquesta de baile del clarinetista Faustino Valiente, persona muy querida en Matanzas. Con toda seguridad se integra a la

¹⁶⁰ DCH.

orquesta familiar “Los Faíldes” a la edad de 18 años y en unión de sus hermanos Eduardo y Cándido.

Oficialmente el danzón se tocó por primera vez para el apreciable público matancero el primero de enero de 1879. Llevaba por título *Las alturas de Simpson* y dejó atónitos y excitados a los concurrentes del Club de Matanzas y posteriormente a los del Liceo Artístico Literario de esa misma ciudad en donde se repitió la interpretación. No quiere decirse con esto que el danzón no fuese conocido ya en su forma original. La Orquesta de los Faílde realizaba giras por ciudades cercanas a Matanzas; en ellas recibió el danzón su prueba de fuego. Sin embargo, debió existir un prurito de ofrecimiento profesional en Miguel Faílde, ya que existen datos de que “primero ensayó e interpretó el danzón” en la casa de los condes de Luna, en 1878. Por esas fechas don Bellido de Luna, celebrando el día de Santa Aurora (13 de agosto), hizo que Miguelito tocara danzones para aquellas festividades que duraban una semana.

A pesar de esta fecha oficial y del nombre del cual desde el principio ya venía provisto el danzón, se han rastreado los antecedentes del ritmo. Por hilo directo puede considerarse a la habanera como la madre del danzón. A ese baile también se le llama *danza*, una modalidad a las que eran poco afectas las clases altas y la aristocracia de la Colonia,¹⁶¹ las cuales preferían los bailes europeos, especialmente italianos o franceses, “puros y limpios”. Los bailes y bailables de origen cubano y nativo los dejaban para el placer y la diversión de las clases “bajas”. Con todo, resulta interesante seguir las huellas cubanas del danzón, que en México habría de aclimatarse de una manera sensacional y definitiva:

En el siglo XVIII llegan a la región oriental de la Isla (especialmente a la ciudad de Santiago) colonos franceses (algunos con sus esclavos), algunos huyendo de las sublevaciones en Haití y Santo Domingo [...] Aunque por medio de la Corte española ya se conocían en Cuba por

¹⁶¹ *PMM*, 76.

un pequeño grupo de la aristocracia criolla, el minuet, la gavota, la mazurca, la polka, la contradanza y otras piezas de cuadro, no fue hasta la llegada de los franceses que esos bailes, en especial la contradanza, se hicieron conocidos al resto del pueblo [...] los bailadores con sus cuellos de pajarita, chaleco y saco, y las mujeres con sus corsés, sayas, camisones, sayelas malacoff, polisón, se agotaban bailando los bailes rápidos de la época (la contradanza y danza). Tendría que surgir un ritmo no tan sofocante; como recurso, se bailarían el lento y tristón vals tropical o cubano. El danzón surgiría como una necesidad (Oswaldo C. Faílde) [...] La contradanza al acriollarse era interpretada por una orquesta de músicos negros de las denominadas “típicas o de viento”, derivadas de las bandas francesas y españolas, que se componían de cornetín, trombón (de cilindro o pistones), figle o bombardino, clarinete en do, dos violines, contrabajo, tímpanos, güirero o calabazo [...] El danzón, a diferencia de la danza, era mucho más lento, así como el descanso de las parejas entre uno y otro trío (bailando en parejas sueltas); eso significaba una verdadera bendición con relación a nuestro clima [...] El danzón estaba formado con veinte parejas con arcos y ramos de flores y era cantado por todas las parejas [...] El danzón se escribe en dos por cuatro y consta de tres partes llamadas: paseo o introducción, un primer trío (de clarinetes), segundo trío (de violines) y un tercer trío (de metales) de sabor muy popular de ritmo marcado y pegajoso.¹⁶²

Parece ser que periódicos conservadores como *La Aurora de Yumori* y *El Diario de la Marina* denigraron al danzón calificándolo de baile inmoral y, lo que para ellos era lo peor, como música de negros. Periódicos más liberales como el *Diario de Matanzas* y el *Eco de las Villas* trataban de subrayar las cualidades “americanas” del nuevo ritmo intentando, naturalmente, diferenciarla de lo español y de lo criollo. Miguelito Faílde fue más tarde a La Habana, en donde dio a conocer danzones como *A La Habana me voy*, *La malagueña* y otros.

¹⁶² DCH.

Este brillante músico matancero en los últimos años de su vida actuó como contrabajista en el teatro Actualidades de la ciudad de Matanzas. Falleció en esta misma el 25 de diciembre de 1921 en la casa situada en Velarde 95.¹⁶³

La aclimatación del danzón en México también tiene como antecedentes la asimilación de ritmos como la habanera y la danza, que venían a ser lo mismo, al grado de que “muchas danzas finas y habaneras durante los últimos cuarenta años del siglo XIX fueron compuestas para piano por compositores de la importancia de Felipe Villanueva, Melesio Morales, Julio Ituarte, Ricardo Castro, Fernando Villalpando y Jacinto Cuevas”.¹⁶⁴

Al finalizar el siglo XIX comenzó a popularizarse la bellísima “danza habanera” *La sandunga*, la cual hasta la fecha da lugar a la inclinación por este tipo de ritmo en el seno de las clases medias mexicanas. La famosa canción *Perjura* de Miguel Lerdo de Tejada utilizó asimismo el ritmo de danza o habanera y se afirma que “Tata Nacho y Alfonso Esparza Oteo se hallan entre los compositores de este siglo que escribieron canciones mexicanas al estilo habanera.” En México la habanera también apoyó a las preferencias mexicanas por el danzón.

El danzón llegó a México allá por 1913 con el famoso timbalero Tiburcio Hernández “Babuco” y su danzonera, después de algunas incursiones en tierras veracruzanas [...] En el puerto de Veracruz, la puerta tradicional de los ritmos cubanos, es precisamente donde el danzón conserva todavía su forma de baile original: lenta, cerrada y con algunas figuras tibiamente abiertas, que son propias del danzonete [...] Esta estructura, expresada en la pareja en forma abstracta o ajustada, además de su alegría tropical, le hicieron ganar rápidamente muchos adeptos en todos los ámbitos del país, pero principalmente en los círculos licenciosos o de nota roja [...] Su éxito fue tan rápido, que hacia los

¹⁶³ DCH.

¹⁶⁴ PMM, 76.

años 20 el danzón estaba dando ya la batalla fuerte a los ritmos en boga entonces: el jazz y el charleston [...] Su filiación con los lugares licenciosos y su popularidad luego respaldada con la aparición de los primeros danzones mexicanos, como “Nereidas” de Amador Pérez “Dimas”, le hicieron ganarse también algunas antipatías de instituciones como la Liga de la Decencia que pretendió perseguirlo por parecerle sospechoso y “alcahuete” de los escarceos amorosos en las parejas de baile [...] Hacia los años 40, sin embargo, el danzón estaba plenamente identificado con el pueblo mexicano y disponía ya de un público vasto, intérpretes y compositores nacionales o arraigados definitivamente aquí, como es el caso de uno de los mejores danzoneros de todos los tiempos: Consejo Valiente “Acerina”.¹⁶⁵

Haciendo de lado el proceso de aclimatación del danzón en México, hay quienes afirman que el danzón comenzó a escucharse en Veracruz “en los últimos cinco años del siglo XIX, cuando en el puerto del Golfo arribaron numerosas familias cubanas que huían de la guerra del 95”.¹⁶⁶ Lo importante fue que tanto en Cuba como en México se celebró su centenario en 1979 ya que la aceptación del ritmo por los mexicanos es un hecho consumado y persistente, desde la época en que el Distrito Federal acoge al danzón en el Salón México y en otros sitios de baile. Enormes competencias y polémicas ha suscitado el danzón en todos los niveles de la musicalidad. Directores de “danzoneras” como Consejo Valiente Robert “Acerina” evocaron durante el centenario épocas idas y salones de baile importantes como El Marro, El Califa, El Nahual, El Overol, El Esmeril, *dancings* en los que el danzón hacía de las suyas y en los que competentes bailarines le daban vida y recreaban los pasos del enorme ritmo. Allí se profesionalizaban personajes extraños y sensibles como “El Muerto” y “El Caletín”, hombres que hacían alarde de su modo de bailar danzón con este “baile alcahuete” según la

¹⁶⁵ Ángel Trejo: “40 años de alegar si es mejor el danzón abierto o el cerrado”, *ESM*, 26 de agosto de 1978.

¹⁶⁶ *EST*, Tampico, Tamps., 9 de agosto de 1979.

calificación de Miguel Ángel Morales. Al escuchar un danzón sobreviene una serie de sensaciones unidas ineludiblemente a la atmósfera de estos centros a los que concurren los adoradores y practicantes de la música popular. La capacidad mexicana para asimilar el danzón representa, por extensión, la habilidad general de la población para sentir y saborear, para gozar la música afroantillana. Son estos ritmos latinoamericanos los frentes más efectivos de oposición a las actitudes colonizadas de vastos sectores de la burguesía y de la alta clase media. La práctica del baile en las bajas clases medias y el proletariado constituye una costumbre. Algo les hace falta a sus integrantes cuando en fiestas o en *dancings* no bailan danzón, rumba, boleros; tienen una necesidad, un mal sabor de boca, como si por largo tiempo hubiesen prescindido de ingerir su cuba, su tepache o su tequila; como si los clásicos del paladar mexicano (tacos, tortas, sopes, garnachas) se hubiesen alejado de ellos y se negaran a brindarles esa satisfacción que apuntala su personalidad.

Estética del dancing, II

Los verdaderos méritos estéticos del *dancing* (autenticidad; inventiva; armonía entre sentido, estructura y forma; aportación coreográfica; incorporación de códigos dancísticos; etc.) no podrán ser evaluados mientras se apliquen los esquemas habituales de análisis e investigación. En danza no se admitió lo *naïf* como se admite en pintura, por ejemplo, sino hasta la incorporación llevada a cabo por los “grupos independientes” de los años ochentas y de la “danza callejera”, propiciatoria de la mezcla de lo popular y “lo culto”. Mientras las danzas autóctonas, carentes de estudios y registros adecuados, se pierden día con día, en el ámbito popular surgen modalidades en progresión geométrica que tampoco quedan valoradas porque en las indagaciones pesa sobre todo la generalidad de “lo folklórico” o, lo que es peor, el sentimiento de culpa de

calificación de Miguel Ángel Morales. Al escuchar un danzón sobreviene una serie de sensaciones unidas ineludiblemente a la atmósfera de estos centros a los que concurren los adoradores y practicantes de la música popular. La capacidad mexicana para asimilar el danzón representa, por extensión, la habilidad general de la población para sentir y saborear, para gozar la música afroantillana. Son estos ritmos latinoamericanos los frentes más efectivos de oposición a las actitudes colonizadas de vastos sectores de la burguesía y de la alta clase media. La práctica del baile en las bajas clases medias y el proletariado constituye una costumbre. Algo les hace falta a sus integrantes cuando en fiestas o en *dancings* no bailan danzón, rumba, boleros; tienen una necesidad, un mal sabor de boca, como si por largo tiempo hubiesen prescindido de ingerir su cuba, su tepache o su tequila; como si los clásicos del paladar mexicano (tacos, tortas, sopes, garnachas) se hubiesen alejado de ellos y se negaran a brindarles esa satisfacción que apuntala su personalidad.

Estética del dancing, II

Los verdaderos méritos estéticos del *dancing* (autenticidad; inventiva; armonía entre sentido, estructura y forma; aportación coreográfica; incorporación de códigos dancísticos; etc.) no podrán ser evaluados mientras se apliquen los esquemas habituales de análisis e investigación. En danza no se admitió lo *naïf* como se admite en pintura, por ejemplo, sino hasta la incorporación llevada a cabo por los “grupos independientes” de los años ochentas y de la “danza callejera”, propiciatoria de la mezcla de lo popular y “lo culto”. Mientras las danzas autóctonas, carentes de estudios y registros adecuados, se pierden día con día, en el ámbito popular surgen modalidades en progresión geométrica que tampoco quedan valoradas porque en las indagaciones pesa sobre todo la generalidad de “lo folklórico” o, lo que es peor, el sentimiento de culpa de

la pequeña burguesía intelectual. En los llamados grupos de danza folklóricos resulta difícil detectar las obras que han retomado los elementos nativos para ser llevados a las últimas consecuencias de la re-creación estética. Sobre todo, se pierde el momento en que una danza autóctona (ritual, religiosa, repetitiva) ofrece algunos de sus elementos a la descripción anecdótica y festiva de las danzas folklóricas. En los posibles estudios sobre estos casos pesarán sobre todo la autenticidad, el conocimiento del sentido original de las danzas, las costumbres y su proyección sobre las nuevas formas de expresión y los diseños. En el estudio y el examen de los productos dancísticos urbanos se plantea asimismo la ubicación de estas cualidades y, además, deberán incluirse juicios en torno a los elementos fundamentales de la acción dancística, en torno a los alcances relativos y las limitaciones propias de los grupos sociales.

Las clases medias cultas siempre tienen una limitación: buscan siempre en la teoría, en las letras, en la literatura y el periodismo explicaciones y respuestas que se hallan en la realidad, al alcance de su mano y de su comprensión, al alcance de su posibilidad de práctica inmediata. En cambio, cansado de trabajar, el obrero y el empleado requerían, en los años veintes, de un “escenario reconfortante” para lograr esparcimiento, placer, incluso vida. ¿Fue capaz la política cultural oficial de proporcionárselo? Entonces como ahora, el *dancing* interviene. El *dancing* resulta expresión adelantada y fresca de un proletariado y de una baja clase media que se van formando, conformando, autoformando porque para ellos hay proyectos inalcanzables de educación pero no proyectos de expansión cultural. Mientras no se estudie y se logre una nueva clasificación de la danza y del espectáculo, seguirán perdiéndose las aportaciones del *dancing*; fenómeno global, integral, propio de una forma de organización en una época histórica y un ámbito geográfico determinados; fenómeno demoledor en cuanto que hace surgir, junto con su nueva estética, junto con sus espacios, atmósfera y ritmo propios, una especie de nueva poética del cuerpo y de los

rasgos físicos, de las vestimentas, de la proeza física y hasta del *timing* coreográfico. En el *dancing* se integra la naturaleza y la apariencia de la mujer mestiza, de la mujer temperamental, dentro del ámbito de los “derechos” femeninos. En este marco no caben retratos más lisonjeros para la hembra prototipo tanto de la baja clase media como del proletariado. De la misma manera que se prolonga indirectamente el culto de los valores provincianos (sobre todo en los inicios del *dancing*), en su afán vulgarizador y en ocasiones incluso soez, el contingente masculino, consumidor de todos los productos y subproductos del *dancing*, hace gala de su acción selectiva. Erradica, de un plumazo, las trabas de su sexualidad, ese prejuicio en torno a la forma del cuerpo y los alcances de la estatura, en torno al color de la piel y las proporciones de los miembros, fenómeno que en esa misma época sólo se cumple en la aplicación técnica, socialmente correcta, de algunos deportes. La hembra propia del *dancing* mexicano o latinoamericano, por su parte, es un reflejo, ojeroso y pintado, de la morena o de la apiñonada mujer de los centros urbanos del continente. Inconfundibles, las características y rasgos físicos de estas mujeres pululan por la mente del latinoamericano ejerciendo un mayor atractivo que las figuras o figuras impuestas por las avanzadas de los medios de comunicación masiva instalados e instaurados por Norteamérica. Naturalmente, los modelos de las clases medias o del proletariado tendrán que luchar aún más ya no digamos por su esplendor, sino por su supervivencia, ya que

la utilización social de los rasgos físicos marcó tan profundamente las experiencias históricas de nuestras poblaciones que, aún en nuestros días, los cuerpos femeninos y masculinos, en la mayor parte de los países de la América Latina y del Caribe, son vehículo de una especie de código moral y estético que valoriza o desvaloriza, a simple vista, a los seres humanos...¹⁶⁷

¹⁶⁷ *MIHC*, 40.

También necesita un nuevo sistema de análisis, un nuevo esquema que incluya a los códigos y la nomenclatura del *dancing*. Y una nueva actitud del investigador para penetrar sin prejuicios en manifestaciones y productos hasta ahora despreciados estéticamente. El *dancing* constituye una obvia oportunidad de razonamiento y exposición.

El *dancing* es todo un tinglado vigente en América Latina: un espacio, un ambiente construido (y diseñado) por la pequeña burguesía urbana para realizarse estética y socialmente. Es un ámbito en el que interviene música, danza, intentos de creatividad plástica y elementos tales como los medios masivos (televisión, cine, radio, etc.) y sus elementos y símbolos. Pero también intervienen directa o indirectamente, por mimetismo o afán ingenuo de copia, el *music hall*, la ópera, la comedia musical, el teatro de revista. La actualidad del *dancing es la actualidad* dinámica de una pequeña burguesía que en lo estético, como en lo político, intenta definirse de una vez por todas. Y que en esta acción corre todos sus riesgos.

Elogio de la vedette y el cómico

En la conciencia masculina de la clase media mexicana siempre hay, durante el asentamiento social de 1920 a 1960, una mujer en el futuro. La mujer del presente ya está allí: se le otorgan sensaciones y moralidad. Madre, cabecita blanca, esposa sacrificada, bienhechora de nuestros hijos. Pero la imagen de la mujer para el mexicano común y corriente, miembro activo de la clase media, tiene siempre dos rostros y dos cuerpos: uno que salvaguarda la aparentemente santa institución del matrimonio y otra probable que aparecerá para completar ese mundo que en realidad jamás se acaba de realizar o establecer. Dos tipos de mujer que reciben su derecho de categorización mediante un proceso unilateral: una es mi madre o la madre de mis hijos y la otra es la expresión de mis favores. Una siempre está en casa, al alcance de mi mano y de mis decisio-

nes, y la otra, si no en la casa chica, pulula ya por la calle o la oficina para que yo la encuentre al doblar la esquina o cuando asista a una fiesta invitado por los amigos. Y ocurrirá: mujeres que permanecerán en casa atragantándose la ausencia de reconocimiento y de buenas maneras y mujeres “liberadas” que (al recibir la atención de individuos que al fin las reconocen y las halagan) suscriben ese singular estado de cosas con tal de realizarse en un tipo de vinculación que ante ellas no osan establecer los solteros.

La *vedette* es el punto intermedio entre estos dos tipos de mujer. Talentosa, versátil, independiente, bella, la *vedette* se erige en símbolo para el hombre de clase media. La *vedette* impone su presencia: nadie puede hacer lo que ella ni representar (en todos los sentidos de la palabra) lo que ella representa. Así, se convierte en el ideal de “la otra” que aparecerá un día gracias a los azares de la parranda o la fiesta. La *vedette* es la mujer más temible y a la vez la más deseada. Clientes y empresarios la buscan, la “lanzan” y la añoran cuando ella, gracias a su esfuerzo, se convierte en estrella. Enormes fantasías se tejen en torno a la personalidad de la *vedette*. Sus mitos corresponden a sus casi desconocidos primeros pasos en el medio de la farándula y contienen ingredientes (perniciosos algunos, obscenos otros, admirables los de más allá) añadidos mediante chismes, envidias, guerra de los sexos. La *vedette* es personaje imprescindible del teatro de revista, del cabaret, del *night club* mexicano. Sus enormes dotes artísticas no dejan de representar la mejor coraza en contra de su “fama”. Las jóvenes actrices sueñan en llegar a ser como ellas; las ancianas actrices sienten nostalgia por algo que no fueron. Las *vedettes* luchan en México por su reconocimiento mientras que en otros países se les aclama y se les otorga la patria potestad de todo un género dentro del universo del espectáculo. Dígase lo que se diga, llegar a ser *vedette* auténtica, brillante, es una de las carreras más difíciles que ofrece el “medio artístico” mexicano. Además de incluir la gracia de cantar bien, de bailar bien, de saber decir bien las cosas en *sketches*, números, comedias y farsas (lo cual, señores, se refiere a una capacidad de actuación) la *vedette* debe

ser ágil de mente y de cuerpo, incursionar en los tablados manejando indistintamente sus dotes naturales o adquiridas y asimismo “sopesar” a los más variados públicos para organizar el ambiente por medio del cual podrá entregarles lo mejor de ella como artista.

Muy cercana a la importancia del cómico como personaje del género, encontramos a la *vedette*. Cuando el autor considera que el tema a decir es más escabroso, la solución es ponerle música, hacerlo *couplet* y depender de la gracia femenina para suavizarlo. El grado de picardía y la sabia manera de interpretar, son definitivas para el encumbramiento de la *vedette*, que no requiere de una voz potente ni bien educada para el canto y sí de una atractiva figura y una linda cara para deleite del espectador.¹⁶⁸

Aun en la naturaleza de sus cualidades, la *vedette* es más compleja: un mundo de capacidades cuyos niveles fluctúan de acuerdo con el talento natural y original, al grado de experiencia y las “adquisiciones” que sobrevienen según las circunstancias. No hay un género que frecuente la *vedette*: hay un abanico de géneros. Sus presentaciones en cabarets, teatros de revista, televisión y radio la convierten en una travesti, cantante de ópera, cómica, modelo, cantante popular, trágica, bailarina: todo a un tiempo. Hay revistas en las que se realizan música y canciones especiales para el temperamento de la *vedette* y revistas (*shows* completos) en las que todo se idea y se instala para satisfacer la demanda de un tipo de público, sacrificando las dotes o las ambiciones artísticas de la *vedette*. La buena *vedette* se adapta a cualquier espectáculo. Sabe cómo hacerlo y se interesa por hacerlo. Esta actitud es parte fundamental de su existencia: debe salvaguardarla, profundizarla, a veces exagerarla. Durante el auge simultáneo de cabarets, teatros de revista y cine, durante los cincuenta principalmente, en México proliferó la inventiva (elemento esencial para mantener a los espectadores ávidos por asistir a los espectáculos):

¹⁶⁸ Margo Su: “El teatro de revista”, *RMCP*, enero-junio de 1979.

Una revista se componía de un argumento; se le daba una forma. Se hacía una música especial para ello y se enriquecía con números internacionales pero todo en función del argumento que se iba a desarrollar. Ese tipo de cosas en México ya no se hace. Se improvisaban *sketches* con una facilidad increíble. Se inventaban los chistes...¹⁶⁹

Si en la actualidad el teatro de revista ha decaído, está a punto de extinguirse o se renueva con bríos insospechados, *también* se debe a que falta o existe gente como las *vedettes*, que reúne esa polifacética facilidad para la improvisación y la imaginación. Es difícil encontrar esos personajes del espectáculo en los que converjan habilidades que sí se dan por separado en distintas, varias personas. En las revistas, las funciones del escritor para forjar el diálogo podría incluso resultar contraproducente: la vivacidad del género requiere cierto margen de libertad, de iniciativas.

Al principio le cuesta a una trabajo. Yo, al llegar a México, trabajé con casi todos los cómicos de México. Con todos: Cantinflas —a quien conocí en Cuba. Él me explicaba el argumento y sobre ese argumento empezábamos a inventar. Ése era el estilo. Óyeme, a mí me costaba mucho trabajo pero improvisábamos. Pero ellos, los cómicos ya tenían una experiencia en eso. Para mí era una cosa nueva. Pero, bueno, yo me metí en aquello y aprendí lo que se tenía que hacer. Yo fui actriz desde el principio. Para mí era más fácil que me entregaran una obra ya escrita. Como *Las leandras*, por ejemplo [...] Lo que ocurre hoy es que ya no se les llama *vedettes*. Pero hay gente que lo hace muy, muy bien. En México Silvia Pinal porque ella es una actriz versátil que hace lo mismo la cosa cómica que la cosa dramática. Y canta y baila. Pero ya no se les está dando el nombre de *vedette*. La definición de *vedette* se refiere a todas esas facilidades de las que he hablado. Ahora se les define por aquel aspecto en el que tienen más fuerza. Si es en el canto, cantante. Si baila mejor, es bailarina que puede

¹⁶⁹ ERF.

cantar y que puede actuar. Y así sucesivamente [...] En la actualidad hay, tanto en México como en Cuba, gente joven que podría responder a las exigencias de esa personalidad que es la *vedette*. Lo que sucede, lo que ocurre es que como no se hace el género [...] No tienen oportunidad de desarrollarse como nosotros tuvimos. Porque ese trabajo serio, mes tras mes, año tras año es lo que te va cimentando y te va adentrando en el público porque te van viendo constantemente en una cosa nueva y luego otra y otra y otra. Y estas artistas nuevas no tienen la oportunidad de dar todo, de ofrecer y alcanzar todo lo que ellas pueden. Las ves en una cosa y dices "Pero qué bien estuvo en eso fulana pero no la has visto más que en eso." Claro, cuando piensan en gente como yo, claro, a mí ya me han visto en tantas cosas, en tantos montajes que incluso han de estar cansados de tenerme allí, enfrente. "Pero si Rosita Fornés ha sido, es tal y tal de *vedette* [...]" Pero claro: yo me he pasado la vida en el teatro, trabajando, y he tenido tantas variaciones. Empecé en una época en la que eso era posible. Yo decía: "¿Yo parar de trabajar? No, no paro." Se acababa la temporada de zarzuela y opereta y decía: "A ver, ahora qué hay para hacer [...]" De actriz. Vamos, pues. De actriz. Le entramos. Después, vamos para el cabaret. A cantar. ¿Que otra vez Lírico? Lírico entonces." La cuestión era no dejar de trabajar. Estar vigente. No decir: "Bueno, yo prepararé para este año una ópera o una comedia y entonces hice una temporada [...]" Y ya. Salí por televisión e hice tres programas." No. A ese ritmo no me hubiera podido preparar. Se pasa el tiempo y entonces no tienes oportunidad de verdad. Puedes hacer una sola cosa. Tener un momento. Una cosa que pegó, que tuviste éxito; un momento brillante pero después, así, rrrrrrrrr, como los meteoritos esos que salen así, echan mucha luz pero después se difuminan. La cuestión es no dejar de trabajar, no parar buscando nuevas formas, modos. Eso es.¹⁷⁰

Las similitudes entre el cómico y la *vedette* no sólo se fundamentan en su importancia sino en el apoyo que los dos representan para

¹⁷⁰ ERF.

ese género que en realidad es el puntal del teatro de revista. El actuar bien, el aprender a improvisar en cualquier momento y bajo la égida de cualquier tema, el cantar y bailar simultáneamente tonadas y canciones picosas y hasta agresivas y procaces, en fin todas estas habilidades que el amplio público de la baja clase media mexicana sabe apreciar y recibir, las poseen al mismo tiempo cómicos y *vedettes*. De ahí que la popularidad de ambos personajes corra paralela a sus vínculos de compañerismo, de familiaridad, de fama compartida. Ambos deben ser trashumantes, presentarse en escenarios debidamente preparados o en carpas de mala muerte, deben comer tortas y refrescos como único alimento entre una función y otra, entre un número y otro; *vedettes* y cómicos en muchas ocasiones deben compartir las sucias habitaciones de hoteles de segunda, tercera o peor categoría. La vida profesional los lleva a convertirse en confidentes, en cómplices y en aliados para alcanzar la fama. Cuando una *vedette* al fin alcanza a llamar la atención de un rico empresario teatral o de un productor de cine muchas veces hace que se incluya en el reparto a un cómico, seguramente compañero suyo de andanzas profesionales. En ocasiones, se establecen alianzas matrimoniales, como en el caso de Rosita Fornés y Manuel Medel, alianzas que no siempre, como es el caso de esta artista cubana y de este cómico mexicano, terminan con discreción y sin escándalo. En ocasiones, los escándalos protagonizados por *vedettes*, cantantes y cómicos sirven de alicientes publicitarios, tanto para que el público “haga sus apuestas” y favorezca a uno de los personajes con su simpatía, como para acompañar a su favorito a la batalla campal que realmente se verifica en niveles económicos y culturales. Tal el caso de la “guerra” entre la mexicana Toña la Negra y la cubana Rita Montaner, desatada en La Habana y en México durante los años treinta, y que se prolonga durante los primeros cuarenta en ambos países, en la que intervienen asociaciones de artistas y funcionarios de inmigración, y en la que sobrevienen boicots, periodicosos, insultos, aclaraciones y más de una complicidad comercial.¹⁷¹

¹⁷¹ RM, 101-117.

No obstante la intensidad de sus relaciones personales y artísticas y la competencia de aptitudes (por otro lado, completamente natural) que sobreviene en el espacio de sus profesiones, pueden sus talentos percibirse a la perfección en un foro, al grado de que cuando aparece un personaje que posea características definidas, rutinas ingeniosas, que sea tan audaz y ágil en sus respuestas a un público agresivo y que, además sepa cantar, bailar, imitar, improvisar, adaptarse al montaje de un espectáculo, etc., resulta tan atractivo para el público que termina por situarse prolongadamente en el triunfo y el éxito. Tal es el caso de Carmen Salinas, quien combina todos los elementos de atracción de estas figuras del teatro de revista. Carmen Salinas es capaz de imitar a todas las cantantes que adquieren éxito durante un periodo determinado. No sólo remeda sus tonos, giros y tesituras de voz; también imita sus ademanes, sus *tics*, sus atuendos, modos de caminar y gesticular. Estupendamente dotada de una voz que va desde el falsete a una ronquera bastante manipulable, la Salinas representa una especie de síntesis de aptitudes, talentos y comportamiento artístico pues sus rutinas incluyen esforzadas y bien preparadas presentaciones en las que el público se desternilla al mirar en el escenario, con una estatura menor que la suya, a su canta-actriz preferida: Olga Guillot, María Victoria, Lola Beltrán, Lupita D'Alessio, etc.; además ofrece chascarrillos, comentarios ágiles, un juego de preguntas y respuestas en torno a los personajes y a los acontecimientos de actualidad. Pero hay algo más: Carmen Salinas es a un tiempo el cómico y la *vedette* en un sentido más profundo y menos superficial. Dueña de una apariencia física que coincide a la perfección con el de la madre cincuentona (incluso su hijo, director de orquesta, trabajaba en sus números), es capaz de gritarles a los espectadores las más terribles "groserías", palabras soeces que están a la altura de la costumbre cotidiana en cualesquiera de los barrios populares de la Ciudad de México. Mediante este contraste amalgama los polos de la contradicción: la madrecita y el peladito. Asimismo, la artista gusta de meter en sus números (aparentemente improvisados pero delineados a la per-

fección gracias a una versatilidad y una agudeza poco comunes) discusiones sobre los campeones y los equipos deportivos más notables del momento. Sabe muy bien que el público que acude al teatro de revista, que mira la televisión exhaustivamente, que frecuenta los cines de barriada y se regodea con las “excelsas” películas mexicanas, es un público que jamás deja de sentir predilección por el fútbol, el box, el béisbol, etc. Estas referencias, así como sus repetidas frases sobre “Diosito”, “la virgencita”, etc., la convierten en una de las más hábiles “libretistas” que hayan existido en la historia del teatro mexicano. (Por cierto, a esa fuente de creatividad deberían acudir los dramaturgos para reencontrarse con una tradición teatral a todas luces efusiva y operativa.)

La presencia de actrices —imitadoras— *vedettes* como Carmen Salinas se convierte en paradigma o modelo (en fenómeno irremplazable y casi siempre irrepetible) en la sociedad mexicana. Para todos los grupos sociales, la “figura” del personaje clave se hace tan familiar como la de un pariente, un dirigente político, un deportista estrella. A veces resulta tan cercano un rostro, un cuerpo de la farándula, la televisión y el cine que da lugar a situaciones como la vivida por la popular *vedette* (quien debutó en el teatro Follies el 10 de junio de 1955):

INTENTARON ASALTAR A CARMEN SALINAS

Una gran cantidad de curiosos que identificaron a la actriz Carmen Salinas, en el momento en que era amagada por un sujeto para robarle su automóvil, impidió que el atraco se concretara. Los hechos se suscitaron a las 17 horas, cuando la actriz del cine nacional abrió su automóvil, estacionado en la calle de Bahía de Caracas, colonia Anzures, y en el momento en que el sujeto le exigió las llaves del vehículo, las personas que se arremolinaron en torno de la popular *Corcholata* impidieron que cumpliera su objetivo; el frustrado asaltante huyó a bordo de una camioneta Suburban, color verde botella, con matrícula 19960.¹⁷²

¹⁷² *LJ*, 4 de abril de 1998, 54.

Pero eso no es todo: Carmen Salinas debe defenderse de los acosos que los espectadores masculinos le lanzan desinhibidamente desde la gayola por medio de frases y albures relacionados inextricablemente con el acto sexual. La Salinas revierte estos juegos verbales casi siempre aludiendo a una encubierta homosexualidad que según el sentido común populachero y no pocos estudiosos de la psicología del mexicano se encuentra detrás de la frágil cáscara social del macho. Bien cotizada (como Tongolele, Pérez Prado, Lola Beltrán y muy pocos más), Carmen Salinas pertenece a esa estirpe admirable de artistas capaces de alcanzar “lo general” a partir del detalle particular característico. Los adeptos de la Salinas no son exclusivos de una clase social, de un nivel de gustos, edad específica o de un estrato económico. Sus *fans* son todos los mexicanos. Como gran artista, Carmen Salinas debe conocer casi en su totalidad la historia del desarrollo del teatro de revista, el teatro-teatro, el cine y la televisión de México, ya que en sus actuaciones tanto el cómico como la *vedette* se hallan caracterizados desde los orígenes y desde los más claros antecedentes de la farándula.

En efecto, tanto el cómico como la *vedette* (con los distintos nombres con que se les haya conocido) han de velar por el solaz de un público característico en México: el clasemediero. Desde la tiple y la “cancionista” que hacían las delicias de nuestros abuelos y tatarabuelos, hasta el bufonesco comentarista de nuestros avatares políticos, hay figuras que representan las más luminosas glorias de los foros mexicanos, gente de carrera impecable que se ha pasado la vida haciendo las delicias del “apreciable” y “querido” público, como Silvia Pinal, Angélica María, “El Loco” Valdés, etc. Versátiles artistas que saben “medir” las inclinaciones, inquietudes, gustos, preferencias de los espectadores y que llegan a convertirse en figuras buscadas, bien recibidas, conscientes de sus posibilidades, ávidos e implacables y hasta “acelerados” suscitadores de danzas, ritmos, canciones, comentarios. Mediante la experiencia ininterrumpida, *vedettes* y cómicos ingresaron en la era de la electrónica (radio, cine, televisión) adaptándose a las circunstancias, lanzando sus rollos y

sus rostros a mil por hora, reproducidos por millones, a través de los aparatos. Y en ese nuevo, singular medio volvieron a aprender lo mismo: improvisar, estructurar el acto con rapidez e ingenio. La enorme tradición de la revista mexicana se hizo presente en la televisión con las mismas características de antaño. Como a finales del siglo XIX, la agudeza, el extremo humor, el doble sentido vuelven a hacer de las suyas. Prolongación de capacidades, ya que la agilidad para montar e improvisar de acuerdo con los sucesos proviene de aquellas piezas cortas y poco elaboradas que se desarrollaron principalmente dentro de los ámbitos de la zarzuela española y sus derivaciones. Aurelio de los Reyes describe cómo

la zarzuela española breve, de un acto, conocida con el nombre de género chico, era derivación del sainete, de los entremeses, jácaras y mojigangas dieciochescas, con la diferencia de que la representación era acompañada con música y los diálogos eran cantados.¹⁷³

Según el mismo investigador, este llamado género chico se bifurcó en dos modalidades: la zarzuela mexicana y la revista política. A la primera se le adjudica una estructura idéntica a la de la zarzuela española y permite la re-creación de personajes y sucesos específicamente nacionales (*Las dormilonas*, *El rosario de Amozoc*, etc.). Por su parte, la revista política se supone un comentario satírico, burlón (tal vez el impotente desfogue actual con relación al poder político tradicional) que una vez estallada la Revolución habría de adquirir giros y modalidades, apariencias y rutinas variables: *sketch*, improvisación, frases cantadas, diálogos alusivos, alburas, chistes, malabares dancísticos, etc. El mismo autor se refiere a la ausencia de una localización certera de las mezclas y los entrecruzamientos de esta “revista musicada” y de estos apetitosos “diálogos cantados” pero sugiere que el nombre de “revista” tal vez

¹⁷³ Aurelio de los Reyes: “Del Blanquita, del público y del género chico mexicano”, *DIA*, marzo-abril de 1980.

derive de la prensa, de las revistas periódicas que informaban al público sobre la actualidad, como el de los noticieros cinematográficos que hacia 1910 inundaron las pantallas cinematográficas: la *Revista Pathé*, la *Gaumont*, la *Selic...*

En efecto, en el teatro de revista, en los espectáculos de carpa y aun en los vertiginosos *shows* de cabarets sobreviene una especie de revisión de los sucesos nacionales amenizada con música orquestada, canciones y piezas de danza que deleitan a espectadores ávidos y limitadamente informados sobre la realidad social que los circunda y en ocasiones se los engulle.

La protagonista principal

El mundo de los sectores medios mexicanos, durante el lapso 1920-1960, es un mundo extraño, *sui generis*. Para percibirlo en toda su dimensión, en toda su intensidad, es necesario considerar sus peculiaridades básicas, concretas, localizadas de antemano: las que se refieren a su “nacionalidad”; pero también se hacen necesarios los estudios sobre las consabidas características generales, aquellas que comparten muchas sociedades del mundo en lo que se refiere a las inclinaciones y desproporciones de sus propios sectores medios. En el primer nivel (las características particulares de *cada* sector social de *cada* país) intervienen factores bastante transformados, distorsionados, decantados. Muchos de los mitos y ritos ancestrales pueden impregnar las costumbres y los deseos de una clase social que medio asimila o medio mastica tradiciones e innovaciones por razones de limitación e inautenticidad. En esto intervienen y tienen mucha culpa los procesos de modernización, la irrupción de los medios de comunicación masiva y sus consecuentes infiernos. En la segunda instancia, en las características generales (cualidades y defectos) de *toda* clase social fluctuante, los elementos a considerar radican en una evaluación comparativa: el

análisis exhaustivo de los valores que la pequeña burguesía opone y propone tanto a los valores de una burguesía ya bastante madura en el espacio histórico, como a los valores de un proletariado que con su surgimiento apunta y señala cuáles son los elementos supraestructurales de la sociedad “sin clases” del futuro. Ambos ámbitos de la evaluación, sin embargo, requieren de la intervención de muchas proposiciones y suposiciones que caen, a veces, en la utopía y, a veces, en la franca interpretación lírica, extremista y delirante del intelectual clasemediero.

El establecimiento de marcadas diferencias entre la alta, la media y la baja clase media puede resultar dudoso o francamente falso si no se consideran las fluctuaciones y la movilidad propias de estos sectores medios. Las aspiraciones de estas capas sociales se agudizan en cuanto consiguen entender las oportunidades de cambio. A veces estas oportunidades se hallan propuestas con exageración definitiva. La *baja* clase media y en ocasiones la *media* clase media creen posible el paso no sólo a la *alta* clase media sino incluso a las instancias de una burguesía petrolizada. No se dan cuenta de que las oportunidades van parejas con la naturalidad del lento desarrollo, a menos que un golpe de suerte o de corrupción les permita instalarse en niveles más altos de la escala social. Asimismo, sobrevienen procesos en que ocurre tal grado de pauperización y desempleo, que grandes sectores de la baja clase media (artesanos, obreros especializados, dueños de talleres y pequeños comercios, etc.) pasan a engrosar las filas del proletariado y caen en una ignominiosa pobreza. Esta transformista movilidad produce distintas actitudes frente a las diversiones a las que estos sectores sociales son afectos.

La clase media mexicana, sobre todo en su versión urbana, hace confluír a su personalidad cultural una serie de factores que la erigen en objeto de estudio interesante. Los avatares de su formación, a lo largo de la Colonia y las épocas moderna y contemporánea, son singulares por vocación social y nacional y también por razones geográficas y políticas. En efecto, la “caprichosa vida” de la clase media mexicana combina tanto el simbolismo y el fanatismo del

campesinado como los afanes de gozar más directamente que otras clases medias (por ejemplo, la argentina y la chilena, llenas del “rubar” europeo ante el acoso de los “avances” de Norteamérica) las mil y una formas y proposiciones de formas surgidas en el seno de la sociedad estadounidense. Casi tres mil kilómetros de frontera norte nos contemplan y asedian. También se hace necesario considerar y reconocer la influencia de eventos sociales como la Revolución de 1910 y la instauración de un sistema de poder “ejemplar” dentro del cual se realiza un proceso poco común de conservación-renovación relativas. El modelo que a partir de 1921 expone el país, así como sus peculiaridades combinatorias, han atraído a artistas y a investigadores, a aventureros y oportunistas, a dirigentes de vanguardia y déspotas perseguidos o renegados de todo el mundo. México, a la luz de los productos inhabituales que una clase media le proporciona, sigue siendo carne de análisis. Su vasta producción artística, cultural, literaria, periodística; sus inquietas reflexiones; sus afanes de lo excepcional, lo diferente, etc. atraen ahora al viejo y al nuevo figón intelectual, al inversionista y al transterrado tanto como en la época intensísima de 1910-1940, época en la que afloraron una multitud de “seres” de México que supuestamente habían quedado guardados en el seno de los acontecimientos históricos y sociales.

Dentro de este mundo incongruente, cambiante, intenso, a veces depresivo y deprimente, el juego de luces, cuerpos, telas, fantasías, regodeos semisexuales e insatisfacciones sociales da lugar a la farándula: islote representativo, expresión radical, manifestación fehaciente de realidades y actitudes más que reales. Carpa, tinglado escénico, foro al aire libre, gritería de merolico, paseo por La Alameda, teatro de barriada, callista y cardenista Teatro del Pueblo, Margo y Blanquita, Tívoli, cabaret, teatro Caracol, exagerada e inflada “divulgación de la cultura” y hasta los recientes intentos del “teatro guerrilla” de los grupos universitarios conforman una y única voz de la movilidad de la clase media. A partir de los estratos colindantes con el proletariado, la *vedette* prosigue su camino, im-

perturbable, hasta el momento en que, al fin, con mil argucias y no pocos acostones, se eleva a la categoría de estrellita del cine nacional. No hay paz en los estratos farandulescos de México, como no la hay en la competencia feroz de otras instancias del “arte”, sea este culto o inculto, populachero o popular, autogestivo (realmente) u oficial. Lo que hay es representatividad artística de estratos, mañas, hábitos, carencias y disfunciones sociales. Y mucho, muchísimo talento. Son famosas ya las cantinelas que periódicamente se desatan en *todas* las instancias de las prensas común y culta para espetarle a la historia una idea recurrente, repetitiva: ¡En México no existe la crítica! Figuras y figurones del arte se disputan terrenos, canchales, medios publicitarios, espacios, galerías, orquestas. Y en este agitado desfile de semblantes y máscaras, los sitios se ganan a destajo, a pulso, a chingadazo limpio ya que los universos radiofónicos, cabaretiles, teatrales, televisuales, cinematográficos, etc. se entrecruzan de sacrosanta manera: te llamarán a filmar si tiene éxito la telenovela en que casi por azar has participado; completarás tu presupuesto con una que otra (malísima e inútil) fotonovela; poco te pagará el teatro universitario pero es una posibilidad de llegar al profesional; cantarás y bailarás en lo que monte Basurto, y de ahí al Canal 13. Y así sucesivamente. El cine y la televisión como destape. El teatro como reivindicación culta del arte. Los anuncios de Nescafé como índice de popularidad. Y ¡ay de aquel intelectual que ose traspasar los obstáculos que impone a la cultura la televisión comercial! Nadie le concederá el derecho de “socializar” sus ideas, su rostro o su fama. Nadie, aunque nada resulte definitivo “si insistes en sacar adelante una carrera digna”. Claro: no hay suficiente crítica porque hay demasiada, desmedida producción.

En la colonia Roma se da un suceso muy importante: el Swing Club. También es un centro de *dancing*. Pero éste es de la clase media media y de la clase media alta, que entonces es la que vive en la Juárez y en la Roma. En ese lugar se reúne una palomilla que después habría de trascender mucho porque de ella, después lo mismo surgen estrellas

del fútbol americano de la época, que prominentes guaruras, que traficantes de drogas, que propietarios de antros y de perdición, que connotados intelectuales. En fin, había allí ya hombres muy famosos en esa palomilla. A veces todavía se les oye. Entre otros, el propio jefe de la policía, el Negro Durazo. La palomilla se llamaba “Los Sarampiones” y era un grupo muy heterogéneo en el que se permeaban determinadas clases, determinados grupos, generaciones que salían y generaciones que entraban. Era fácil ver hombres de 40 o 45 años que todavía estaban en esa palomilla y chicos de 17 [...] Es muy frecuente ir única y exclusivamente ya no a bailar sino a pelear. Ir tú con tu grupo a ver qué otro grupo está allí y pelearse. Surgen por allí en aquella época, en el año 57 o 58, las primeras cadenas, las chamarras de cuero y todas esas cosas [...] Todo esto estaba lleno de traición entre amigos. Había el espíritu gregario, había el sentido de equipo, de barrio pero que yo recuerde las peores broncas que me tocó ver en mi vida y los peores golpes que yo tengo en el cuerpo me los dieron mis amigos, en pleitos en el seno de la misma palomilla. Y eran muy, muy frecuentes.¹⁷⁴

Mientras en los *dancings* de la baja clase media se aprende a bailar, a mal vivir, a especificar el ser social en términos de espacio y música (el *dancing* que va del Salón México, a El Califa, El Marro, El Feo), las clases medias pretenciosas y emergentes se atragantan con su propia vida social y buscan destacar “a como dé lugar”. Establecen sus claras diferencias con “la plebe” y sin olvidarse de viejas costumbres intentan adquirir otras. La publicidad, el ascenso en la “compañía”, traer secretarías de buen ver, abandonar “lo naco” representan los primeros balbuceos separatistas. El jaibol sustituye a la cubalibre y en términos de música no se sangolotea el cuerpo sino se le abandona a las notas del blues. Nat King Cole refuerza el murmullo y se imprime un tono de intimidad (El Íntimo) colocando luces menos potentes, alfombrando el piso y buscando la coloca-

¹⁷⁴ EJE.

ción de “mesitas” en rincones agradables. Luz indirecta. En esos lugares la algarabía va decreciendo paralelamente al crecimiento de las preocupaciones “financieras”, comerciales de la empresa. Modelitos van y modelitos vienen. Las sonrisas se hacen tan discretas como una mueca o un leve movimiento de la cabeza. Allí se irá ahora a platicar del empleo, del viaje, del aumento de sueldos, gastos de representación, agentes de ventas. La música debe por tanto pasar a un segundo plano y deviene signo de cultura y de distinción hacer que aumente la propia colección con algunos (bien medidos y soportables) discos de música clásica. La danza (“el baile”) se les deja a las multitudes, a los provincianos... y a los “artistas”. Ellos son los que deben proporcionar el deleite consabido, de la misma manera que existen unos seres extraños, llamados intelectuales, en los que recae la ardua tarea de pensar y entregar un producto digno de leerse con rapidez y proporcionar los datos precisos, específicos. Es la época en que para mostrar buena crianza hay que estudiar arquitectura. Los economistas comienzan a invadir los puestos clave del gobierno. Se habla de planificación, desarrollo, progreso, incorporación al concierto de las naciones. México al trabajo profundo y creador. Los antros más notables y asquerosos se cierran bajo la mano y la mirada implacables del Regente de Hierro y sólo puede uno beber si tiene suficiente lana para entrar en aquellos sitios “oscuritos” a los que sólo asisten los meros meros y los encopetados. Las figuras “famosas” dejan huella en tanto que han entendido el papel que les toca desempeñar, asignado por una sociedad cada vez más organizada y potente. Hay viejas atracciones que la masa y la plebe podían, antes, acudir a ver sin contratiempos, límites ni cortapisas. Ahora los *night clubs* seleccionan a sus visitantes y se reservan el derecho de admisión.

Pero hay figuras cuya movilidad no deja sino rastros indelebles. Son los casos de Agustín Lara, María Félix, Pedro Vargas, Pérez Prado, Pedro Infante. No importa qué maromas hagan; no importa si tienen o no talento, si son creadores, intérpretes, directores, inspirados organizadores o líderes, se convierten en símbolos de una in-

deleble y terca clase social. No hay resquicio de escape para sus rostros, sus vidas, sus leyendas. Sus productos (buenos y malos, buenos o malos) perfeccionan la personalidad total, la identidad tráfuga y enmascarada (de la que Octavio Paz, generalizándola para todo el pueblo mexicano, habla tan profusamente en *El laberinto de la soledad*). En el costal de los favoritos de la muchedumbre caben todos los disfraces. No importan tanto el talento específico del cual presumen las figuras, como las consecuencias (no importa si muy indirectas), como los resultados de las intervenciones. Pasará mucho tiempo antes de que se reconozcan con un máximo de objetividad los auténticos, verdaderos valores de estos gigantes populares, ya que le han ganado la partida histórica a la suerte (si carecen de talento) o han sabido erigirse en pilares de una muy noble y leal cultura, llena, como toda cultura, de tics, hábitos, pasiones, enfermedades, distorsiones, placeres. Pero al fin: cultura. Mal hacen los intelectuales y los funcionarios de la cultura en descartar las posibilidades de cohesión que poseen ciertos aspectos populares del arte; mal hacen los intelectuales y los funcionarios de la cultura en ponerles mala cara a medios de comunicación que en un santiamén socializan ideas, gestos, figuras, imágenes, signos, símbolos. Pero también: mal hacen los empresarios en asumir una actitud paranoide ante todo lo que huelga a política o a cultura especializada y/o universitaria.

En ocasiones, el vilipendio analítico confunde la obra y la persona. Cierta que la calificación final la pondrá el pueblo. Cierta que el enriquecimiento y el viraje ideológico-emocional a lo Cantinflas propone señalamientos severos. Pero en la detección de los valores culturales, auténticos y funcionales, podría residir el barómetro, la medida de la comprensión de los grupos sociales que integran un país como México. En el examen de ciertas figuras de éxito, de ciertos “ídolos” (sobre todo cuando se imponen por medio de productos artísticos populares) podríamos descubrir taras ancestrales o cualidades futuras. Asimismo los verdaderos fenómenos de fantasía o de “oportunismo creativo” son huesos duros

de roer para el analista y el historiador, pues en su cambiante, confuso, prolífico producto artístico han encantado (literalmente) y encarado a numerosísimos sectores de la población (sin importar a qué sector social pertenezcan) y han sabido establecer su vínculo perenne entre su hacer artístico, su personalidad pública y sus aspiraciones de clase. Hay dignos ejemplos de artistas clasemedios que apabullan por su astucia creativa y su marrullería promocional. Pero también por su fantasía y su notoria sensibilidad. Tal es el caso de

El "Flaco de Oro"

La fantasía de Agustín Lara no tuvo límites. Prácticamente no hubo tema al que no le llegara, aunque el eje fuese siempre el del amor hombre-mujer. Sus "caídas" inconscientes no resultan tan distintas de las que cotidianamente tienen todos los protagonistas sociales de la clase media mexicana. Sus concepciones no hacen sino resumir las posiciones existenciales de esa clase media. Y más de un escritor, de un intelectual, de un profesional culto podría descubrir, si las analizara a fondo y sin prejuicio (y también en sí mismo), muchas de las actitudes a las que aluden las canciones de Lara.

La "forma" de ofrecimiento usual de músico-poeta evoca de alguna manera la atmósfera del salón burgués. La música de acompañamiento preferida por Lara (una combinación de piano y violín) era la que a principios de siglo amenizaba los restaurantes de la burguesía. No hay cambio: las orquestas se apoderan de la enorme gama de las canciones del compositor pero él mismo se presenta al público en esta modalidad porfiriana. Las mismas pretensiones de una clase media que recién aprende a salir a cenar a los restaurantes de abolengo. Platillos con nombres extranjeros (franceses y norteamericanos) bien mezcladitos con frijoles, totopos, huevos rancheros, pozole y tortillitas calientes.

Agustín Lara es figura del momento. A veces compartiendo glorias con María Félix, a veces manteniéndose solo dentro del río de la publicidad. Porque, ¿quién podía poner la mano sobre el corazón como él la ponía? Nadie tan audaz como él, diciendo las cosas que decía, rascando en las fibras más “románticas”, regando las notas más obvias, causando el estupor que ya se hallaba dentro de las almas de cada uno de los consumidores clase media de sus canciones. Lara hace aflorar la “sangre del alma” que desde hace dos siglos (desde la Colonia y desde los menesteres secretos de los criollos) se hallaba estancada en el cuerpo de los mexicanos. Nadie como Lara ha respirado ese aire primordial de la nueva pequeña burguesía urbana de la Ciudad de México. Su clamor no es, como se ha dicho, misógino; sí elementalmente hombruno, representativo de ese aire de condescendencia del mexicano hacia la mexicana, aire que en el fondo es una derrota, una muestra de insolvencia moral y sexual, un “no saber tratar a la compañera”, sentimiento que sólo en contadas ocasiones, cuando el mexicano “pone la mano sobre el corazón” y sólo “al compás del son” y con muchas copas encima, le es posible expresar. En este sentido, la obra total de Agustín no tiene límites: miles de aspectos tocados como que no quiere la cosa, pero manifestaciones de recovecos, laberintos, tristezas, depresiones, estados de ánimo y de sitio, singularidades, fantasías, caídas de mano y de otras muchas cosas: incoherencias, revanchas, contradicciones, amabilidades y venganzas. Digno representante, exégeta, defensor y exagerado intérprete (en todos los sentidos) del “estilo ciudadano”, Agustín Lara entrega al público “algo que pudiera competir con los nuevos ritmos importados que hacían furor en la clase media”.¹⁷⁵ Sólo alguien como Agustín Lara podía dar la batalla. Sólo un creador que aprende a abusar y a jugar con sus propias formas de expresión (no importa que para forjarlas haya acudido a la copia infiel de expresiones ya hechas: tango, son, pasodoble, guaracha, canción guajira, himnos nacionales, ópera y opereta),

¹⁷⁵ *HIMPM*, 7.

puede comenzar con el engaño del invento y terminar realmente inventando, al grado de que habrá canciones (acoplamiento profundo y pegajoso de letra y música *originales*) que sobrevivirán a muchas obras de arte culto cuya semilla no prenderá, según las condiciones sociales que imperen, en la “sangre del alma” del pueblo.

En ocasiones, los clamores de Agustín Lara se van por el lado de la suscitación de la muerte. El “arráncame la vida” puede ser tan mexicano como “la vida no vale nada”. Su idealización de la mujer (aun de la prostituta) no responde sino a este “importamadrismo” trágico que en lo hondo se sabe sin reivindicación amorosa, institucional o sexual. En este sentido, el músico-poeta es el “pecador arrepentido” que suplica a los pies del destino. Mexicano, mexicanísimo, tanto como las figuras que pintan las canciones rancheras y algunos boleros de la mejor calidad. La cuestión fundamental radicaría en el examen de las posibilidades futuras de un arraigado complejo de “perdedor” que carga el mexicano sobre los hombros, cuyo grito más notable sería el que conmina a la aventurera, siquiera, a cobrar caro el amor, a obligar a los otros, a los hombres, a los demás seres y hasta a los países cercanos (“aquel que la miel quiera”) “a pagar con brillantes” el pecado. “Haz menos escabroso tu camino/ vende caro tu amor, aventurera.” Y todo esto con un acompañamiento que nos ha acompañado a los mexicanos (y a muchos latinoamericanos) durante siglos. Las maracas siguen sonando.

Las personificaciones involuntarias de Lara valen la pena por extrañas pero también por desproporcionadas. En las piezas del músico-poeta hay más de inclinaciones y metáforas que de cursilerías. Incluso hay aciertos famosos, pegajosos o verdaderamente felices: “inmensamente mía”, “distinto amanecer”, “amargo dulzón”... Cuando en una canción se siguen imágenes “como dos puñales”, bien pueden percibirse los dos pezones negros y resistentes que riegan el alma con el consabido líquido. Los ojos sensuales protuberan y asesinan a la melancolía. Desde 1926 (“La prisionera”) hasta los últimos deslices “sinfónicos” de Lara, su creatividad y su fantasía llenan el ambiente artístico de México. “Acaso mi secreto

sorprendiste”: “cuando yo te engañé tú me quisiste...” ¿No será que el futuro nos depara una buena síntesis del sentido de las canciones de Lara y no será que se descubren vetas más auténticas y atractivas que las que ahora atribuyen?

Nadie más lejano de lucir el *jaquet* blanco y el piano de cola (también blanco) que el Flaco de Oro. Como a la nueva clase media mexicana, la vestimenta le queda grande, desproporcionada. Y lo que se halla a su alrededor también. De la misma manera que en la simétrica escalera del Salón Ilusión las señoritas quinceañeras deslucen del brazo de su señor padre, así Lara desfigura pantallas y fotos con la pretensión de ser el Liberace y el Cole Porter de los pobres. No es en su cuerpo y su rostro donde podemos hallar el verdadero mérito sino en las canciones, en la armonía de verso y tonada. Si Lara llegó a la conclusión de que era mejor actuar solo que mal acompañado, algo podrido había en Dinamarca: su voz temblorosa, que a veces parece desgañitarse, lo volvió tan popular como su rostro informe. El pueblo de México comenzó a “seguir sus pasos”; nada ni nadie hizo que el pecho de la Patria se olvidara de él.

También hay incongruencias como “la encantadora mariposa que vino a los jardines de tu vida”. En esta canción, Lara se convierte, sin decir agua va, primero en princesita candorosa, después en sultana y más tarde en emperatriz radiante. La canción no ofrece muchos elementos para llegar a conclusiones: ¿se trata de un traslado de personalidades? En otra estrofa suena, tal vez, la voz masculina: desea alejar el recuerdo. Pero en un verso inmediato reconoce que va “muriendo cautiva de amor”. Es éste un juego de máscaras que exagerando al máximo las imágenes, llega a sugerir un *play back* del Flaco de Oro. Y sus manos siguen jugando con las teclas hasta conseguir la atención, el respeto, el silencio, la concentración. Y la siguiente canción, una queja profunda: “¿Por qué quieren que mi alma se haga pedazos?” De nuevo la zona intermedia: no te alcanzaré pero tampoco me iré y te olvidaré. Pagar las lágrimas, reivindicar la inversión. El sino se carga como un símbolo amoroso, tan general como debe serlo toda canción que puedan cantar indistin-

tamente hombres o mujeres. Homenaje sincero a la irrealidad. En *Escarcha* se percibe el fantasma de la rubia platino Mae West, quien, no importa a qué edad, vendrá a echarse a un diván de blanco tul (tal vez con el cigarrillo encendido pendiente de la enorme boquilla) en donde alguien (el Flaco) sabrá besarla, quererla y hará palpar todo su ser.

¿Cómo determinar la sintaxis de Lara? Por medio del ritmo y de la imagen. Lara escribía compulsivamente. Los ritmos no lo inspiraban: lo obligaban. Debe hacerse notar que no inventó un solo ritmo y que de ninguna manera incursionó en el mambo o en el cha-cha-chá ni en ningún otro de los ritmos que durante su época de oro (muchos años) se pusieron de moda. Al escuchar sus discos sobreviene la sensación de que Lara echa “la última carcajada de la cumbancha”. Porque tantos fueron sus desvelos, tristezas, sinsabores que sus almas sucesivas quedaron hechas unos guiñapos. Pero, *¿y tanta lana, qué? Agustín Lara sedujo a la clase media dándole lo que quería: dolor bien aderezado, buenas dosis de lágrimas, hambrija de amor, sensibilidad pastelera a flor de piel; y sin querer aparecieron en sus canciones otros elementos que sí brotan de dentro: melodrama, exageración, poética voluntaria e involuntaria, amistad, ironía. Sus reiteraciones son inesperadas y obvias: “queja doliente”, “la vida es una sola y nada más”; pero su genio es palpable en canciones que mucha gente aún canta y tararea en México y en todo el mundo.*

Los símbolos manidos y los éxitos de Lara

La música y la letra de las canciones de Lara no tienen gracia; no en el sentido de fluidez y de sentido del humor. Lara, como el 95 por ciento de los mexicanos, carece de sentido del humor: la capacidad de observar y entender la vida, la realidad, con la ligereza que otorga el no apreciar tanto los elementos que a uno lo rodean; la habilidad de burlarse de uno mismo o del mundo; o, por lo menos,

la habilidad de hacer creer que uno así lo hace. Las canciones de Lara carecen de “sabor”: son solemnes, serias, aun en el nivel guapachoso y lo excéntrico. Con el ritmo, Lara propicia una suerte de improvisación espiritual. Lara sabe adaptarse a las imposiciones de la letra, de la rima, del verso. A Lara le interesa el “ritmo que nos mueve el corazón”. Cuando lo percibe, cuando lo alcanza, echa su tristeza por delante. “Última carcajada de la cumbancha.” Lara no sabe reír. ¿Cómo tendrá el alma de tanto amar? Los espacios entre estrofa y estrofa lo hacen a uno recordar que se halla ante un ser humano. Pero su música, en combinación perfecta con la letra, resulta tan pegajosa que uno siente la necesidad de volver a oírlo. Aun en sus canciones “cosmopolitas” (en ritmo y en orquestación) Lara convence, antes que nada, porque se toma en serio. Lara “deja la huella insensata del primer olvido”. Sus creaciones son indelebles cuando penetran en ese sector del alma de los mexicanos que los hace semejantes entre sí, aquella zona en la que —aun sin desearlo— operan los símbolos nacionales: la madrecita, la cabecita blanca, la plañidera amorosa, la mujer débil, la noción del olvido, el recuerdo, el sufrimiento familiar, las contradicciones entre los sexos y las edades. Lara es importante porque al son de músicas y tonadas, de combinaciones rítmicas y de orquestaciones fáciles nos zambute cotidianamente estos valores. Lara no canta, no exalta sino a la imagen extrema de estos valores. Aunque se haga bolas, evoca e invoca a “los que sufren, los que lloran, los que esperan”. La repetición de las antiguas recitaciones escolares mantiene para Lara su monopolio del éxito “Raza de bronce”, “paisajes de laca”, “boca donde tiembla la queja [...] doliente”, “alma que nació [...] valiente”: “...para sufrir todas sus desventuras”. La lógica del Flaco de Oro resulta contundente y contagiosa.

En sus auténticos éxitos Lara repite una que otra de sus premisas. *María bonita*, ligera, sensacional, atractiva, incluye giros del lenguaje que todos los mexicanos hemos aplicado alguna vez: “al garete”, “manitas”, “palabras bonitas con que se arrullan los corazones”, “ilusiones”. Todo entra y embona a la perfección en can-

ciones que nuestros nietos cantarán con el mismo entusiasmo que mostraron nuestros padres. Porque Lara nos ha dado un producto que es lo máximo posible. “Ninguno tan bueno ni tan honrado...” Y le pide a la amante, como a la madre el hijo el 10 de mayo escolar, que lo “reciba emocionada”. Y lo consigue. Pues “tenemos un derecho sacrosanto cada quien”.

Lara, indudablemente, juega. Juega hasta que llega a creer en su ir y venir melódico y le concede dimensión filosófica, de “visión del mundo”. Aquí entra lo bueno: la música popular mexicana no será ya la misma a causa del Flaco de Oro, ese ser-síntesis, compendio de la cultura irredenta de la clase media. Lara supo hacerlo: sus pasos por el tango, por Chopin, por los pasodobles, por Xavier Cugat llegan a apoderarse de su mente al grado de erigirlo en figura nacional. Pero ¿cuál otro compositor tan picassiano, dueño de tantas épocas y etapas? ¿Cuál otro se atrevió a llevar hasta lo sublime las prácticas y actitudes más sobadas, obvias y pedestres? Más de un escritor se moriría de envidia secreta si aprendiera, como lo hizo Lara, a decir estas cosas mediante procesos que fuesen de su invención literaria.

Lara jamás apresa el sentido de lo extraordinario. Para él, la mujer mujer, la mujer de carne y hueso, la mujer tipo independiente como pueden serlo —paradójicamente— la prostituta y la cabaretera, constituye el elemento inalcanzable. La fantasía de Lara es una fantasía de cartón, de la misma manera que es espuria y equívoca su noción de hombre. Para él no hay diferencia entre la vida y la farándula, entre la vida y el escenario: sus canciones son escenificables. El surgimiento de la imagen de un realismo mágico para México y su cultura, para algunas partes geográficas de América Latina y sus culturas, es posterior al encumbramiento y fama de Lara y sus canciones. El realismo mágico permanecía en embrión en un buen sector de la literatura y la pintura americanas. Al surgir en novelas, poemas, cuentos, música y pintura recibe el beneplácito de una población ávida de hallar en lo americano elementos que acrediten su esplendoroso pasado, algo que justifique la ingenui-

dad o, cuando existe, la pureza de sus actitudes culturales. De alguna manera las nociones de realismo mágico y maravilloso americano intentan erigirse en la contraparte del nacionalismo político. Puede apreciarse cómo Lara da un salto para atrás: pasa por encima de la novela de la Revolución, del muralismo, del nacionalismo musical y su producto tardío, el movimiento mexicano de danza moderna, para inspirarse y apoyarse en la novela decimonónica y en la poesía del modernismo. La de Lara es una realidad literalmente trasnochada: poesía noctámbula que nada sabe del onirismo de Villaurrutia ni del simbolismo de Valéry. Una inspiración inconsciente que permanece estática entre el tugurio y la decisión de identificarse. Agustín no hará nada extraordinario por su elemento inspirador (cualquiera que éste sea): permanecerá a la expectativa del lamento y de la oportunidad para agazaparse en el sufrimiento solitario. Y no es el único compositor ni poeta que canta y glorifica al “eterno perdedor” clasemediero. La moda apoyará a muchos compositores de canciones de la época para los que la inspiración no conduce jamás al triunfo o a éste vía la muerte sino a la tragedia de la zona intermedia. En términos de pareja, el “mensaje” podría traducirse siempre en el “ni cerca ni distante podremos ya vivir” de la canción. Y si bien un núcleo del proletariado mexicano sí avizora el cambio (aunque lo tenga que “visualizar” un tanto idílicamente a través de las imágenes de los murales de Diego Rivera), la clase media se queda empantanada en una autoconcepción bastante insana e incapaz. Casi todos los símbolos morales, físicos y culturales que se irán acumulando entre 1920-1960 (la madrecita mexicana sacrificada, la familia —intensa, pasional, querendona—, la redención relativa de la mujer perdida, la casa chica como prueba de la trascendencia de la institución familiar, el lumpen —boleros, mecánicos, boxeadores—, etc.) propondrán una cultura literalmente “intermedia” y resultarán obsoletos en un solo decenio. Los movimientos juveniles en el mundo y el estudiantil popular de México acabarán por probar la ineficiencia social de estos símbolos en una sociedad en transición.

Lo que queda o lo que todavía es

Al filo de la noche, cuando aún no se sabe si la tarde ha terminado, puede uno acercarse al recién comenzado ajetreo de la pequeña plaza donde se enclava y aposenta la marquesina del teatro Blanquita. Hay ruido y sobre todo hay mucha gente, tanta que no sabe uno qué andan haciendo por ahí: esperan camión o trolebús, se acercan a los aparadores y vitrinas de tiendas de ropa y dulces, se quedan viendo el humo de un vapor especial que sale de restaurantes y taquerías. Alguien descansa el cuerpo en el pretil de la estatua de Aquiles Serdán; sospechosamente inmóvil, impersonal; ese alguien puede llevar un buen cargamento de balas o de marihuana. Multitud de colores: suéteres entallados, chamarras de imitación de cuero, blusas y camisas abiertas, escotes y pelo en pecho. Padrotes y chichifos rondan por las calles aledañas, llevando los límites de sus dominios hasta la mismísima Plaza Garibaldi. La región más transparente del aire se ha convertido frente al Blanquita en un hueco de ceniza, hollín y gases salidos del escape de apresurados autos que intentan ganarles a los peatones el pavimento del Eje Central Lázaro Cárdenas. Empleadas de las oficinas del “centro”, del brazo y por la calle, lo observan todo con la sabiduría del filo de la necesidad: precios, personas, posibles vacaciones efímeras en Acapulco, ropa: endrogarse o morir. La situación tiene algo de azuzador: reminiscencias, presente colectivo, futuro de la tradición. Por esas calles han transitado los integrantes de una clase media que pudo trasladarse para vivir y trabajar en zonas más amplias, aireadas, modernas, semiasépticas, “dignas”. Pero en los puestos de tacos y sopes, que antes la policía capitalina permitía al borde de las banquetas, saciaron un hambre más profunda que reconocida, se echaron un tentempié para asistir a la primera función del Blanquita y comer allá adentro, “cómodamente” sentados, el postre de gaznate, muégano, moreliana, helado achocolatado o hasta dulce de coco. Esta perniciosa costumbre de los cuerpos de por sí rechonchos sólo sobrevive en el Blanquita en su manera original: vendedores-voceadores de pseudofilipina ofrecen la mercancía

con voz rápida, caminar veloz y seguro y miradas-fogonazos que a la vez que registran el posible comprador lo convencen de solicitar de inmediato el endiabrado alimento lleno de azúcar y grasa, el sabrosísimo dulce mexicano. Aunque industrializadas, las golosinas intentan el resguardo de cierta “personalidad” mexicana. En cines, en teatros y demás establecimientos de la ahora más segura clase media mexicana, en cambio, este tipo de alimentos “niveladores” se almacena y se ofrece en higiénicos mostradores bajo la mirada nada atenta de los despachadores y despachadoras que muy broncos o a regañadientes entregan los artículos solicitados. Tal vez porque pertenecan ya a la burocracia de las “operadoras” y distribuidoras de cine en cadena o, más bien, porque les encabrona “atender” inmersos en la única actividad que resulta negocio para el cine mexicano, el caso es que le quitan a uno ese saboreo casi cachondería que representaba el “echarse una torta”, masticar un muégano, romperle la costra a un merengue o comerse una a una, con la lentitud del niño goloso, las gomitas de colores que antes vendían por docena en papel de estraza y hoy distribuyen en bolsitas de *nylon* químicamente puras. Sólo ese otro yo del espectáculo que se llama *deporte* ha salvaguardado la gracia del obeso, ha prolongado la pirueta de la fiebre tifoidea, la zangoloteada ingestión de alimentos perniciosos llenos de formas y de colores. Hay que terminar masticando un chicle en una paradójica operación para sustituir o quitar los sabores que eran, hace unos momentos, de nuestro más completo agrado.

Al salir del trabajo, la clase media está ávida de ajeteo en todos sentidos. Las tiendas de discos en la acera opuesta del Blanquita ofrecen, a precios módicos, la enorme gama de ritmos, voces, nombres, sonidos que en variaciones y número son sólo comparables a la proliferada imaginación de ruidos, alimentos y actitudes de la plaza Aquiles Serdán.

Bajo la marquesina del Blanquita se estrechan las ofertas y se amplían las demandas. Los asientos se venden y se revenden a dos pasos de distancia bajo la mirada neutra de “ociosos” gendarmes que naturalmente jamás se dejarán entrevistar por inspectores sos-

pechosos u honestos reporteros. Algo diferente ocurre en el teatro de revista: mirar de frente, en vivo, a nuestras cantantes favoritas, a las actrices de carácter, a los cómicos dicharacheros, todos descendientes de talentosas figuras pueblerinas, trashumantes y medievales. Las luces de colores impregnan a los cuerpos, rostros, ojos, de inusitados atractivos, de sabiduría. Son ingredientes de un espectáculo revitalizado, conformado a base de entrañas y profesionalidad, realizado mediante una suerte de genialidad oficiosa que se vuelve oficio. Entramos al vestíbulo del Blanquita y encontramos la misma algarabía: se venden discos y fotos; los carteles enormes adelantando las características de la diversión. La gente, con los ojos bien abiertos, visita apresuradamente los baños laterales para hacer pipí antes de ocupar sus asientos y de que empiece la función. Comprensible maniobra en tanto que el trayecto fue largo de la oficina hasta ese teatro Blanquita de nuestras inquietudes y amores, de nuestros sueños e ingenuas ambiciones.

El teatro Blanquita es una tradición en México. Es la última manifestación del espectáculo que en otro tiempo el capitalino (o el provinciano de visita a la metrópoli) presenciaba en carpas, en los teatros Follies, Apolo, María Guerrero, Manuel Briseño, Sala Pathé, Academia Metropolitana y que se desarrollara desde fines del siglo pasado y que entre 1910 y 1930 alcanzara su apogeo. Es la última expresión del género chico mexicano o “ínfimo” según lo calificara la prensa de los albores de este siglo, y de las variedades musicales que desarrollaran los cines al combinar exhibición de películas con números musicales; es la agonía de la revista mexicana derivada de la zarzuela española y que en 1920, durante el interinato de Adolfo de la Huerfana, logró su madurez expresiva en las obras de “Guz” Águila actuadas por María Conesa. El Blanquita ofrece un espectáculo híbrido, mezcla de las diferentes modalidades que tuvo en México el género chico español, nacido en 1867 en Madrid.¹⁷⁶

¹⁷⁶ *DIA*, marzo-abril de 1980.

Las incursiones de los intelectuales en algunas expresiones fundamentales del *dancing* (teatro frívolo, cabaret, fiesta de barrio, etc.) son frecuentes. Algunos, como Carlos Monsiváis, Juan Ibáñez, José Luis Cuevas y Froylán López Narváez con su “rumba es cultura”, se hacen presentes en celebraciones y festividades. Pero el punto de reunión obligado para todos es el teatro Blanquita. Razones psicológicas y existenciales hacen que estos dignos y precisos productores de cultura busquen los mínimos tinglados que analizan, añoran y a veces inconscientemente desprecian. Naturalmente, hay puntos de contacto: los organizadores, los negociantes, los intereses creados. Tal vez algunos protagonistas del *dancing* como Tongolele o Carmen Salinas sientan a su vez que los intelectuales llenan funciones y requisitos nada excepcionales en esa vida cultural de la clase media latinoamericana llena de fluctuaciones y de golpes de Estado y de pecho. Si el teatro Blanquita cumple veinte años de ejercicios ininterrumpidos no sólo añora las épocas de derroche y de ganancia. También intenta, a través de su dueña y regente, Margo Su, la reivindicación de sus derechos: en el escenario del Blanquita se dieron a conocer artistas del canto y la danza populares que han llenado una época entera de la diversión y el entretenimiento mexicanos. De esta manera, el vigésimo aniversario del Blanquita representó el aniversario de figuras señeras del *dancing*. También fue un signo de protesta ante un público que poco a poco va matando sus propios orígenes, sustituyéndolos con los tinglados de la música *disco* o con los desaguisados de una televisión que aísla a protagonistas y espectadores, o bien que establece el único e irrepetible punto de unión para todos (mudos) los miembros de una familia. ¿Será cierto que al extinguirse la posibilidad del Blanquita se extingue la posibilidad del surgimiento de figuras tan importantes? Margo Su tal vez tiene razón al decir que quedan pocos “ídolos populares”.

Es grave, pero no vemos posibilidades de que vengan a sustituirlos. Quedan artistas tan interesantes como Toña la Negra, Palillo, Tongo-

lele, como Pérez Prado —por ejemplo— que con su música puso de cabeza este país, como Lucha Villa, Vicente Fernández, la Sonora Santanera y otros. Pero esos grandes ídolos del público ya son pocos.¹⁷⁷

Y continúa una queja que conlleva implicaciones económicas, políticas y sociales; que deja la duda de si se trata solamente de una empresaria a la que “le ha ido mal” al ser superada por empresarios más tenaces y audaces. Y sigue Margo Su en lo mismo:

Tendría que haber otros cinco o seis Blanquitas más. Pero, si nosotros mismos tenemos temporadas en que nos ahogamos económicamente, ¿cómo esperar que llegue gente loca a construir teatros, a arriesgar su dinero en el teatro, con condiciones económicas de lo más adverso? Yo le decía en una ocasión a un funcionario: es que nosotros limpiamos la lentejuela y la volteamos al revés porque no tenemos con qué comprar nada; no sólo es pobre el espectáculo en México, no existe porque ustedes, las autoridades, nos han ahogado. No hay otra razón. Hay limitaciones por todas partes. Yo digo que el Blanquita es un milagro, un unicornio flotando en el espacio, próximo a desaparecer.

En julio de 1981 las programaciones del teatro Blanquita comienzan a hacerse manifiestamente importantes: artistas notables de la tradición de este teatro de revista actúan sólo por una semana y dejan su lugar primordial a otros. Al fin, Margo Su anuncia que deja de ser dueña del famoso teatro y que muy pronto abrirá un centro nocturno,

un cabaret democrático, y por ese término se entiende que la entrada a quien sea tendrá un precio accesible y en donde, apunta Su, se encuentran tanto el intelectual como el albañil, como el obrero y el funcionario. Un cabaret bien manejado, sano y honesto...¹⁷⁸

¹⁷⁷ Margo Su en José Ramón Enríquez: “El teatro de revista se muere” (entrevista a Margo Su), *EMA*, julio de 1980.

¹⁷⁸ *UU*, 23 de julio de 1981.

En cálida despedida transitan María Victoria, Tongolele, Carmen Salinas y otros de los artistas que si bien no se dieron a conocer en ese escenario, por lo menos adquirieron allí buena parte de su popularidad. Margo Su administró el Teatro Blanquita durante catorce de los veintiún años que estas increíbles y únicas instalaciones ofrecieron a un amplísimo público las mejores programaciones del teatro mexicano de revista.

Sin embargo, el Blanquita no hace sino señalar uno de tantos espacios en los que la música y la danza populares se generalizan, se autodefinen constantemente, se reaniman, se recrean y llegan a producir hijos. En las carpas de la Ciudad de México y de ciudades de provincia surgen artistas que pasan directamente del teatro de revista a la televisión, al radio. La acción autogestiva del *dancing* se subraya en las enormes cantidades de dinero que hace ganar a sus empresarios y en la enorme variedad de sus productos. El surgimiento de figuras populares, de “ídolos” depende, sí, de esta suerte de organización económica y comercial pero también del talento y de la capacidad de los artistas para cuidar su propio desarrollo, su personal evolución. Si durante 1980 se celebraron 20 años de indiscutibles aportaciones del Blanquita, la radiodifusora XEW celebró medio siglo de existencia (exactamente el 18 de septiembre de 1980):

El movimiento evolucionador de la radio en esta década no permitirá revivir el glorioso ayer, no alcanzarían las 24 horas del día para hacer justicia a todos los forjadores de “La Catedral de la Radio” en México; muy pocos, como el compositor Gabriel Ruiz, “El Melodista de América”, tienen la suerte de estar con vida y en pleno desarrollo de su trabajo musical que también cumple medio siglo, con canciones como: *Mar, Amor, Desesperadamente, Noche, Un minuto más, Usted, Perdóname mi vida, La cita, Diez minutos, Mazatlán, Jamás* y cientos más que nacieron en los estudios de XEW en plena producción de Gabriel Ruiz.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Cervantes Ayala: “cumplirá medio siglo de existencia la XEW”, *EX*, 4 de septiembre de 1980.

¿Quién inventó el mambo?

Aún se discute quién fue el inventor del mambo. Benny Moré se refería a un danzón titulado precisamente *Mambo* en los años cincuentas. Pérez Prado en una pieza titulada *¿Quién inventó el mambo?* aducía ya que él era el inventor del nuevo ritmo. Los trompetistas mexicanos Chilo Morán, José Solís y Guadalupe Montes hacían popular el disco.¹⁸⁰ Lo más probable es que el mambo sea resultado de una evolución espontánea, tal como lo han sido otros ritmos. Sin embargo, lo importante del mambo radica en la indiscutible aceptación masiva que logró hasta hoy. No es posible pensar en la música popular de los cincuentas sin centrar la atención en Dámaso Pérez Prado y en el furor causado por su orquesta en las capas bajas de la clase media mexicana, en los teatros de revista, en los cabarets, en las fiestas organizadas por núcleos de población urbanos que entraban de lleno a la aparentemente expansiva aventura del alemanismo. El mambo incorporó una posibilidad dancística inigualable: el giro, la proeza y el aguante. En efecto, para bailar mambo la gente requería de una combinación de inventiva y fortaleza física. Al paso básico que consistía en mover el pie para un lado y hacerlo acompañar de inmediato por el otro mientras los brazos contraídos iban para el mismo lado, era necesario agregar vueltas y variaciones que indicaran la capacidad del danzante. Quien le entraba al mambo era un bailarín contundente no tanto por méritos propios sino porque las orquestaciones de Pérez Prado resultaban tajantes, definitivas. Verdaderas preparaciones sinfónicas, las piezas de Pérez Prado inducían a mover los pies y a hacerlo de una manera nueva que parecía incorporar al ritmo las innovaciones de la era tecnológica. Hoy el contagio se da por sí solo porque el mambo es parte funcional y fundamental de la cultura urbana popular. Pero Pérez Prado no se queda en buen músico. También sabe captar las inquietudes de los grupos sociales, los cambios del tiempo y

¹⁸⁰ Inés Villasana: "El mambo cumple 30 años...", *UU*, 29 de febrero de 1980.

las posibilidades de “reivindicación” artística: en 1981 actúa (y es el que llena) en un teatro “serio”, un espectáculo dirigido por un director serio (Juan Ibáñez) y con el libreto de un escritor serio (sin comillas: Sergio Fernández). Durante muchos años sabe qué trae entre manos y entre instrumentos: los temas de sus piezas incluyen las porras universitarias, las colonias proletarias, bellos nombres de mujer, oficios y ocupaciones, números, etc. Hay mambos que semejan interpretaciones renovadas de piezas clásicas. La gente que baila el mambo siente el ritmo como suyo. No hay distancia entre el gusto dancístico y el literario. La pieza es un bailable y a la vez una manifestación de identidad, de ubicación urbana. En el mambo se inmiscuyen ocupaciones, inclinaciones, giros verbales, vestimentas. Además en el mambo sobrevive y se prolonga el temperamento afrocubano pues es un ritmo que con sus propias peculiaridades mucho se asemeja a otros ritmos de la isla cubana o de las zonas más intensas y guapachosas de la República mexicana.

El principal e indiscutible genio del mambo, Pérez Prado, puede expresar, treinta años después, su enorme capacidad de autogeneración:

No, no —contesta Pérez Prado—, ningún obstáculo, pues tengo mucha facilidad para hacer música... lo que pasa es que estuve como dos años sin hacer nada para tener la mente fresca. Digo, para no copiar-me ni copiar a nadie. Ya ahorita estoy en otra posición. Me siento como acabado de nacer, musicalmente.¹⁸¹

Pérez Prado, como Tongolele, puede sentirse muy seguro de su popularidad. Lo comprueba el “consumo” de sus productos por la gente joven. A Tongolele la miran por la calle jovencitos de veinte años y la reconocen. El mambo aún se baila muy fluidamente en las fiestas de la chaviza de las colonias populares. Nadie sabe por qué pero así es:

¹⁸¹ Víctor Roura: “Pérez Prado será ‘el rey’ en la celebración...”, *UU*, 21 de agosto de 1980.

Mire, como que actualmente el público que creció me sigue gustando [sic]. También los jóvenes. No sé por qué. Debe ser porque los padres les dijeron. Pero también ellos están contentos con ese tipo de música, que es ya pasada, ¿verdad?

Y al público lo que pida. En última instancia, los afanes de los espectadores y oyentes son los que van a marcar cuál es el camino que seguirán las diversas modalidades de la música y la danza populares. Tal vez habrá que tener mucho cuidado con el consumismo (fenómeno de degeneración del cual no se salvan tampoco los miembros de la pequeña burguesía intelectual). Pero la imposición del talento constituye una experiencia que se da por igual en los ambientes de la cultura “culto” y de la cultura popular. Y es que los éxitos de la canción y la danza populares se imbrican con la vida misma al grado de que algunas de sus experiencias pasan inadvertidas y afloran cuando la popularidad de uno de sus protagonistas “acaba con el cuadro”, apabulla, se apodera de instancias que (obtienen poca o mucha difusión) guardan analogías con lo que generalmente se considera éxito “culto”. Me refiero al éxito en el plano del “pueblo”, según la definición de Pérez Prado:

El pueblo es el pueblo. El pueblo es contagio. Pueblo es el que vende periódico, el que llega a su casa y le dice a su esposa, a sus amigos: “oye, hay esto o lo otro y hay que verlo”. Porque si uno cae en un grupo selecto, entonces ya no es pueblo. El pueblo le llena a uno cualquier sala. En cambio el que no es pueblo, ése va a verlo una vez nomás y nunca le llenará un teatro más de dos veces, ¿está claro?¹⁸²

Y para el que dude de que al pueblo se le propone algo concreto, aquí va la descripción de Pérez Prado del ritmo con el que se hizo rico y con el que hizo ricos a otros, incluido el pueblo:

¹⁸² Federico Gómez Pombo: “Pérez Prado: ‘¡Ujh!’...”, *PR*-42.

...Mambo es —dicta Pérez Prado— la combinación sincopada de un ritmo que llevan los saxofones. Sobre esa síncopa, la trompeta, la flauta o lo que usted quiera hacen una melodía. La batería va con ritmo de cencerro a cuatro tiempos y el bajo da una combinación de una negra con dos corcheas. Una negra en el primer tiempo, dos corcheas en el segundo tiempo, un compás de espera en el tercer tiempo y otra negra en el cuarto tiempo [...] El mambo clasifica un ritmo. [¡Arroz!]

Música en todo su esplendor gracias al mambo. Mambo en todo su esplendor gracias a Pérez Prado. Danza en todo su esplendor gracias al talento re-creativo de las bajas clases medias. Ritmo perfecto para echar el cuerpo por delante, sudar a mares, olvidarse por un momento de la sin-salida, manifestar una bien ganada alegría de vivir y refrendar el amor por el amor propio. La genialidad del mambo radica en su dinamismo: es un motor que echa a andar las válvulas del cuerpo. Alcanza aquello en que tanto insistió Mao: pone todos los nervios en tensión. El mambo posee todos los ingredientes de la danza y a lo mejor podría aportar algunos de los cuales ni siquiera nos hemos dado cuenta. Después del mambo, la politización. Después de la politización, la revolucha. Excepcional fue la irrupción del mambo en el medio musical urbano de México y extraordinarias su permanencia y trayectoria. A partir de 1948, Pérez Prado se apodera de las inclinaciones dancísticas y de otras ídoles de los jóvenes de la época. Aunque algunos dudan de la paternidad de Pérez Prado hacia este ritmo tenaz e invencible (Juan S. Garrido la atribuye al también cubano Arsenio Rodríguez),¹⁸³ sólo se llega a ubicar su rápida proliferación en la atmósfera de la ciudad: radio, televisión, rocola, disco; ahora también casetes reproducen esas orquestaciones contundentes, exactas, apabullantes del “Cara de foca”. La temática va y viene de un personaje a otro (*Patricia*), de una institución a otra (*El Politécnico*) y no sólo se establece una nue-

¹⁸³ *PMM*, 80.

va sintaxis musical sino toda una semiología impresionante: *El memene*; *Rico, caliente y sabroso*; *Chivirico*; *Mambo baklan*... Así hasta que aparece algo que es la prolongación y decadencia del mambo y que jamás adquirirá carta de naturalización importante: el suby. Durante muchos años Pérez Prado arrasa, acaba con el cuadro, hasta que lo acusan de intentar un mambo basado en el himno nacional y tiene que salir del país.

IV. LOS ELEMENTOS DE LA DANZA EN EL *DANCING*

El dancing y el autoelogio de una clase social

Todos los mexicanos de la clase media necesitamos del *dancing*: sus luces, sus personajes, sus ambientes. Mataríamos nuestra naturaleza social si no pudiésemos sumergirnos en la “identidad” que nos proporciona. El *dancing* es una necesidad: mediante su satisfacción entramos en contacto con los demás miembros de nuestro *status* social y nos damos el lujo de expresarnos en conjunto. El *dancing* es recipiente de nuestras virtudes y habilidades. En su ámbito, en su atmósfera podemos hacer gala de nuestras capacidades dancísticas y hasta teatrales. El *dancing* nos hace seres normales. Reconocemos los avances de nuestra cultura hasta un momento histórico determinado y los practicamos voluntaria o involuntariamente con la complicidad de los que son como nosotros. El *dancing* nos permite pasar de espectadores (lo que somos en el deporte, que se realiza en pleno desarrollo dentro de los estadios y concentraciones) a participantes (como ocurre en salones de baile público, cabarets, fiestas). El *dancing* también resulta tinglado para expresar nuestros deseos —aquello que quisiéramos ser: nuevas versiones, corregidas y aumentadas, de Sinatra, Infante, Negrete o Travolta— y nuestros defectos. Al acudir por la noche al establecimiento, al salón de baile, al teatro de revista, realizamos una peregrinación al mundo de nuestros sueños y al mismo tiempo hacemos un recorrido por nuestra historia, principalmente por nuestro siglo xx metropolitano. Re-comenzamos nuestra biografía a partir del momento en que bro-

tamos para el ámbito social. En ausencia de una participación política real (a través de sindicatos, organizaciones, partidos) nos acogemos al recurso de la similitud y del mimetismo. En el *dancing* también observamos cómo debemos ser, qué fachada poseer, qué prácticas y conocimientos añadir a una cultura que “ya estaba allí” cuando nosotros llegamos. El *dancing* nos permite ser lo que somos: una clase social que desea satisfacer su avidez de goce dentro de los parámetros permitidos por nuestra idiosincrasia, nuestra moral, nuestra ética social. Pero también —y casi sin darnos cuenta— percibimos y asimilamos la “estética” que nos corresponde. Agregamos cierto matiz cultural y artístico a nuestros logros y a nuestras características. Gracias a lo que ocurra dentro de la esfera del *dancing* no nos pareceremos a otros grupos humanos que expanden o restringen, que armonizan o desproporcionan sus posibilidades de diversión, de regodeo “artístico” y hasta de relajación. No nos pareceremos ni al proletariado ni a la burguesía a menos que decidamos adaptar cierto número de sus rasgos a nuestra propia acción (y en esto también nos auxiliará el *dancing*). Así, imitamos ciertas actitudes, ciertos gestos, algunos pasos y ritmos pero siempre queremos ensanchar, recrear los códigos, criticar las normas, las enseñanzas. Estamos conscientes, dentro del *dancing*, que ni el proletariado ni la burguesía poseen nuestra enorme capacidad de evasión o de subversión. Lo que hacemos está bien hecho: *es*; nadie puede discutirlo y menos nosotros, que trazamos y lanzamos miradas a nuestro alrededor y decidimos que somos mejores individuos que los individuos que se hallan cerca de nosotros. Creemos que nuestro sentido de realidad es bueno y sencillo porque gozamos y construimos un escenario, porque en conjunto recordamos o invocamos todo lo que tiene sentido para nuestra clase social. Así mismo opinamos que todo esto, nuestro *dancing*, es un mundo indiscutible ya que no es vulgar o sofisticado. Además porque poseemos la capacidad de adaptar *todo* a nuestra imagen y semejanza. Y por si no fuera poco: tenemos el lenguaje apropiado para hacerlo. Entendemos procedimientos, técnicas, modos de hacer, fórmulas, recetas. A lo rígido oponemos

nuestro “sentido del humor”; a lo profundo la faramalla, lo buena-mente superficial, a lo avejentado y tradicional, nuestras excelsas recreaciones; a “lo fresa”, nuestra facilidad para creernos distintos e invulnerables. Durante varios siglos hemos sido la medida de lo aconsejable: ni muy muy ni tan tan. De muchas maneras y desde infinidad de ángulos *somos* la Revolución mexicana. A los extremismos hemos ofrecido nuestra mediación bienhechora. Nuestra literatura y nuestra habla han quedado enriquecidas con el albur, el caló, y el vocabulario trajinero de las clases “bajas”. Reivindicamos al peladito y al pordiosero con el concurso de *nuestro* cine y *nuestro* teatro. Hemos evitado el caos, el desorden, la hecatombe, el olvido. Hemos detectado el justo medio y hemos podido llamar a las cosas por su nombre. Sí: nos fascina otorgarles un nombre a las cosas, a los fenómenos. ¿No es el *dancing* un buen ejemplo de ello? Con toda naturalidad y desparpajo hemos exclamado: ¡Vamos al *dancin'*, vamos al *danse!*, hasta que cumplimos dos años de estudio del inglés, siempre el “idioma del porvenir” en una academia cercana a nuestro hogar. Hemos surgido con esta propensión a la sabiduría y a lo justo. Somos los guardianes de lo que otras clases sociales, otras culturas, otras épocas han “aportado” para el desarrollo de la civilización. Es más: en muchas ocasiones hemos encabezado, dirigido los cambios sociales, las transformaciones, las revoluciones.

El *dancing* es una prueba contundente de que nos sentimos satisfechos. Nos hemos ganado el derecho a ser creativos y felices aunque a nuestro alrededor nazcan, se esfuercen y caigan quienes no se atreven a aceptarse, quienes sólo protestan, se desgañitan o se convierten en rebeldes en los momentos de hambruna o de peligro. Nosotros podemos imaginarnos y predecir (intuitivamente somos buenos analistas de la realidad) cuándo aparecerán estos hitos de la historia humana, estos instantes de viraje. Nuestra única incapacidad consiste en no poder salirnos de nosotros mismos y “visualizarnos” objetivamente. Pero esto no es un defecto pues muchos de los ingredientes y actitudes que conforman a las sociedades industrializadas se asemejan a nosotros, nuestros comportamientos y

nuestras formas de vida. Dentro de nuestros propios parámetros podemos representar el acoso y la insatisfacción, así como sus opuestos. Versátilmente podemos defender los valores nacionales frente a los extranjeros y al día siguiente emprender un viaje para gozar las delicias de Disneyland y Aspen. Nuestras categorías morales nos permiten un interjuego de radicalismos, una propuesta de “siempre y cuando” que evita, a través del experimento, las peligrosas luchas y destrucciones que las demás clases sociales son tan afectas a propiciar.

Un intermedio: monólogo del auténtico pesimista

Un negocio. Un ofrecimiento. Calles que brillan por la noche y se desgañitan para que el visitante las compre, viva en ellas, se identifique con sus luces y olores. Mis palabras quieren turbas, intensidades, remedo de vida y existencias. No se satisfacen a sí mismas, tal como la gente y los escritores neorrománticos de esta época creen que el escritor —el poeta— debe desear que sea la naturaleza de las palabras. Todo, en mi horrible, terrible ajetreo me lleva a las palabras. Hecatombe personal. Tragedia individualizada en surgimiento y padecimiento. Y aun cuando las palabras resultan insulsas, esporádicas, lánguidas, desganadas, las amo. De ellas puede surgir un pequeño mundo descolorido que le dirá algo a un ser deslavado para quien la existencia transcurre carente de razones y efectos primordiales. ¿Cuántos de nosotros, de la gente no tendemos a vivir de esta manera descreída las palabras que nos rodean, nuestras propias palabras, nuestros sueños, las necesidades cotidianas, las miradas en torno al porvenir, un porvenir cuyos efectos ya están rodeándonos? Las palabras se nos vuelven sordas en los oídos porque están allí, machaconas, hora tras hora y se vuelven una costumbre. Desde que estalla el día hasta que anochece, las palabras son las mismas y el círculo de combinaciones reducido, limitado, necio. Y así nuestras almas se hacen pequeñas, tiernas, ñoñas, se-

mejantes a las de los demás, planas, comparables entre sí, “nacionales”, individuales. (A veces, sin embargo, la realidad nos otorga la posibilidad de inventarnos, apoderarnos de, satisfacernos en otro lenguaje: uno colectivo, terrible, dinámico.) Sólo nos aventuramos a salir a la calle conocida: no vamos más allá en nuestro lenguaje, en nuestras frases, en las palabras que repetimos día con día porque nuestras existencias ya están “hechas” (y creemos siempre que para siempre) a menos que descubramos en ellas el “chistoso” doble sentido, algún deseo oculto, nuestro, que nos sorprende como el tronido del trueno o el brillo del fuego o la tendenciosa faz de una tendencia que aflora inesperada. Entonces, tal vez, nos volvamos piadosos con nosotros mismos, caritativos hasta las lágrimas, infantilmente “buenos”. Seremos individuos comprensivos, temperamentales, atentos, serviciales, visionarios con los estruendos del melodrama. Buscaremos el consuelo de nuestras propias lágrimas, la conmiseración de nuestro fuero interno. El círculo cerrado se convertirá en el círculo vicioso. Nos abrumarán nuestras bondades, enterraremos en nuestra conciencia múltiple también a nuestra reducida capacidad de interpretación, cerraremos la distancia entre la aventura y el destino, enmarcaremos (para colgarlos en la pared) nuestro título, la asignación de la institución y de la empresa, la imagen de nuestra estrella favorita, la precisión de los hábitos, el trayecto cotidiano, nuestro cielo alrevesado: nuestra llanura, los insulsos deseos solitarios, los viajes y muebles a plazos, religión, patria y cultura. Todos somos distintos porque en los muros de nuestras casas y apartamentos cuelgan distintas estampas y la cantidad de letras firmadas varía de uno a otro protocolo: bancario, terapéutico, deportivo, turístico, religioso, burocrático (y obligatorio), habitacional. Gracias a la inflación podemos adquirir (y colgar) una esporádica obra de arte, cotizada según las preferencias de un mercado “preferencial” que de todos modos se llevará lejos, afuera del país, las buenas obras de arte, los cuadros correctos, las escenas más nobles y preciosas. O concentrará en los museos las dosis de necesidad que es indispensable hacer permanecer estáti-

cas, heladas. No importa la orientación: el hecho artístico, por serlo, se halla prendido. En los cuadros de los museos nuestras calles pueden reverberar, tener algún sentido, demandar nuevos ojos y acciones, convertirse en escenarios, lujuria, violencia participativa, banderas. Esporádicamente, en una canción, un paso, un libro, una persona, una arenga, una injusticia (sí: una imagen) descubrimos que el significado de las palabras es susceptible de ensanchamiento, de tratamiento y aunque muy pocas veces intentamos cambiar, alterar el trayecto de nuestro camino a casa, sobrevienen pequeños fogonazos que la realidad nos obliga a considerar, como si las frases estuviesen dichas de manera distinta, nueva. Nos queda, entonces, apresurar el paso, regresar al redil, improvisar una salida invisible, cambiarnos de acera, pensar en otra cosa, invocar a los santos domésticos, arropar a nuestras sensaciones, quitarnos la pelusa de la ropa, arreglarnos el cuello y la corbata, acogernos a las más viejas decisiones, invocar el estéreo, el tocadiscos, llegar a merendar, acostarnos temprano porque mañana es día de trabajo. Se cierra la puerta con aldaba. Buenas noches.

No todo ha sido dicho porque no todo se ha hecho.

Los cuerpos del dancing

No es sólo la presencia del cuerpo humano la que hace irrumpir a la danza con su colección de significados. El hombre y la mujer se hallan contenidos en los cuerpos, a veces en un solo cuerpo que se erige en salvaguarda de la raza, el prototipo de la clase social o en la expresión de una estructura móvil que emite las limitaciones, indicaciones y posibilidades de un trayecto, de una pintura. El deportista y el bailarín constituyen en la época contemporánea importantes paradigmas de la arquitectura corporal, física, biológica de un pueblo. Ambos buscan representatividad y desenvolvimiento. Ambos esperan que sus espectadores se descubran a sí mismos y detecten en ellos, con sólo verlos, un plan de acción. Hay épocas

históricas en las que sobreviene un verdadero culto al cuerpo. Este culto depende de circunstancias, tinglados. ¿Pero qué ocurre con la historia de esos cuerpos anónimos, representativos, ejemplares, desprovistos de la vanidad de la cultura? Danza y deporte dependen de esos cuerpos pero extrañamente las intenciones inmersas voluntaria o involuntariamente en otros cuerpos conllevan un deseo de transformarlos, de cambiarlos, en bien de una mejor naturaleza y, en ocasiones (también dentro del fenómeno), de agotar a estos mismos cuerpos.

El cuerpo físico del mexicano, especialmente del mestizo, ha heredado las singulares, notables características de nuestros ancestros prehispánicos. Nos debemos a una alimentación y a una cultura aún más refinadas de lo que usualmente se acepta. Sólo la erradicación del etnocentrismo en el estudio de las culturas ha hecho que sobrevengan fáciles, brillantes y hasta maravillosas las cualidades (entre ellas la belleza) de aquellos seres que poblaron los terrenos de nuestra república. Pero el cuerpo del mestizo adquiere una nueva consistencia, una nueva destreza con su mezcla española y sólo las capas pobres, bajas (como siempre sucede) padecieron la terrible involución que hasta la fecha padecen sectores grandes y enteros de nuestra población. En el extremo de la inmovilidad de estos seres se localiza el padecimiento. La danza y el deporte no llegan a ellos porque ambas actividades requieren de una organización social más justa, del reparto equitativo de la riqueza material y de la erradicación definitiva de las circunstancias que propician la concentración en unas cuantas manos, en unos cuantos cuerpos, de los medios de producción. Para estos seres ni siquiera el trabajo propone la vigorización de sus cuerpos, ya que los alimentos no llegan a reanimar sus estructuras.

El indígena puro y el mestizo (arribados a las concentraciones urbanas después del apaciguamiento de los embates revolucionarios) llegaron a un medio desorganizado, inarmónico y hostil que fundamentalmente guardó y prolongó esas mismas deficiencias. Como su desarrollo, la industrialización en México sobrevino carente

de una auténtica planificación y la historia misma de la Revolución mexicana indica la anarquía del crecimiento económico relativo que propició. Los nuevos habitantes de los centros urbanos y de sus periferias sustituyeron una mala alimentación natural por una todavía más deficiente y pobre, aparentemente más elaborada, que los desnutrió y los engordó. Por otra parte, al embotamiento del pulque habría que añadirle el embotamiento del tepache, la cerveza, los destilados del alcohol y los refrescos azucarados. El surgimiento de los núcleos proletarios y de la baja clase media implica aún ahora el desplazamiento de la reducida alimentación y de la aumentada ingestión de bebidas alcohólicas. Este último es un mal universal: los grados de alcoholismo y la proporción de alcohólicos resultan alarmantes en todos los países del orbe. Pero en las capas bajas de la población mexicana el problema se hace más evidente porque ha adquirido carta de naturalización ineludible en costumbres, oficios y cultura.

Con todo, una relativa expansión de bienes alimenticios y la producción más amplia y moderna de ciertos alimentos como el huevo, la leche, los cereales y hasta las vitaminas permitieron que junto al desenvolvimiento de una nueva y más ineludible clase media sobrevinieran grupos de individuos fuertes, más vigorosos, más aptos para el ejercicio físico. Si la Revolución mexicana permitió que esa clase media surgiera, creciera y se mantuviera vigente, el Estado emanado de ella tenía que salvaguardar por lo menos algunas instancias básicas para que, en caso de deterioro, hubiese cuerpos que respondieran a los requerimientos del trabajo, la guerra, la asonada.

Los centros del *dancing* iniciales atrajeron a individuos que por lo menos en estatura, en complexión y apariencia respondían a las características del mestizo. Los pocos indígenas puros que incurcionaban por aquellos lares podían detectarse, como ahora, incluso por ciertos rasgos físicos que por puros resultan más notables y más estrictamente bellos. Para los años treinta y cuarenta ya existían nuevas generaciones, más desenvueltas, menos inhibidas, más

dispuestas en lo que a asuntos del cuerpo se refiere. Más ágiles. Poseedores de una mayor disposición para el movimiento y aun para la destreza. Podría afirmarse, incluso, que a causa de la centralización del poder y de la atención puesta sobre el mundo proletario, la baja clase media mexicana pudo desenvolver con una mayor libertad o, más bien, con un mínimo de atosigamientos sus aptitudes dancísticas y deportivas. En este sentido, el *dancing* constituye un fenómeno de liberación de esos cuerpos que con el bolero, el danzón, el mambo, la canción ranchera y la guaracha se daban el lujo de salvaguardar su bienestar físico sudando a raudales el alcohol que a raudales ingerían.

Pero las consecuencias de la educación organizada y difundida por la Revolución mexicana (educación socialista en sus extremos más llamativos) pudieron apreciarse en los cuerpos de hombres y mujeres que en los cuarentas y cincuentas entraron a su veintena de años. Los padres de estos jóvenes sí notaban diferencias con sus propios cuerpos y por lo menos “socialmente” llegaban hasta el extremo de presumir porque los hijos no eran “tan chaparros” ni tan “tapones de alberca”. Es la misma época en la que el colonialismo cultural comienza a hacer de las suyas e impide que esos buenos y hasta exquisitos y finos ejemplares de la baja clase media fuesen reconocidos abiertamente como “bellezas”. Sólo en ciertos casos, especialmente intelectualizados y folklorizados, se le hizo publicidad a la ingenua y esquemática “belleza campirana” que de ninguna manera llegaba a poseer los extraordinarios rasgos indígenas. Esquemática porque los pómulos salientes, la piel fina y casi blanca, y la buena alimentación daban cuenta de una Dolores del Río o de una María Félix que no podían, para garantizar su representatividad, pasarse la vida mordiendo el extremo del rebozo. La corpulencia y los ojos verdes de Pedro Armendáriz; la hasta cierta época excelente salud física manifestada por Jorge Negrete; el cuerpo deportivamente cuidado de Pedro Infante (aun vestido de indito) no hacían sino desplazar los valores y parámetros de la cultura “cultá” a instancias en las que los participantes y consumidores, de abrir

realmente los ojos a sus propias cualidades, hubiesen rechazado de inmediato. Resulta curioso constatar que las habilidades imperialistas del cine norteamericano actual propone a los "latinos" modelos más cercanos a la realidad física de John Travolta: boca ancha, delgadez casi producto de desnutrición, agilidad corpórea y hasta uno que otro sector cacariciente en el rostro. Sólo hasta finales de los sesentas y principios de los setentas algunos directores de cine, pintores, fotógrafos e intelectuales inteligentes proponen la exhibición de rostros y cuerpos más cercanos al corazón y a la realidad de los verdaderos consumidores. Existen por lo menos treinta años de iconografía al respecto.

Algo de la rebeldía de los cuerpos jóvenes surgió también en 1968. Recuérdese cómo en los momentos candentes del movimiento estudiantil popular, con sólo observar las características de edad, rostro o cuerpo, era posible detectar quién era quién, cuáles de los transeúntes y de los manifestantes pertenecían a esa clase media hostil a las actitudes del gobierno. Pero también durante estos mismos años los cuerpos jóvenes intentan nuevos tinglados para realizar sus bailes: tanto la mistificación del *rock* como su desmesurada aceptación traen como consecuencia que mucho de la clase media media se pierda para el ejercicio de la auténtica música del *dancing*. También deben reconocerse motivos políticos. El 2 de octubre le fue asestado un duro golpe a la juventud, a los sectores estudiantiles que optaban por y defendían las mismas peticiones, las mismas reivindicaciones por las que peleaban jóvenes de otros países. Con sus cuerpos, bailando *rock*, realizaban un intento de solidaridad universal que ya había ocurrido en la música y en otros hábitos y actitudes, por ejemplo en el pelo largo, la seudolibertad que expresa la ingestión de drogas y la desinhibición sexual. Sólo hasta que la real politización sobrevenga (una vez asimilados el rencor y la sorpresa), estos jóvenes volverán los ojos en dirección de aquellos bailes que se hallan al alcance de sus cuerpos y de sus aspiraciones y que de manera tan notable han sabido salvaguardar en los tinglados del *dancing* las bajas clases medias mexicanas. Pero ¡cuidado!:

como el alcohol, las drogas y la prostitución, hay proposiciones de prácticas culturales que el poder utiliza para maniobrar moral y políticamente.

No cabe duda de que en los nuevos barrios semiproletarios de la baja clase media aparece un nuevo tipo de cuerpo. Hombres y mujeres que apenas rebasan los veinte años: más altos, más ágiles, más dispuestos para demostrar y expresar una nueva belleza, una nueva aptitud: ágil, fluida, contemporánea. Los rasgos de los rostros son los mismos pero no la estatura ni el tamaño de caderas o la longitud de las piernas. Habría que pensar, sin embargo, en el deslinde que implica la medición de esta belleza (extensiva a casi todas las naciones de América Latina): la búsqueda y detección de las auténticas bellezas mestiza e indígena. Con los cuerpos ocurre lo mismo que con la música y la danza: a la bella expresión habrá que reconocérsele autenticidad y pureza pero asimismo habrá que reconocer que estos valores, estas cualidades han existido ancestralmente en sectores más antiguos y civilizados.

El sentido del dancing

Si no hubiese baja clase media no habría *dancing*. ¿Por qué? Porque este sector, principalmente en sus instancias urbanas, ha retomado el mismo ímpetu que caracterizó a los mestizos oprimidos de la Colonia y a aquellos sectores de la población que sintieron o entendieron en el siglo XIX el proyecto de conformar una identidad nacional, una cultura nacional con los elementos (cualidades y defectos; bienes y limitaciones) que ya existían. Si no hubiese *dancing* “habría que inventarlo”. Si no hubiera una danza de la baja clase media, surgiría como respuesta a ese mismo impulso que hace que tanto el individuo como el grupo se exprese a sí mismo y exprese su sensibilidad, su forma de vida, su trabajo por medio del cuerpo, de los cuerpos, y satisfaga una especie de sed de movimiento que a la vez lo introyecta y lo proyecta como hombre y como especie.

A veces la danza surge porque no hay más remedio, porque el cuerpo ordena, azuzado por su energía interna. Pero a lo largo de la historia es posible detectar circunstancias en las que no hay otro conducto sino la danza para reaccionar en contra del *statu quo*, en contra de condiciones sociales adversas. Acostumbrados como estamos a regodearnos y a solazarnos exclusivamente a través de la danza teatral, de la danza espectáculo, no conferimos especial atención ni beligerancia a nuestro propio hacer dancístico. Los chavos que asisten a las *discotheques* no se ocupan de iniciar una vista a vuelo de pájaro, saliéndose de ellos mismos, para conocerse mejor y para sopesar en toda su intensidad, en su dimensión correcta y real, la “visión” que de ellos adquiere cualquier otro observador. Muchos de sus impulsos afloran al mover sus cuerpos, los brazos, las piernas; al hacer gestos y gesticulaciones al mismo tiempo que, como reflectores, las luces intermitentes de colores los sientan en el banquillo de los acusados social. Al mismo tiempo, la mayoría resulta incapaz de detectar los impulsos que dan lugar a ciertas bellas contorsiones y a la configuración de un haz de sensaciones que quedan irradiadas en el establecimiento. Tampoco lo hacen los asistentes al *dancing* pero sus motivaciones, al irradiar, coinciden —y a veces se oponen— a la totalidad social que ubica críticamente las características de los movimientos de sus cuerpos.

El Salón México y la enorme cantidad de *dancings* que surgieron a partir de la década de los veinte anularon, por momentos, el sentido de fiesta. Disgregación de la familia mediante la asistencia a sitios nuevos, creados *ex profeso* para completar alicientes dudosos. Sólo cierto sentido inigualable de conservación permitió que una clase social revirtiera los objetivos y secularizara las acciones de los oficiantes hegemónicos, dueños de la inversión y del poder. La sensibilidad y la sabiduría de las mujeres reprodujeron lo mismo en casa y asignaron al *dancing* un sentido mayor, más espacioso, más profundo. La fiesta se hace en casa, con los vecinos, con todas las consecuencias que implica transformarse de observador en practicante. Universalización de astros, transgresión de metas. No sólo

se baila porque hay música: también porque se ama, porque se trabaja, porque el cuerpo necesita “desfacer el entuerto” de la inmovilidad. ¿Dónde se encuentra realmente la razón de ser de la danza? Nuestro cuerpo no es sólo nuestro cuerpo: los límites que marca y subraya la piel. Es algo más. Al bailar brota más impunemente, en su manera más pura, nuestra propia naturaleza. Hacemos cultura con ingredientes naturales de nuestro cuerpo.

De sojuzgantes antros, los *dancings* se convirtieron en centros creativos y re-creativos en los que quedaban expuestos de una manera adecuada los logros y las carencias de una clase social representativa. Fue labor de muchos. La lucha no fue constante pero el ser social se apoderó de sitios en los que modelaba valores y deficiencias representativos de todo un pueblo. Si existiesen estos establecimientos para la plena y vigorosa expresión de las danzas indígenas, sus hacedores, sus dueños tendrían la oportunidad de mantener la vigencia de sus propios símbolos y re-crearlos sin la interferencia folklorizante ni la conversión de elementos puros en productos superfluos y superficiales. En este sentido, los *dancings* fueron matraces en que las mezclas y combinaciones ofrecieron una buena solución social.

La pequeña burguesía intelectual busca, sin duda, algo más que la satisfacción de sus sentimientos de culpa cuando en las expresiones populares como el *dancing* intenta reivindicaciones. Hay un sentido que debe otearse, detectarse, descubrirse en la música, los bailes y los tinglados que dan lugar al *dancing*. Pero es necesario aprehenderlo en su dimensión más auténtica y esa pequeña burguesía ilustrada, tanto como las clases medias media y alta, comete un error si sólo formalmente “se adueña” del *dancing*. Piénsese tan sólo que en las instancias del *dancing* sobrevienen en su forma más pura los puentes de la cultura proletaria. El proletariado urbano se siente más cercano del *dancing*, de la baja clase media, que de las expresiones seudocampesinas que intentan ciertos proyectos culturales autoritarios y paternalistas. El proletariado y la baja clase media bailan a sus anchas. Sufren las consecuencias de los aditamentos que la imposición cultural y social les ofrece (bebidas alcohó-

licas, fin de fiesta desmadre, todo tipo de crudas, intromisión de piezas y estilos musicales, etc.); pero habrá que aprender mucho del modo en que estos sectores de la población urbana se entregan a sus hábitos, a sus actitudes e incluso a sus defectos. Son nuestros más claros e inmediatos modelos de cultura urbana. Son auténticos.

Los objetivos de los movimientos de cualquier animal son obvios y naturales. Son parte de la naturaleza. Podemos entenderlos, captarlos, imitarlos porque seguramente nos convendrá hacerlo. En cambio, el sentido de los movimientos de un cuerpo humano revelan en la danza una complejidad, una red de elementos que a la vez que resguardan la historia del hombre la promueven hacia adelante. La danza es cultura. Y claro que sus manifestaciones lo son. Es asimismo una forma de comunión y de comunicación. Podemos descubrir cómo en el momento del baile cuerpos y rostros asumen distintas posiciones y actitudes. Miramos a los lados. Reconocemos y nos reconocemos. Aceptamos o envidiamos a esos, unos cuantos, que parecen poseer el secreto de la habilidad. Asimismo admiramos la experiencia. Son actos inmediatos no expuestos al cedazo de la elucubración. Comunicación en sus formas más puras, como si trabajásemos con el cuerpo y sintiéramos las vibraciones de los cuerpos que en conjunto trabajan con nosotros. Como si fuésemos en una manifestación y el mismo impulso nos llevase a alzar el brazo y el puño, a gritar la misma frase, la misma consigna. Ciertamente, en la danza también hay abandono, como lo hay en ese tipo de labores creativas en las que de pronto se pierde la sensación de la realidad y se enfrasca el individuo en la tarea de trascenderse. En la danza también hay euforia y placer como en el amor. ¿Habrá nacido la danza antes, durante o después del acto amoroso?

Los movimientos del dancing

La historia de las modalidades y los ritmos del *dancing* es la historia de una cadena de surgimientos, aclimataciones y recreaciones. Las

raíces están allí: la solemnidad de las danzas rituales y la esencia de los “géneros” de la época colonial. Asimismo, mediante relaciones interminables, las aportaciones de otras tierras que al unísono sedimentan (e incrementan) su cultura en expresiones dancísticas que le dan vida y la representan. Sin tener que hablar de situaciones más elaboradas como el mambo, ritmo en el cual la temática llegó a imponer secuencias y movimientos localizados y directos, la trayectoria de los cuerpos al bailar y el diseño de movimientos de brazos, hombros, cuellos, piernas, pies, revelan estructuras que, convertidas en códigos, propician la acción. Son, ya, coreografías y técnicas. Sin embargo, el bailarín diestro llega a proponer en el *dancing* cambios, prolongaciones, diferencias e interferencias que propician nuevas secuencias, o sea: nuevas prolongaciones. De las improvisaciones del más apto se apodera el grupo, las repite, las legitima... Sólo a los bailarines más diestros, a los más experimentados, a los más inspirados se les permite improvisar. ¿Habrán músicos, directores de orquesta, “promotores” que al observar a los “chingones” se les haya ocurrido un nuevo ritmo? ¿Cómo asumen las *vedettes* la “técnica” que acaba por caracterizarlas? ¿Realmente existe un conjunto de reglas y procedimientos para aprender los “bailes de moda”? Aquellas “academias” y centros organizados por las clases media media y alta para aprender “baile de salón”, los ritmos de moda, ¿realmente tendrían que frecuentarlos los auténticos, verdaderos asistentes a los *dancings*? En esto, como en todo, sobreviven la imitación, la práctica, la superación y la prueba como vías de aprendizaje. El *dancing*, como movimiento social y estético, ha creado su propio conjunto de reglas que es necesario conocer cuando la meta de uno es practicar. El *dancing* promueve su propio *corpus* técnico: los “maestros” son los directores de orquesta (que ofrecen, después de calar al “apreciable”, los ritmos y piezas más *ad hoc*); también son maestros las parejas que llegan a “lucirse”. Se dan casos en los que llevan indumentaria especial, vestido largo, *frac* o *jacquet*, aparentando que “caen” en el *dancing* después de asistir a una de las innumerables fiestas (en salón alquilado, casa, apartamento

o vecindad) a las que se les invita. Este tipo de “maestros” se toman en serio: han observado largamente en las películas, en el teatro, en la tele cuáles son los giros, pasos, secuencias que muestran de manera más noble, sustanciosa y atractiva las cualidades del danzante. Por periodos sobrevienen, como fenómenos especiales, como excepciones, los “monstruos” del danzón, del mambo; los imitadores del eterno Resortes, del audaz Calambres, pero esporádicamente se iluminan los rostros expectantes de los asiduos asistentes al detectar a algún Astaire lleno de dignidad, algún Kelly con la mirada fija en el vacío, algún Travolta de la cercana colonia, quienes manifiestan la eternidad del arte dancístico y la inacabable inventiva de la clase media.

El espacio del dancing

En el *dancing* las imágenes espaciales resultan indelebles, porque sus atmósferas no pueden romperse impunemente. Al abrirse los pequeños bares, los salones “íntimos” para bailar, las *boites* estilo parisino, se perdieron los espacios que caracterizaban al *dancing*. Por el contrario, la explosión demográfica de la Ciudad de México obligó a inventar, perpetrar y construir salones cada vez más amplios, barras de bar cada vez más largas, estrados más eficaces. Esos enormes jacalones adornados sólo hasta las postrimerías de la década de los cincuentas indicaban dimensiones para una clase social a la que le disgusta la intimidad. Por razones históricas y culturales la fiesta tenía que desbordar los límites de la pequeña vivienda familiar. El *dancing* es la fiesta secular, liberal de algunos miembros de la otrora “oficiante” familia mexicana. El *dancing* es una oportunidad y un corte: esparcimiento a voluntad y acondicionamiento de dos esferas sociales: la seria y la destrampada. Tales “ambientes” poseen sus propios espacios. En los espacios del *dancing* se liga, se bebe, se alardea, se habla o se platica (no es lo mismo), se observa el conjunto y está dicho que ahí se sabe todo aquello que los asisten-

tes hacen, incluidos el enojo, la carcajada, el ligue, la lisonja, el lloriqueo de borracho y la caminata apresurada o tambaleante hasta el baño. En ese espacio sí es posible bailar percibiendo, casi sin verlos, los pasos del contrincante o de la Dulcinea, del compañero o de la suegra. Rápidamente se socializan, allí, sonrisas, capacidades dancísticas, sonidos, gestos, relaciones, moralidades e inmoralidades. Se sabe quién mueve más el bote y cómo lo hace. Se critican las vestimentas. Hasta se sabe si los zapatos quedan grandes. Se perciben modas, limitaciones, enfermedades y vicios. El olor exclusivo de los *dancings* es resultado de sus espacios y la atmósfera varía según la hora y la estación del año.

En el *dancing*, los asistentes-danzantes son, cada uno de ellos, *su* espacio: el volumen de metros cúbicos que puedan conquistar según realicen sus proezas. Espacio popular, el *dancing* promueve la idea de conjunto y la experiencia del ritmo y de la armonía. El espacio se colectiviza en las persistentes coreografías de conjunto: “a la una, a las dos y a las...” Todos en fila o en círculo, haciendo rueda. El o la que baile en el centro tiene por fuerza que manifestar, si no aptitudes especiales y momentáneas, sí un deseo de ofrecer “algo”: ritmo, movimiento, mirada, sonrisa. Un regalo, el que sea, para los que la miran y le aplauden. Simpatía, tal vez, la cual no se mide ni se expresa objetivamente sino por medio de un no sé qué interior que aflora venturoso. “¡Sabor!”

Los ritmos del dancing

Las orquestas y sus directores deben adquirir cierta sabiduría, un conocimiento muy especial para mantener atentos y contentos a los participantes del *dancing*. No es lo mismo entrarles a tres chacha-chás seguidos, que saber que entre el segundo y el tercero se impondrá un ritmo intermedio, descansadón, que le permitirá a uno tomar aire, secarse o limpiarse el sudor, decirle algo al oído a alguien, ver la hora, preparar los músculos para la siguiente pieza,

platicar con las demás parejas. Hay un ritmo que es todos los ritmos posibles. En esto, el *dancing* no perdona ni olvida. Incluso la popularidad de un ritmo puede verse en peligro si se le ofrece ininterrumpidamente, de manera insistente y desmesurada. Pero eso sí: la secuela debe dar pie a que surja el ritmo interno de los participantes, de los asistentes: tiempo para calentarse, tiempo para entrarle de lleno al baile, tiempo para darle duro a la bailada. No bastan las ganas de bailar, debe surgir poco a poco *eso* que de alguna manera florece, *eso* que apoya la resistencia de los que en la pista se dejan llevar por la música. Aun las fiestas organizadas en casa imploran piezas de introducción, ritmos de calentamiento, secuencias de adentramiento y efusividades dancísticas, en las que los alardes de los danzantes indicarán clímax, euforia, estallido.

El ritmo interno de cada individuo se relaciona con el ritmo de su pareja, del conjunto y de la orquesta. Cuidado con ese director de orquesta que intenta romper las reglas implícitas del *dancing* para “ofrecer un espectáculo”. Buenos cantantes ante el micrófono, sí, mientras no desvíen las ganas de realizar sin interferencias aquello “a lo que te truje”. *Show?* El mínimo. Hay una autocomplacencia del participante: sentir que él (la forma en que baila, cómo mira, incluso qué piensa) forma parte de ese espectáculo general que construyen orquesta, pista, mesa, bar, baños y vestíbulos. Como todos sabemos, cada espectáculo posee su propio ritmo.

Nadie sabe a ciencia cierta cómo surgen los ritmos, esas posibilidades de marcar, con cierto compás y cierta actitud, una música que “se antoja bailar”. Hay mucho de la tradición en todo esto: grupos humanos, etnias, regiones, naciones enteras que se caracterizan por un ritmo o por otro. Arcaicas marcas, segmentos de sonido que se relacionan estrechamente con la “manera de ser” del pueblo, con sus gustos, inclinaciones, costumbres. Pero también hay un fenómeno evidente: los ritmos se contagian. Hay algo interno que hace que los cuerpos exterioricen lapsos iguales, medidos (¿los latidos del corazón, la impronta de nuestra interrelación con la

realidad externa?) y que ese ritmo manifestado vaya de un cuerpo a otro, de una actitud a otra; que contagie, arrobe, conquiste hasta alcanzar una situación sin límites que puede suscitar el paroxismo, la locura, la inconciencia. Desde el punto de vista cultural, mediante el ritmo sobreviene un contacto: algo hay adentro de tonadas, canciones, piezas, tinglados, situaciones, comportamientos, con lo cual podemos relacionarnos mediante el sentido del oído hasta mover adecuada y armoniosamente el cuerpo.

Ocurren una identificación y, aunque parezca extraño, un conocimiento. Como en el acto sexual amoroso, la pareja (o los integrantes del grupo) percibe el ritmo como una necesidad del “acoplamiento”; los cuerpos se perciben en el ritmo y simultáneamente se adhieren, se adecuan, se integran al fenómeno general, global. La experiencia se hace plena en la coincidencia aun antes de la culminación. Esta identificación necesaria, por otra parte, se produce de manera casi instintiva: no requiere del lenguaje discursivo ni de señales obvias para realizarse. Por otra parte, el ritmo también nos enfrenta al conocimiento. Cada cultura tiene un ritmo preciso que se expresa, sobre todo, en su música y en su danza, aunque también se haga clara en sus ritos religiosos y en su teatro. Cuando cabalmente entendemos o captamos este ritmo estamos al mismo tiempo incorporando a nuestro conocimiento de esta cultura muchos elementos que trascienden los lapsos y segmentos sonoros, marcados, expresados, obvios...

Asimismo sobreviene una especie de encadenamiento: cierto elemento, un elemento solo de la canción, pieza o tonada puede sugerir, dar origen, propiciar otra nueva pieza. El tam-tam no puede quedar reducido al sonido: debe incorporarse a la “escenificación”, debe hacer que la danza irrumpa, que el tiempo se ligue al espacio de tal manera que aun convencionalmente sobrevenga una acción. Así se inicia la larga cadena de los ritmos: adaptaciones y nuevas proposiciones, situaciones, impulsos y sonidos. Acumulación de datos melódicos y rítmicos para que sobrevenga una, otra obra, pieza, expresión. Así hasta el infinito.

Juego de luces y oscuridad

El *dancing* sustituye el misterio de la luz de las veladoras (en iglesias, recámaras y salas) con focos de más de 100 watts que reduzcan las “áreas peligrosas” de los patios de vecindad. No sólo se trata de evitar percances inapropiados en la vida de las chavas de familia sino también de llamar la atención de las vecindades de barrio. Es ésta la única que consuetudinariamente organiza su guateque para regocijo de propios y de vecinos. El juego de luces se complica. Las instalaciones eléctricas a veces no pueden soportar las exigencias energéticas del equipo de luz y del equipo de sonido. Hay menos luz cerca de la cocina, ya que las viandas se hacen cada vez más apresuradas y menos complicadas. En los cuarentas la señora de la casa todavía preparaba tamales rojos, verdes y de dulce, sopes o ricos tacos de barbacoa, sofisticada selección (y sobre todo trabajosa faena) que en los cincuentas se convierte en la ingestión masiva de medianoches raquílicas y casi frías, dueñas si acaso de lengüetazos de mantequilla, jamón y galantina. Para los sesentas todo eso ha desembocado en sándwiches de distintos contenidos que vuelven a preparar las afanosas manos domésticas. Los sesentas ofrecen ya toda una industria de satisfactores rápidos: combinaciones y bocadillos que incluyen tanto los fogonazos culinarios de las carnes y las verduras sintéticas como miniaturas de los alimentos típicos de México: pambacitos, sopecitos, taquitos, garnachitas, tostaditas y pastelitos. Todo tan minúsculo que sólo sirve para botanear. Lo único invariable en los aspavientos fiesteros de vecindades y edificios de apartamentos son las bebidas alcohólicas: la cuba, la cerveza, el tequila. Varían las marcas y el sabor de los refrescos aledaños pero de ninguna manera puede prescindirse de estos modelos del buen beber.

La potencia de los focos indica el grado de finura de sus poseedores. Por ejemplo, no es lícito colocar uno de 150 watts cerca de la cocina porque existen marcadas diferencias entre esa pequeña fábrica de alimentos y los puestos de tacos callejeros en los que la

visible subida de vapores y humos abre el apetito de los transeúntes. Los tacos de buche, de nana, de maciza, de ubre, de cabeza, tanto como el caldo de pollo (oh, Indianilla, quién te pudiera recuperar), el menudo y la birria son para curarse la cruda. Durante la celebración, durante ese lapso placentero en que las señoras chismorrear y los señores se empedan (a la vista de las parejas jóvenes que les entran duro a los ritmos), la luminosidad debe ser más tranquila: el nivel apropiado para que no se moleste la vista ni se desaten malas mañas o malas ideas.

Pero lo que en los patios de vecindad es un prurito de control, en los *night clubs* y salones resulta anti-suscitador. Aquí se instalarán focos de colores y áreas oscuras que permitan la mejor manipulación de manos y muslos. Esto cuando no son inmensos jacalones que requieren de la aplicación eficiente de cuidadores.

En general, las pistas de baile se iluminan de acuerdo con el *mood* de la pieza: un popurrí requiere de suficiente luz para que las destrezas de las parejas puedan apreciarse de manera también suficiente; el *blues* y la canción romántica requieren de una semioscuridad equilibrada que contribuya al bienestar del cuerpo y del alma. Hay antros y situaciones en que la luz se pone al servicio de las maniobras ficheriles. Ciertas elegancias agitan lo indispensable y es necesario tener cuidado con el corrimiento de pinturas y afeites en los rostros.

Poco a poco fueron desapareciendo estas sutiles iluminaciones ante la masificación de las presencias. Para contrarrestar el fenómeno, por la parte alta surgieron *boites* y bares agradables; por la parte baja se acondicionaron sótanos y lugares bajos, espacios apretujados en que la luz podía resultar asaz molesta. Los cabarets siempre aplicaron apropiadas instalaciones para jugar con la luminosidad según la naturaleza del *show*, revista, pieza y números musicales. Sus asistentes exigen divertimentos bien preparados, vocalistas, bailarines y hasta acróbatas. Todo ello, a su vez, necesita de luces, de escenario. Las ardientes miradas exigen la proliferación de juegos de semioscuridad que preparen el terreno de la consabida

diversión. Con todo, los tinglados del *dancing* saben esperar: por temporadas enteras no son necesarias las esferas cubiertas de espejos (que dan vueltas y vueltas lanzando al espacio puntos y rayos luminosos); tampoco se requieren esas enormes, inútiles, molestas combinaciones de luz blanca y luz negra que ofician en las sesiones de las *discotheques*. Éstos son gastos superfluos, destrampes económicos, atractivos sólo para aquellos que en realidad no saben bailar o regodeos para suscitar y excitar estados parecidos a los que la mota, sin tantas luces, propicia. Las iluminaciones del *dancing* se producen de acuerdo con el ritmo, la situación del baile y las posibilidades económicas del conglomerado. La luz brillante para el mambo, la guaracha, el cha-cha-chá y el danzón, porque hay que ver bien lo que se hace y lo que se tiene enfrente. Un buen *blues* y una que otra canción romántica (con la interpretación de algún romántico integrante de la orquesta en turno) exigirán, desde luego, que la luz aminore, se baje, se haga tan tenue como los pasitos cadenciosos, lentos, cachondos de la pieza. Pero todas estas medidas pueden resultar sutilezas incomprensibles para una comunidad que se ha reunido para bailar con un mínimo de requerimiento porque lo que importa, como siempre se ha dicho, es bailar.

Formas y apariencias que sí engañan

La elocuencia de una foto depende de la intensidad con la que el fotógrafo mire al mundo en el preciso instante de su acción. Y hay fotos de distintas épocas que nos indican con elocuencia que el mundo del *dancing* no puede improvisarse, que es resultado de muchos hábitos y tratamientos de una clase social o, más bien, de un importantísimo y cambiante sector de ella. “Ahora volteen, ahora sonrían.” Una foto de fiesta de bodas, de quince años, de recepción académica es más que una imagen. Es un documento: la prueba del esfuerzo, de la acción social. Cualquier foto de éstas muestra una solidaridad de grupo poco común: cohesión, integración en actitudes, poses,

indumentarias, gestos, posiciones. Los ámbitos del *dancing* (farándula, cabaret, vecindad, apartamento, fiesta, té danzante, carpa, teatro de revista, calle, barrio) comparten personajes y ambientes hasta que la natural movilidad económica y social los orilla al desplazamiento, la emigración o la excitación. Pero las fotos dicen que las apariencias estuvieron allí, las formas existieron realmente: labio entreabierto, mirada opaca, mano lánguida, cintura enlazada, escote abierto. Los del *dancing* miran en dirección de la cámara (¿la sociedad, el poder, el futuro?) sin la conciencia de ser otras clases sociales. Su “ser”, lo mismo que su “ambiente” no se hicieron de la noche a la mañana. Por el contrario, han surgido lentamente, como un arreglo paulatino de la realidad, como una línea dibujada con esmero entre los muebles de alambrón o los adornos y barandales de una escalera por la que han de bajar los novios o la señorita quinceañera que mediante un descendimiento nada simbólico se establece en su peculiar sociedad. A diferencia de la foto de pueblo (en que la naturalidad del enfrentamiento con la cámara traslada de una buena vez tristezas y rencores) la foto del *dancing*, escandalosamente urbana, nos refiere a los artificios sucesivos de un conglomerado que busca su apariencia, su fachada, su forma definitiva.

De tan sucesivas, las formas y apariencias del *dancing* (sus ámbitos lineales) semejan un mundo imperecedero. Sin embargo, nada más cambiante y transformista que este universo expuesto a los acosos del consumismo y la empresa. De tal retórica, esta “forma de las formas” del *dancing* resulta atractiva, sugerente. Los tiempos cambian y las formas también: de la capirozada al pastel blanco o rosado de cinco o más pisos hay una eternidad de ofrecimientos. Distintos tipos de pasteles y postres “vestirán”, acondicionarán aparadores y puestos. Las confiterías serán trasladadas a los salones de baile, a la escenografía, incluso a la arquitectura. Desfiguración de las formas. Lo mismo ocurrirá en los ritmos y figuras de baile: proposiciones de pasos, giros, vueltas, cargadas, braceros, gestos y gesticulaciones. En todo ello hay una conciencia de la forma, un afán de apariencia. La indumentaria se desarrollará paralelamente a los

acontecimientos musicales. Aidez por los modelos y modelitos. Los directores de orquesta, nada tontos, atentos a la atracción del cambio, vestirán a sus ejecutantes según la usanza y el requerimiento. Bongoceros, *vedettes*, cantantes, bailarines se convertirán en esponjas de esta demanda de formas. Los asiduos a tés danzantes, posadas, fiestas inolvidables, influirán en el ascenso y descenso, inflación y explosión de las formas. Asimismo, aparecerán fórmulas: tacón alto, pantalón bombacho, *sneakers*, vestimentas puestas con el calzador, pelo engomado o pelo suelto, sombrero de pachuco con pluma y todo. Se necesitan nuevas apariencias para alejarse con rapidez de la usanza y la rutina folklóricas y de cualquier moda superada. La espontaneidad no tiene límites: para ello existen el cine, la televisión, las revistas de moda. ¿Pero se ha alcanzado realmente una apariencia característica, prototípica? ¿Se ha creado un código o un reglamento? La apariencia de la clase media mexicana sufre los embates del contraste, no así la mentalidad de ese mismo conglomerado social. El conjunto de formas resulta inacabable pero la indicación de un proceso de adaptación al consumo, al hábito, a la propiedad privada es un elemento uniforme que no cambia de objetivos y sí de detalles. Los protagonistas transcurren dentro del fenómeno sin darse cuenta de que buscando en ellos mismos, en sus antecedentes y capacidades, bien podrían ofrecer al mundo formas menos intrascendentes o manidas.

Sólo aquellos que permanecen en los estratos de la baja clase media salvaguardan sus gustos e inclinaciones por las formas originales, aquellas que arrancan de una tradición y que se apoyan en elementos que cabalmente pueden denominarse mexicanos o mexicanistas. Lo mismo ocurre en lo que se refiere a la música: la baja clase media es la única en salvaguardar tonadas y tonadillas, métricas y armonía, giros castizos, lamentos, tristezas y alegrías. No en balde es una clase recién llegada desde el proletariado o desde el campo. Tal vez acompañadas de los mismos valores morales, surgen nuevas apariencias pero éstas contienen las mismas líneas de una suerte ya grabada en la mano maestra del plan desarrollista: las opor-

tunidades sólo pertenecen a aquellos dispuestos a ingerir los líquidos de la empresa privada. Serán unos cuantos solamente. La cultura y el arte, como ocurre en las apariencias mismas, tarde o temprano sufrirán asentamientos y la realidad se ocupará de indicar los parámetros estrechos de cualesquiera posibilidades. A menos que nos saquemos la lotería o iniciemos el proceso de la corrupción burocrática. Cuando algunos salen de este ámbito de la baja clase media lumpenesca y febril, y penetran regocijados en el mundo de los autos, los condominios, los sueldos de ejecutivo o de profesional especializado, nuevas huestes, compuestas por numerosos transeúntes y trashumantes, habitarán ya esas zonas urbanas y suburbanas en donde de nueva cuenta proliferan la espontaneidad y la ingenua creatividad. Otra vez el fotógrafo descubrirá en el cuarto del revelado esas formas que creía superadas, cosas del pasado, imperfectas apariencias e indumentarias que perduran, para sorpresa de todos, en el tiempo y en el espacio.

Los espectadores-participantes del dancing

Los *dancings* propiamente dichos son los héroes verdaderos. Lugares de resguardo, placer, esparcimiento y autoidentificación de la baja clase media, fueron, desde principios de los veintes, sitios en los que quedaba representada la movilidad social, la nueva proletarización y simultáneamente las inesperadas incursiones del proletariado (recién parido como tal por el proceso de industrialización) en un ámbito clasista al que los recién llegados a la capital de la República apenas penetraban con los ojos semiabiertos. El Salón México es al campesino emigrante como la silla presidencial es a los revolucionarios a partir de la década anterior. Desde entonces todas las clases sociales en México imaginan y forjan una silla presidencial quimérica que los define y los trastorna, que los hace cometer los peores delitos y acometer las empresas más firmes y audaces.

Para entender la importancia de la baja clase media como protagonista y héroe de esta “situación social” denominada *dancing*, pueden revisarse los afanes de la pequeña burguesía intelectual, por así decirlo, de cierto sector culto de la media clase media, aun ahora, no sólo por atraer a este “gran público”, simultáneamente admirador y consumidor, sino también por recrear esos ambientes y tinglados que la baja clase media hizo surgir de manera tan espontánea, imaginativa y definitiva en el espacio urbano de los veintes y treintas de la Ciudad de México. La reapertura de los *dancings* marca una especie de “triumfo cultural”. En efecto, está de moda que directores de teatro y cine, coreógrafos, compositores y otros artistas cultos vuelvan sus ojos en dirección de los productos y alternativas culturales que “manejaron” los artistas de nuestra clase-héroe. A veces con un terrible complejo de culpa, sin conocimiento de causa, en estos productos de la pequeña burguesía ilustrada de hoy, conviven situaciones y elementos mixtificados, reducidos a su mínima expresión y en el fondo despreciados y sobajados. Son productos que ya ni remotamente podrían apreciarse como manifestaciones representativas de la baja clase media. Para lograr su cometido, los “productores” actuales tendrían que aplicar sus propios recursos re-creativos desde el fondo, entender los códigos sociales y estéticos que a su vez aplicaron y entender de lleno la irrupción de las manifestaciones originales. Con el *dancing* ocurrió lo mismo que con la vestimenta azul del obrero: las demás clases sociales se apoderaron de ella, la socializaron, la ampliaron y adaptaron a nuevas situaciones de sofisticación, al grado de que sus modalidades fueron aceptadas universalmente. Tal vez en la novelística reciente se pueden apreciar los mejores logros de este proceso de recreación, toda vez que el código lingüístico, que nuestra clase-héroe renueva ininterrumpidamente, sí puede ser integrado y trasladado y así conformar el aspecto esencial de una obra literaria nueva. Puede asegurarse que el éxito de estas empresas literarias se apoya en un afán de registro, de calca, en bien del cual el novelista hace funcionar los otros aspectos de la novela: estructura, tema, anécdotas, des-

cripciones, etc. También la industria del espectáculo ha “reciclado” la cultura del *dancing*: los éxitos recientes de las producciones en el Salón México (María Rojo, Edith González) y en otros antiguos espacios y salones de baile comprueban su vigencia cultural. Con una apabullante cercanía al reportaje, la novela que registra los ambientes urbanos de nuestra clase-protagonista sí logra la enumeración fiel de aquellos hechos que incluso nos resultan insólitos y que aparecen “retratados”, narrados en las páginas rojas de la prensa o en la prensa amarillista o sensacionalista de México. Crónicas de una ciudad que se agigantó de tal manera notable que quedó convertida en aglomeración de varias, enormes ciudades. En el universo social y cultural que, sin darse cuenta, produce la baja clase media mexicana dentro de los ochentas la realidad resulta aún más increíble que aquellos sucesos creados, inventados por la imaginación de los escritores y artistas. Por ejemplo:

CULMINÓ A BALAZOS UNA FIESTA DE 15 AÑOS EN LA COLONIA SANTA
MARTHA ACATITLA; UN MUERTO

En riña colectiva, que culminó a balazos, se convirtió ayer una fiesta de quince años en la colonia Santa Marta Acatitla. Félix González Romero, de 17 años de edad, falleció de dos balazos que recibió en la cabeza y por lo menos unas 20 personas resultaron lesionadas a golpes [...] Muchos de los jóvenes e invitados salieron en desbandada pero, por los datos que recabó la policía, el presunto responsable del tiroteo fue Eligio Reyes Quezada, el cual abandonó su domicilio y no ha sido localizado [...] La fiesta-riña ocurrió en Lucio Blanco y Viento Rojo de la colonia mencionada y “todo estaba perfectamente organizado hasta que un grupo de vagos trató de colarse al domicilio de la familia”...¹⁸⁴

La enorme mezcla de imágenes que sobrevienen al analizar el comportamiento de esta clase social se refieren también a las actitu-

¹⁸⁴ EX, 24 de marzo de 1981.

des que dan respuesta a las fluctuantes condiciones que la afectan. A veces son familias enteras recién llegadas del campo que experimentan el fenómeno de la proletarización o bien, como artesanos, técnicos o empleados, intentan establecerse con un mínimo de apoyos domésticos y económicos. Surge así una suerte de clase olvidada, fluctuante, que no llega a incorporarse a la organización sindical que generalmente ponía a su disposición, blancamente, la estructura política del país. Son gente que desplaza al hábitat capitalino y urbano sus hábitos y afanes, sus creencias y mitos, sus limitaciones de adaptación tecnológica y su ausente participación política. Algunos representantes de este sector caminan y juegan a mitad de la calle como si aún conservaran para ello la propiedad espacial de sus pueblos, ranchos y campos. Instalan ferreterías, talleres, mercados, auténticas tiendas en la vía pública, en parte, por una necesidad directa de trabajar y alcanzar una remuneración inmediata para sobrevivir; en parte porque su noción de tiempo y espacio no es, ni mucho menos, urbana. Llenan sectores enteros de la ciudad de puestos ambulantes en los que “la van pasando” socialmente mediante remedos de actividades comerciales. Son gente que inventa sus propias vías de diversión y en cuanto tiene la mínima o suficiente capacidad económica acude a los “centros de esparcimiento” ya establecidos por negociantes que entienden bien sus gustos e inclinaciones. En esta dinámica va aparejada la expansión de la venta y uso de drogas. Se amplían la *fayuca* y el contrabando. Son grupos de personas que propician sus propias fiestas, celebraciones y convivios pero que intentan “conocer” las instalaciones de diversión. Es evidente que en estos sectores existe avidez por alcanzar un “esparcimiento” desconocido y en sus deseos se entremezclan toda clase de sentimientos e impulsos: violencia, venganza, deseo sexual, melancolía, nostalgia, afán de relajación, necesidad de olvido. Los espectáculos del *dancing* promueven y agudizan (muy pocas situaciones subliman) estos impulsos. Tampoco lo logra el deporte como espectáculo. La parte trágica y paradójica del fenómeno lo aporta la gran ciudad: impone sus reglas, su ausencia

de servicios y de oportunidades a un grado tal que en ciertas áreas urbanas resulta difícil establecer una clasificación entre baja clase media, clase proletaria, lumpen, organización delictuosa, gangsterismo.

Los grupos que emergen y llegan a situarse en un estrato más alto intentan por todos los medios abandonar esas áreas. Y no sólo abandonan físicamente ciudades perdidas, colonias populares y zonas suburbanas. Se trata de zonas complicadas en su funcionamiento y mal abastecidas de alimentos y servicios. Los “emergentes” también intentan (y hacen un esfuerzo notable para lograrlo) transformar sus diversiones y forma de vida. Abandonan sus visitas a la cantina y al prostíbulo para asomarse en los cabarets de *cover-charge* y en los *night clubs* que antes han visto en las películas. Son establecimientos que también han llamado su atención cuando transitan por la calle, la avenida. Acuden a las tiendas de autoservicio y a los restaurantes establecidos “en cadena”. Han observado que para entrar a algunos sitios deben llevar corbata y traje, no obstante que los requerimientos (han oído los buenos empresarios) se han ido acortando y hasta extinguiendo. Escuchan la música popular y la consideran mejor o diferente, según sus percepciones culturales. Ya no llevarán a la familia a las carpas sino que incursionarán en los numerosos teatros de revista que surgen y desaparecen en el conjunto urbano; entrarán, aun comprando boletos en la reventa, en aquellos teatros de revista “de abolengo”, los más conocidos, los que propiamente han caracterizado al género durante decenios enteros. Recordarán y renovarán la seriesísima y respetable costumbre de ir a los salones de baile simple, sencillamente para “bailar bien”. Discurrirán la manera de dejar esas vecindades en las que tan buenas pachangas se organizaban cada vez que se celebraban bautizos, primeras comuniones, quince o cualesquiera años, día de la madre, día del padre, algunos santos patronos, día de muertos y hasta las recientemente adquiridas, como el día de los novios, el Halloween y torpezas consumistas por el estilo. Sin embargo, su capacidad adquisitiva no armonizará con su capacidad de adaptación. Los

nuevos apartamentos, igualmente reducidos en superficie y posibilidades de expansión, obligarán a estas gentes a olvidarse de las fiestas caseras y conformarse con un grupo poco numeroso de invitados que preferirán la moda del *rock* porque casi siempre son los amigos de los hijos jóvenes, bien dispuestos para asimilar los anzueltos culturales del coloniaje (mientras no surgen los modelos propios), los más ávidos de organizarse diversiones. O bien acogerán una duplicidad de pequeñas orquestas para que los invitados puedan bailar piezas provenientes del *rock* y alternadamente piezas guapachosas. Los más viejos regresarán a la cantina a echarse una manita de dominó, a platicar sobre la situación política y a saborear su añorada cubita. Sólo cuando repiquen recio y existan las posibilidades de “endrogarse” se alquilarán los salones: escalinata, pastel de varios pisos, orquesta que se paga por hora o número de piezas, máximo dos clases de bebidas, vasos de cartón y mesas con anuncio bien estampado, hielo seco, vaporosa indumentaria y las consabidas, espontáneas, nobles risas y sonrisas de la concurrencia. En la actualidad ya hay maestros que enseñan a la quinceañera a lucir centralmente en el vals, a mostrar aptitudes en un pequeño espectáculo que se estructura y se muestra *ex profeso*.

Para los jóvenes que anteriormente, mal comidos y mal vestidos, se lanzaban a los gimnasios a hacer la roncha en la popularidad del box o para quitarse por la mañana el mal sabor de boca de la pelea familiar, ya fuera matrimonial o generacional, ahora existen sofisticadas organizaciones de judo, karate, natación, yoga, meditación trascendental, parapsicología, baños sauna, clubes que apenas superan la “mala muerte”. Los cuerpos jóvenes habrán de desarrollarse con un mínimo de garantía gracias a la expansión de la industria del huevo, de la leche evaporada, del cereal en caja de cartón, de las leyes de población, la mayoría de edad a los 18 años, las vitaminas encapsuladas y, sobre todo, gracias a la búsqueda de estos jóvenes de un trabajo medianamente remunerado que los incruste de una buena vez en las relaciones de producción capitalista. La costumbre de visitar burdeles habrá de decaer, que no de

extinguirse, gracias a la “apertura de la juventud” (buen trabajo le ha costado) hacia el desprejuicio y la libertad de acción, no obstante la proliferación de sugerencias para evitar los estragos del SIDA. Cada vez un mayor número de chavas de la clase media sabe lo que hace y aprende a tomar las precauciones del caso, llámese píldora, desprejuicio, erradicación de mitos, libertad por derecho, preservativo. Acompañarán a sus galanes a excursiones y fiestas y organizarán de tal modo sus relaciones que ya sólo los muy tarados, beatos o machos puedan considerarlas “de cascos ligeros”. En esta nueva actitud les va la vida a los jóvenes ya que, a pesar de sus antecedentes familiares, tienen una mejor oportunidad de establecer matrimonios felices, con conocimiento pleno de causa y planificación familiar.

Debe reconsiderarse la paulatina erradicación de los *dancings* como punto de reunión y de relación directa. Su extinción o su centralización exclusiva en barrios *non gratos* para las clases medias y la burguesía pueden traer consigo una mengua irreversible y peligrosa de la autenticidad cultural. Los *dancings* hasta la fecha no han sido sustituidos por nada, mucho menos por *discotheques* establecidas para controlar y comprimir actitudes y comportamientos sociales. Habrá que reinventar los *dancings*, proponer alternativas de baile y música para romper el distanciamiento, la polarización clasista. Renovarlos, ampliarlos, adaptarlos. Aceptemos a los *dancings* como una necesidad social que ha llenado funciones sociales y estéticas de importancia vital. Sobre todo, reconozcamos la amplitud social y espacial del *dancing*, fenómeno que se halla mucho más cerca del corazón del mexicano y del latinoamericano, en general, de lo que se ha estudiado y aceptado. El considerar la música, los ritmos, las canciones que surgieron en estos tinglados como elementos alejados de la auténtica cultura popular e insistir en mirarlos como un nuevo folklore urbano sólo digno de distante observación, propone una erradicación violenta del impulso creativo de sectores enteros de la población. En esta nefasta campaña coadyuvan medios masivos y organizadores de actividades culturales.

Imaginemos asimismo *discotheques* en estados de sitio asaltadas por grupos de jóvenes en las que los ritmos y piezas más cercanos a su corazón serán impuestos por la fuerza en los sistemas de sonido. Imaginemos, en fin, la recuperación de esos espacios que la clase media ha olvidado y que la nueva burguesía mexicana, a través de sus empresarios, sólo muy recientemente, y ante el reconocimiento de su derrota histórica, ha comenzado a recuperar.

ABREVIATURAS

- AAC** Alberto Dallal: "Anotaciones sobre el origen del arte coreográfico y su posible dinámica en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 67, 1995, pp. 5-19.
- ACCS** L. M. Lombardi Satriani: *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, Nueva Imagen, 1978, 183 pp.
- AHI** Alberto Dallal: "La danza teatral popular en México y en los Estados Unidos durante el siglo XIX: dos alternativas de expresión nacional", en varios autores: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, tomo II.
- AOS** Immanuel Kant: *Analytic of the Sublime*, en *The Critique of Judgment*, Great Books of the Western World, *Encyclopaedia Britannica*, Londres, 1980.
- AR** Alberto Dallal: *Actas referenciales*, Aldus, México, 1996, 230 pp.
- BPC** María Antonieta Fernández: *Bailes populares cubanos*, Pueblo y Educación, Cuba, 1976, 102 pp.
- CATM** Luis Reyes de la Maza: *Cien años de teatro en México*, Setseptentas, 1972, 165 pp.
- CBS** Armando de María y Campos: "Cómo se bailaba entre 1857 y 1880", en Raúl Flores Guerrero y otros: *La danza en México*, Difusión Cultural, UNAM, 1980, 135 pp.

- CDC** Cristina Oehmichen: "El carnaval de Culhuacán: expresiones de identidad barrial", *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Universidad de Colima, vol. IV, núms. 13-14, pp. 163-177.
- CDMP** Samuel Martí: *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, 1961, 380 pp.
- CHAD** Paul Magriel (comp.): *Chronicles of the American Dance. From the Shakers to Martha Graham*, The Da Capo Press, Nueva York, 1978, 268 pp.
- CHI** Alfredo López Austin: *Cuerpo humano e ideología*, UNAM, 1980, 2 tomos.
- CM** *Cine Mundial*.
- CMM** Marcelo Pogolotti (prólogo y selección de): *La clase media en México*, Diógenes, 1972.
- CNCA** Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CU** Parker Tyler: *Cine underground*, Planeta, Barcelona, 1973, 256 pp.
- DANM** *Dancemagazine*.
- DCH** Raúl Martínez Rodríguez: *El danzón cuenta su historia*, Impresora Divulgación Provincial de Cultura, Matanzas, Cuba, s/f.
- DCM** Alberto Dallal: *La danza contra la muerte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 3a. ed. corregida y aumentada, 1993, 370 pp.
- DF** Manuel Gutiérrez Nájera: *Divagaciones y fantasías*, Setseptentas, 1974, 224 pp.
- DIA** Revista *Diálogos*.
- DLE** Alberto Dallal: "Danza como lenguaje; danza como expresión. Algunas consideraciones teóricas", en *DCM*, pp. 41-56.
- DM** Alberto Dallal: *La danza moderna*, Fondo de Cultura Económica, 1975, 65 pp.
- DS** Alberto Dallal: *La danza en situación*, Gernika, 1985, 300 pp.
- DV** Alberto Dallal: *La danza en México en el siglo XX*, Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie, CNCA, 1997, 325 pp.

- DSD** Gerónimo Baqueiro Foster: "La danza en el siglo XIX", en Raúl Flores Guerrero y otros: *La danza en México*, Difusión Cultural, UNAM, 1980, 135 pp.
- EAC** Alberto Dallal: *El aura del cuerpo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990, 160 pp.
- EAY** Alberto Dallal: "Entrevista a Yolanda Montes 'Tongolele'", 1979, inédita.
- EEC** Arnaldo Córdova: *En una época de crisis (1928-1934)*, Siglo XXI-UNAM, 1980.
- EJE** Alberto Dallal: "Entrevista a José Estrada", 1981, inédita.
- ELD** Alberto Dallal: "Esa libertad que se danza", entrevista realizada por Víctor Hugo Fernández, *Sábado*, suplemento de *UU*, 31 de enero de 1981.
- EM** Adolfo Sánchez Vázquez (comp.): *Estética y marxismo*, ERA, 2a. ed., 1975, 2 tomos.
- EMA** *El Machete*.
- ERF** Alberto Dallal: "Entrevista a Rosita Fornés", La Habana, 1980, inédita.
- ESCO** Richard Kostelanetz (comp.): *Esthetics Contemporary*, Prometheus Book, 1978, 444 pp.
- ESM** *El Sol de México*.
- EST** *El Sol de la Tarde*.
- EUI** *El Universal Ilustrado*.
- EX** *Excelsior*.
- EWC** Fernando Benítez: "El western de la Colonia", *RUM*, junio de 1980.
- FVM** Fernando Quiñones: *El flamenco, vida y muerte*, Plaza & Janés, Barcelona, 1971, 270 pp.
- HAM** D. H. Lawrence: *Haciendo el amor con música*, Premiá Editora, 1977.
- HIMPM** Yolanda Moreno Rivas: *Historia ilustrada de la música popular mexicana*, XI discos, PROMEXA, 1979.
- HMM** Daniel Cosío Villegas: *Historia moderna de México*, Hermes, varios tomos, 2a. ed., 1974.

- HMS** Ricardo Pozas Horcasitas: "Historia de medio siglo", tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1980, inédita.
- HMPM** Juan S. Garrido: *Historia de la música popular en México (1896-1973)*, Extemporáneos, 1974.
- INC** Alberto Dallal: "Incrustaciones. Tiempo y persistencia mítica en la danza oaxaqueña de *La pluma*", en varios autores: *Tiempo y arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1991, pp. 221-241.
- IQS** José Agustín: *Inventando que sueño*, Joaquín Mortiz, 1968.
- LCC** Guillermina Bravo: "La composición coreográfica", *RMC*, 12 de julio de 1970.
- LDB** Adolfo Salazar: *La danza y el ballet*, Fondo de Cultura Económica, 4a. ed., 1964, 265 pp.
- LDC** Vicente T. Mendoza: "La danza en la Colonia", en Raúl Flores Guerrero y otros: *La danza en México*, Difusión Cultural, UNAM, 1980, 135 pp.
- LDE** Trini Borrull: *La danza española*, Sucesor de E. Meseguer, Barcelona, 1954, 140 pp.
- LDM-1** Alberto Dallal: *La danza en México. Primera parte: Panorama crítico*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2a. ed., 1995, 310 pp.
- LDM-2** Alberto Dallal: *La danza en México. Segunda parte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1989, 256 pp.
- LDM-3** Alberto Dallal: *La danza en México. Tercera parte: la danza escénica popular, 1877-1930*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1995, 222 pp.
- LDMC** Maya Ramos Smith: *La danza en México durante la época colonial*, Casa de las Américas, La Habana, 1979, 240 pp.
- LDP** Miguel Covarrubias: "La danza prehispánica", en *La danza en México*, Difusión Cultural, UNAM, 1980, 135 pp.
- LEE** Alberto Dallal: "Los espacios del espectáculo", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 2173, 9 de febrero de 1995, p. 44.

- LJ* *La Jornada.*
- LMC* Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, 1979, 370 pp.
- LMD* Alberto Dallal: *La mujer en la danza*, Panorama, México, 1991, 184 pp.
- LSM* Ann Hutchinson: *Labanotation. The System of Analysing and Recording Movement*, Theatre Art Books, Nueva York, 1973, 520 pp.
- LTE* José Subirá: *La tonadilla escénica*, tomo I, Tipografía de Archivos, Madrid, 1928, 465 pp.
- MDB* W. Thomas Marrocco: "Music and Dance in Boccaccio's Time, Part I", *Dance Research Journal*, 10/2, 1978.
- MEX* Salvador Novo: *México*, Destino, Barcelona, 1968, 575 pp.
- MIHC* René Dupestre: "Mito e identidad en la historia del Caribe", *Casa de las Américas*, La Habana, enero-febrero de 1980.
- NMT* Arturo García Hernández: *No han matado a Tongoléle*, La Jornada Ediciones, 1998, 200 pp.
- NWSL* Selma Jeanne Cohen: *Next Week, Swan Lake*, Wesleyan University Press, 1982, 195 pp.
- OC* Platón: *Obras completas*, Aguilar, 1977, 1715 pp.
- OR* Thoinot Arbeau: *Orquesografía. Tratado en forma de diálogo*, UAM, 1981, 170 pp.
- PA* Franz Boas: *Primitive Art*, Dover Publications, Nueva York, 1995, 375 pp.
- PC* Steven Connor: *Post-modernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Blackwell Publishers, 1989, 275 pp.
- PCRK* Jean-François Lyotard: *The Post-modern Condition: a Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, 1984, 111 pp.
- PAMM* Otto Mayer-Sierra: *Panorama de la música mexicana*, El Colegio de México, 1941.
- PF* Luis Villoro: *Páginas filosóficas*, Universidad Veracruzana, 1962.

- PMM* Clases af Geijerstom: *Popular Music in Mexico*, University of New Mexico Press, 1976.
- PMTM* Vicente T. Mendoza: *Panorama de la música tradicional en México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1956, 260 pp.
- PNC* Guillermo Bonfil Batalla: *Pensar nuestra cultura*, Alianza, México, 1991, 172 pp.
- PR* *Proceso*.
- PSPM* Madan Sarup: *Post-structuralism and Post-modernism*, 2ª ed., The University of Georgia Press, 1993, 208 pp.
- RA* *Revista Actual*.
- RDV* Thomas Mann: *Relato de mi vida*, Alianza, 1969.
- RHTM* Enrique de Olavarría y Ferrari: *Reseña histórica del teatro de México, 1538-1911*, Porrúa, 1961, 5 tomos.
- RM* Ramón Fajardo Estrada: *Rita Montaner. Testimonio de una época*, Casa de las Américas, La Habana, 1997, 440 pp.
- RMC* *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*.
- RMCP* *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*.
- RMD* Don McDonagh: *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance*, New American Library, Nueva York, 1971, 304 pp.
- RR* *Revista de Revistas*.
- RUM* *Revista Universidad de México*.
- UAM* Universidad Autónoma Metropolitana.
- UNAM* Universidad Nacional Autónoma de México.
- UU* *Unomásuno*.
- VD* Eric Taub: "Videodance", *Dancemagazine*, agosto de 1980.
- VEEF* Alberto Dallal: "Vacío, espacio, estructura y forma en una obra de Jerome Robbins y otra de Jaime Blanc", en varios autores: *Arte y espacio*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996.
- WHD* Curt Sachs: *World History of Dance*, The Norton Library, Nueva York, 1963, 470 pp.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- A La Habana me voy* 230
Abaad, fray Eñigo 51
Academia Metropolitana 263
Acapulco 219, 261
Acerina y su Danzonera 215
África 191
Águila, "Guz" 263
Águila, hermanas 158, 183
Aicardy, Luque 128
Alameda, La 248
Albaicín, Miguel 176
Alcaraz, Luis 215
Alemania 28, 76
Alfaro de la Vega, Áurea 18
Alphabet des Mouvements du Corps Humain 28
alturas de Simpson, Las 229
Amaya, Carmen 176, 179
América 22, 43, 51, 113
América del Sur 163
América Latina 45, 136, 183, 189, 197, 201, 235, 236, 259, 285
Amor 266
Andalucía 100
Anderson, Chuck 218, 227
Anfiteatro Bolívar 159
Angélica María 244
Antillas, Las 191
Antón pintado 101
Arbeau, Thoinot 27, 28, 47, 48
Arenas, Anastasio 163n
Argentina 114
Arias, Dolores 133
Arlegui 96
Armando's 225
Armendáriz, Pedro 283
Arvizu, Juan 158
Asia Menor 114
Aspen 278
Astaire 290
Aurora de Yumori, La 230

Ávila Pardo, Miguel 17-18
Aviso de La Habana, El 112
 Aycardo, Soledad 124, 129

B

Bach 179
 Baja California 191
 Balalaika 221
bamba, La 50
 Banda de Atlatualca 105
 Banda de Bomberos Municipales
 de Matanzas 228
 Banda de Tepoztlán 105
 Banda de Totolapan 105
 Basurto 249
 Beauchamps 28
 Bell, Nelly 133
 Bell, Ricardo 132-133
 Beltrán, Lola 242, 244
 Bergson 181
 Berland, Victoria 146
 Bernhardt, Sarah 147
 Bert, Julián 219
beso a solas, Un 187
 Bishop, Irving 146
blues 183, 208, 226, 295, 296
 Boccaccio 26-27
 Bonfil, Gonzalo 129
 Bonfil Batalla, Guillermo 46
 Borges, Jorge Luis 82, 83
 Brasil 173
 Bravo, Guillermina 70, 110
 Bravo Adams, Caridad 159

C

Café Riche 155
 Calambres 190, 290
 Calderón de la Barca 127
Calla 220
 Camacho, Margarita 129
 Campos, Carlos 226
 Canal 13 249
 Cancioneros del Sur, Los 158
 Cantinflas 239, 252
 Caobas 228
 Capriol 48
 Caracol, El 206, 248
 Cárdenas 158
 Cárdenas, Lázaro 172
 Cardiel, Clementina 129
 Caribe, El 235
 Carlota 122
 Carmina, Rosa 183
 Carpentier, Alejo 43, 112, 154,
 155n
 Carriego, Evaristo 148
 Casino Español, El 125
 Castro, Ricardo 231
 Cervantes Ayala 266n
charleston 183
 Checoslovaquia 76
Chivirico 271
 Chopin 259
Choréographie 28
Chupa, La 129
 Cine Regis 150
 Cinema Palacio 175

- Circo Chiarini 126
 Circo Nacional 126
 Circo Teatro de la Plazuela de Villamil 132
cita, La 266
 Clases af Geijerstam 182n
 Cleopatra 157
clog 112
 Club de Leones de la Ciudad de México 165
 Club de Matanzas 229
 Club Verde 184
 Coahuila 179
 Codina, Genaro 135
 Cole, Nat King 250
 Colegio Militar 175
 Coliseo, El 120, 121
 Colocho 190
 condes de Luna 229
condición posmoderna, La 82, 86
 Conesa, María 263
 Confederación Regional Obrera Mejicana (CROM) 169, 170
 Conquista de México 23
 Consejo Teatral 171, 172
 Conservatorio Nacional 160
 Córdova, Arnaldo 167
 Cosío, Miguel 129
 Costeños, Los 158
cuarenta y uno, Los 132
 Cuba 31, 50, 111, 113, 158, 163, 228, 229, 232, 239, 240
 Cuevas, Jacinto 231
 Cuevas, José Luis 264
 Cugat, Xavier 259
 Cunningham, Merce 109
 Curiel, Gonzalo 158, 192
 Curti, Carlos 135
- D**
- D'Alessio, Lupita 242
 Dallal, Alberto 9, 11, 17
 Dance Notation Bureau 32
"dancing" mexicano, El 9, 10, 11
danza contemporánea 74, 80, 109, 110
Danza del brinquito 105
danza en México, La 9, 11, 14
danza moderna 109
danzas autóctonas 99
danzas folklóricas 99, 106
Danzón 44
 Daudet 155
 Debussy 179
decamerón, El 27
Desesperadamente 266
Diario de la Marina, El 230
Diario de Matanzas 230
 Díaz, Blanca Estela 14
 Díaz, Ismael 226
 Díaz, Pancho 215
 Díaz, Porfirio 127
 Díez, Martín de 122
Diez minutos 266
Dios salve a la nación 122
 Disneyland 278
 Distrito Federal 158, 232

Dona-Dío, Zita 163
dormilonas, Las 162, 245
 Dubas, María 157
 Duby, Dora 150
 Dumas 155
 Duncan, Isadora 62, 107, 114
 Durán, fray Diego 58

E

Eco de las Villas 230
 Eder, Rita 11
 Edwards, Edna 196
 Egipto 89
 Elgar, Les 226
 Eloy Ruiz, Ernesto 162
 Enríquez, José Ramón 265n
enseñanza libre, La 132
Escarcha 257
Escarramán 101
 Escuela de Danza del Carnegie
 Hall 179
 España 28, 51, 115, 116, 119, 179
 Española, La 23
 Esparza Oteo, Alfonso 231
Esperanza 187
 Estadio Nacional 161
 Estados Unidos de América 28,
 32, 74, 102, 111, 112, 155, 160,
 162, 163, 168
 Estampío, El 179
Esther 162
 Europa 114, 123, 209
 Extremadura 100

F

Faílde, Osvaldo C. 230
 Faílde Pérez, Miguel Ramón De-
 metrió 228, 229, 230
 Felguérez, Manuel 17
 Félix, María 251, 254, 283
 Fernández, Fernando 158
 Fernández, Sergio 268
 Fernández, Vicente 265
 Fernández de Oviedo, Gonzalo
 23
 Fernando VII 113
 Feuillet, Raoul 28
Fiebre de sábado por la noche 68
 Flores, Chava 148
 Flores, Lola 176
 Fornés, Rosita 183, 240, 241
 Foucault, Michel 82-83
 Francia 112, 113, 156
 Frégoli 147
fuegos de la soledad, Los 128
 Fuller, Loie 107, 147

G

García, Inés "La Inesilla" 120
 Garrido, Juan S. 117, 135n, 270
Gaumont 246
gaviotas, Las 162
 Globo, El 184
 Gómez, Chelo 150
 Gómez Pombo, Federico 269n
 González, Edith 301

- González, Rafael 130
 González Navarro, Moisés 146
 González Romero, Félix 301
graffiti 143, 145
 Graham 62
Grammatik der Tanzkunst 28
 Granados 179
 Grever, María 158, 185
 Guanajuato 100
 Guerrero 100
 Guillot, Olga 242
 Gusano, El 206
 Gutiérrez Nájera 136
 Guzmán de Blas, Susana 14
- H**
- Habana, La 230, 241
 Haití 229
 Halley, Bill 206
happening 71
 Hawai 191
 Hernández, Francisco 68
 Hernández, Tiburcio 231
 Huamacaro (hoy Limonar) 228
 Huerta, Adolfo de la 263
 Hunahpú 94
 Hunbatz, hermanos 94
 Hunchouén 94
 Hungría 76
- I**
- Ibáñez, Juan 264, 268
Imparcial, El 129, 134
 Infante, Pedro 251, 275, 283
 Instituto de Investigaciones Estéticas 10, 11, 17, 18
ira popular, La 122
 Iris, Esperanza 163, 164
 Italia 28
 Ituarte, Julio 135, 231
 Ixbalanqué 94
- J**
- Jalisco 100, 165
Jamás 266
 Java 206
jitterbug 208
 Jorrín, Enrique 207, 226
Juan Tenorio, Don 122
 Juárez, Benito 122, 125
Juego de pelota 110, 111
- K**
- Kant 87
 Kelly 290
 Kirkwite, Iris 150
- L**
- L'Amour malade* 21
 Laban, notación 31-32
laberinto de la soledad, El 252
 Landín, Avelina 183, 185
 Landín, hermanas 158

- Lara, Agustín 158, 183, 251, 253,
254, 255, 256, 257, 258, 259,
260
- Lawrence, D. H. 43
- leandras, Las* 239
- Leduc, Renato 196n
- León, Tomás 135
- Lerdo de Tejada, Miguel 135, 162,
163, 231
- Leyes* 24
- Liceo Artístico Literario 229
- Lifar, Sergio 149
- Liga de la Decencia 232
- Limonar (antes Huamacaro) 228
- Lonja, La 125
- López, Encarnación "La Argentinita" 176, 180
- López, Pilar 176
- López Narváez, Froylán 264
- Luis Miguel 44
- Lully, Jean Baptiste 21
- Luna, Bellido de 229
- Luna y Brusina, Fernando 162
- Lytard, Jean François 82, 86,
87
- M**
- Madrid 121, 186, 263
- malagueña, La* 230
- Mambo* 267
- Mambo baklan* 271
- Mambo del ruletero* 67
- Mambo en sax* 67
- Manrique, Jorge Alberto 17
- Mao 270
- Mar* 266
- Marani, Juan 120
- Marco Antonio 157
- Marcus, Mr. 164
- María bonita* 258
- María Victoria 242, 266
- Marimba Orquesta Cuquita 219,
221
- Martínez, Abundio 135
- Martínez Gil, hermanos 158
- Matanzas, ciudad 228, 231
- Maupassant 155
- Maximiliano 122, 123
- Mayer-Serra 119
- Mazatlán* 266
- Medel, Manuel 241
- Mel, Solón de 204
- Melgar, Francisco 175
- Meller, Raquel 175
- Mendoza, Vicente T. 93, 100
- menemene, El* 271
- Mercado, A. J. 163
- Mercé, Antonia "La Argentina"
149, 175, 176, 179, 180
- México 9, 13, 14, 22, 46, 50, 74,
76, 93, 100, 112, 120, 121, 126,
128, 130, 138, 141, 143, 145,
146, 148, 149, 150, 158, 159,
162, 164, 165, 166, 167, 168,
172, 184, 191, 192, 195, 198,
199, 200, 201, 202, 203, 206,
219, 228, 229, 231, 232, 237,

- 239, 240, 241, 244, 248, 249,
251, 252, 255, 256, 257, 259,
260, 263, 265, 266, 270, 281,
294, 299, 301
- México, Ciudad de 9, 17, 105,
121, 124, 131, 154, 158, 166,
175, 187, 190, 191, 242, 254,
266, 290, 300
- Michoacán 17, 100, 162, 165
- Miller, Glen 226
minuto más, Un 266
- Mistinguett, Mlle. 156, 157
- Moctezuma, Chucha 120
- Molino, El 184
- Mondéjar, Ninón 207
- Monsiváis, Carlos 264
- Montaner, Rita 241
- Montes, Amparo 185
- Montes, Guadalupe 267
- Montes, Yolanda "Tongolele"
103, 191, 192, 193, 194, 195,
196, 197, 244, 264, 265, 266,
268
- Morales, José María 120
- Morales, Melesio 135, 231
- Morales, Miguel Ángel 233
- Morán, Chilo 222, 267
- Moré, Benny 267
- Morelia 17, 162
- Morelos 165
- Moreu de Saint-Mery 51
- Morones 169
Moros y cristianos 94
- Moulin Rouge 156
- Musa 26
musas de los ángeles, Las 162
- N**
- Narváez, hermanos 219
- Negrete, Jorge 219, 275, 283
- Negro Durazo, El 250
- Nervo, Amado 140
- Nietzsche 87
- Nijinsky 62, 149
niña popoff, La 67
- Noche* 266
- Norteamérica 103, 186, 235, 248
- Novaro, María 44
- Nueva España 97, 98, 100, 101,
113, 115
- Nueva York 32, 149, 163, 179,
186
- Núñez, Arturo 206
- Nyota-Inyoka 150
- O**
- Oaxaca 165
- Offenbach 124
- Olivares, Margarita 120
- Olvera, Arturo 129
- Omansi, Homero 148
Orchesographie 27, 28, 47
- Oropeza, Joaquín 133, 134
- Orquesografía (véase: *Orchesogra-
phie*)
- Orquesta de los Faílde 229

Orquesta Típica de la Policía 162
 Orrin, hermanos 132
 Ortiz, Cecilia 120

P

Palacio de Bellas Artes 150, 165,
 166
 Palavicini, Julieta 163
 Palillo 264
Paloma blanca 162
Panchita, La 185
 papa León XIII 132
 Pardavé, Carlos 129
 Pardavé, Joaquín 185
 París 149, 150, 175, 228
Patricia 270
 Pávlova 62
 Payo, José 126
 Paz, Octavio 252
 Peckham, Morse 54
 Pécourt, Louis 28
 Pellicer, Carlos 149
 Peral, Josefina 163, 164
 Peralta, Ángela 122
Perdóname mi vida 266
 Pérez, Amador 232
 Pérez de León, Juan 131
 Pérez Prado, Dámaso 207, 244,
 251, 265, 267, 268, 269, 270, 271
 Perezcaro, Eva 163
 Pericet 179
Perjura 162, 231
 Pinal, Silvia 239, 244

Piquer, Conchita 185, 186
 Pitier, Federico 228
 Platón 24
 Plaza Garibaldi 261
 PLM 169
poco pelo, El 201
 Polinesia 191
Politécnico, El 270
 Polonia 76
 Pomar, Teófilo 135
 Ponce, Manuel M. 162
 Pons, María Antonieta 183, 199
Popol Vuh 94
Popular, El 129, 131
 Portes Gil, Emilio 169
 Portugal 76
 Posada, José Guadalupe 144
 Prado, Lilia 199
 Presley, Elvis 103
princesa de los balcanes, La 164
Psyché 21
 Puebla 165
pulga, La 117

Q

Querétaro 100, 165
 Quevedo, Pepe 117
¿Quién inventó el mambo? 267

R

Ramírez, Jesús 190n
 Ramírez de Aguilar, Alberto 106n

- Rebeldes sin causa* 206
Recueils des Dances 28
 Rendón, Isabel 120
 República mexicana 268
 Resortes 190, 218, 290
Revista Actual 155
Revista de Revistas 18, 162, 164, 175
Revista Pathé 246
 Reyes, Aurelio de los 245
 Reyes, Lucha 158
 Reyes de la Maza, Luis 121, 122
 Reyes Quezada, Eligio 301
 Reyna, José Luis 172
Rezago sentimental 204
Rico, caliente y sabroso 271
 Rigus 222
 Río, Dolores del 283
 Rioja, Pilar 179, 180, 181
 Rius, Luis 179, 180n
 Riva Palacio 128, 129
 Rivera, Diego 260
 Roberto "El Diablo" 176
rock 61, 103, 284, 304
rock and roll 140
 Rodríguez, Abelardo 172
 Rodríguez, Arsenio 270
 Rodríguez Lozano, Edgar 14
 Rojo, María 44, 301
 Roma 149
Romance 44
rosario de Amozoc, El 245
 Rosas, Juventino 135, 136
 Roura, Víctor 268
 Ruiz, Gabriel 266
 Ruiz Cortines 213
 Russell, Andy 185
- S**
- Sahagún, fray Bernardino de 22, 23
 Saint Leon, Arthur 28
 Sala Pathé 263
 Salamanca 186
 Salinas, Carmen 242, 243, 244, 264, 266
 Salones de baile:
 Alfa 134
 Los Ángeles 206, 215, 216
 El Califa 232, 250
 California Dancing Club 215, 216
 Candiles 217
 Chamberí 216
 Ciro's 217, 222
 Claro de Luna 184
 Country Club 217
 El Esmeril 232
 El Feo 250
 Gótico 123
 Ilusión 184, 256
 Jockey Club 217
 El Marro 232, 250
 Maxim's 217, 222
 México 153, 157, 172, 232, 250, 286, 299, 301
 El Nahual 232
 El Overol 232

- El Pavillón 206
 La Playa 215
 Prado Floresta 217
 Puerta del Sol 184
 Riviera 184, 217, 223, 224
 Romance 184
 Smyrna 206
 Swing Club 249
salvaje, El 206
 Samá de Aguirre, Francisca 122
 Samperio, José Domingo 179
 San Francisco 196
 San Petersburgo 28
sandunga, La 231
 Santiago, ciudad 229
 Santo Domingo 111, 229
 Schneider, Luis Mario 17
Schriftanz 27
 Secretaría de Educación Pública 163
 Secretaría de Gobernación 172
Selic 246
Semilla de maldad 206
 Serdán, Aquiles 261, 262
 Sevilla, Ninón 183
shakers 112
 Siglo XX, El 184
 Sinatra 275
 Sindicato Mexicano de Autores,
 Compositores y Editores de Mú-
 sica 136n
 Sokolow 108
 Soler 179
 Soler, Fernando 163
 Solís, José 267
 Solistas de Agustín Lara 215
 Sommer, Elke 226
 Son, Larry 185
 Sonora Santanera, La 265
 Sordo Sordi, Carmen 117
 Sorondo, Xavier 172, 174
 Sosa, Alex 200, 201
 Soto, Epifanio Ricardo 170n
 Soto, Roberto 166, 169
Sténochorégraphie 28
 Stepanov, Vladimir 28
 Su, Margo 238n, 264, 265, 266
 Suárez, Felipe 123
 Sudamérica 158
swing 208
 Swástica, La 206
- T**
- Taglioni 62
 Talavera, Mario 185
 Tamaulipas 232n
 Tampico 232n
tap dancing 112
 Tarraza, Juan Bruno 191
 Tata Nacho 231
 Teatros:
 Actualidades 231
 América 123, 126
 Apolo 263
 Arbeu 146
 Blanquita 248, 261, 262, 263,
 264, 265, 266
 Fábregas 176

- Follies 185, 192, 243, 263
 Hidalgo 163
 Imperial 123
 Imperial Maryinsky 28
 Iturbide 123, 124, 126
 Lírico 164, 169, 184
 Manuel Briseño 263
 Margo 184, 248
 María Guerrero 134, 169, 263
 Nacional 122, 146, 172
 Principal 123, 128, 130, 132,
 134, 147
 Del Pueblo 248
 Renacimiento 128, 147
 Tívoli 125, 184, 185, 192,
 248
 Tehuantepec 165
 Tejada, Ignacio 135
 Tijuana 191
 Tin Tán 190
 Toña la Negra 191, 241, 264
 Torre, Benigno de la 135
 Torreón 179
Tortoni 155
 Trabulse, Elías 17
traviata, La 122
 Travolta, John 275, 284, 290
 Trejo, Ángel 232n
Tres raptores para una tiple 129
 Trío Calaveras 158
 Trío Garnica-Ascencio 158
 Trío Tariácuri 158
triunfo de la libertad, El 123
 Trópico 191
- U**
- underground* 71
 Unión Americana 155, 209
Universal Ilustrado, El 185
 Universidad Nacional Autónoma
 de México 18
 Urbina, Luis G. 134
 Uriarte, María Teresa 10
 Urtubees, Dionisia 190n, 194n
Usted 266
- V**
- Valdés, "El Loco" 244
 Valencia 186
 Valero, José 123
 Valéry 260
 Valiente, Faustino 228
 Valiente Robert, Consejo "Aceri-
 na" 232
Valsar, girar 140
 Vaqueros, Los 158
 Vargas, Juana 179
 Vargas, Pedro 251
 Vasconcelos 160
vedette 237, 238, 239, 240, 241,
 242, 243, 244, 248, 298
Veledad 187
 Veracruz 100, 191, 231, 232
 Verdi 122
 Vigil y Robles, José 130
 Villa, Lucha 265
 Villa, Pancho 154

- | | | |
|---|-------------------------|----------|
| Villalpando, Fernando 231 | | X |
| <i>Villano</i> 101 | | |
| Villanueva, Felipe 135, 162, 231 | XEQ 158 | |
| Villasana, Inés 267n | XEW 157, 158, 266 | |
| Villaurrutia 260 | Xirgú, Margarita 176 | |
| Villaurrutia, premio 9, 11 | | |
| Villegas, Eduardo 208n | | Y |
| <i>violetera de la emperatriz, La</i> 175 | | |
| <i>Voladores</i> 94 | Yiniyó 215 | |
| von Laban, Rudolph 27, 33 | Yucatán 131, 165 | |
| | | Z |
| Waikiki 184 | Zapata, Emiliano 154 | |
| Waldeen 108 | Zarazate 179 | |
| Warner, Joan 150 | Zarina, Xenia 150 | |
| West, Mae 257 | Zorn, Albert 28 | |
| Whitman 148 | Zorrilla, José 121, 123 | |