



**Centro de Estudios Sociológicos  
Doctorado en Ciencia Social con Especialidad en Sociología**

**Promoción XIV**

***Ageing culture, el surgimiento de una edad social.  
Danzoneros en la Ciudad de México***

**Tesis para optar al grado de Doctora en Ciencia Social con  
especialidad en Sociología que presenta:**

**María Cristina Tamariz Estrada**

**Director: Dr. Nitzan Shoshan**



## Agradecimientos

Toda experiencia de investigación es también una experiencia de vida, un punto de referencia que marca un antes y un después en la historia personal del sujeto investigador. La conclusión de esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la suma de voluntades e intelectos que desde mi ingreso al Colegio de México custodiaron cada intento por aproximarme a un problema de investigación con el que no estaba familiarizada, pero cuya extrañeza despertó desde el primer momento, esa curiosidad creativa indispensable en los proyectos a largo plazo.

Al ver culminado este esfuerzo, modesto de investigación, no puedo sino agradecer a los profesores del Centro de Estudios Sociológicos (CES), por el respaldo intelectual que me ofrecieron en todo momento, en especial a los doctores Francisco Zapata y Pablo Semán ya que gracias a su confianza y aliento logré superar crisis personales que en su momento amenazaron mi futuro profesional.

Mención aparte merecen los integrantes de mi comité tutorial, el doctor Nitzan Shoshan quien desde los cursos de Etnografía urbana orientó mi formación en el trabajo de campo de forma disciplinada y atenta. El doctor Nelson Minello aportó sugerencias valiosas en las distintas etapas de la investigación, primero como parte del Seminario de Tesis y posteriormente como lector. El encuentro fortuito con el doctor Alejandro L. Madrid marcó la etapa de consolidación de la tesis, agradezco su generosidad y disposición en la lectura de las primeras versiones de la tesis, así como su participación en Comité Tutorial. El doctor

Manuel Gil es un claro ejemplo de que el trabajo académico requiere altas dosis de humanidad y prudencia, va mi respeto y afecto por ello.

Por los objetivos de la investigación, era de esperarse que gran parte del trabajo de campo ocurriera en el acto mismo del baile, por ello agradezco a la familia Salazar, Alfredo, Teresa y Jacobo, por el apoyo y las enseñanzas que sólo a través del cuerpo pueden ser apropiadas. A los bailadores que compartieron además de su historia, gratos momentos en la pista, todo mi cariño y admiración, en especial a Carlos Anaya, mi pareja oficial de baile.

A mi familia, centro afectivo de mis proyectos, gracias de nuevo por el acompañamiento y la comprensión. A mis padres, Salvador Tamariz y Carmen Estrada porque nunca me hablaron de límites, por su confianza y cariño infinito. A mi hija Frida Mariana por su entusiasmo y sentido de responsabilidad, por entender que pese a mis ausencias, es ella quien está en el corazón de mis esfuerzos.

En el cerrado grupo de mis afectos, agradezco el apoyo incondicional de Armando Santiago, por su ejemplo de trabajo y perseverancia en la adversidad. Origen es destino sí y sólo sí, la inercia de un sistema sigue sin interrupción alguna, por ello, celebre de nuevo, como en cada uno de mis logros profesionales, la dicha de conocer y compartir con dos mujeres que son un claro ejemplo de que lo seré en algunos años, las doctoras Teresa Carbó y Daniela Spenser, con quienes soñé un futuro como investigadora social. Para todos ellos mi gratitud y cariño.



# Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>7</b>
<b>Capítulo 1. Envejecimiento y culturas etarias: perspectivas teóricas para su estudio en la investigación social</b> .....	<b>17</b>
1.1. Envejecimiento en la investigación social. ....	<b>18</b>
1.1.1. Teoría de la pérdida de roles .....	<b>18</b>
1.1.2. La construcción social de la dependencia. ....	<b>19</b>
1.1.3. El paradigma de la tercera edad. ....	<b>21</b>
1.1.4. Perspectiva del curso vital. ....	<b>23</b>
1.2. Culturas etarias y prácticas de consumo cultural. ....	<b>26</b>
1.2.1. Culturas juveniles, de las subculturas a las culturas del club. ....	<b>27</b>
1.3. Culturas del envejecimiento, música y estilo. ....	<b>32</b>
1.3.1. La ‘edad social’ como construcción .....	<b>36</b>
1.4. Aprendiendo a bailar, el trabajo de campo en la investigación social .....	<b>45</b>
1.4.1. Involucramiento e implicaciones éticas .....	<b>49</b>
Recapitulación .....	<b>57</b>
<b>Capítulo 2. El tiempo del danzón: panorama histórico y entornos de recepción</b> .....	<b>59</b>
2.1. Surgimiento y llegada a México (1879-1910) .....	<b>66</b>
2.2. Popularización entre las clases trabajadoras (1920-1962) .....	<b>74</b>
2.2.1. La música y las diversiones nocturnas en la ciudad .....	<b>76</b>
2.3. Preservación. El danzón como proyecto de rescate cultural (1979-1990) .....	<b>86</b>
Recapitulación .....	<b>92</b>
<b>Capítulo 3. Danzón académico, la creación de un estilo</b> .....	<b>95</b>
3.1. Los noventa el <i>revival</i> del danzón en la Ciudad de México .....	<b>98</b>
3.2. La profesionalización de la práctica: “Y el danzón se volvió decente” .....	<b>103</b>
3.2.1. El código del danzón académico .....	<b>110</b>
Recapitulación .....	<b>119</b>

<b>Capítulo 4. Llegar a ser danzonero, sentido de pertenencia y formas de sociabilidad en el danzón académico</b> .....	<b>121</b>
4.1. Danzoneros ‘académicos’ identidades y consumo cultural .....	<b>123</b>
4.2. Expectativas en la etapa de acercamiento .....	<b>130</b>
4.3. Aprendiendo a bailar danzón académico .....	<b>136</b>
4.4. Formas de sociabilidad en el danzón académico .....	<b>145</b>
4.4.1. Identidades de género .....	<b>148</b>
4.4.2. Conflictos y disputas en el danzón académico.....	<b>150</b>
Recapitulación .....	<b>160</b>
<b>Capítulo 5. Envejecer bailando. Trayectorias biográficas de los danzoneros académicos.</b> .....	<b>164</b>
5.1. Danzón académico, una ventana al envejecimiento urbano .....	<b>166</b>
5.2. Modernidad e industrialización en México, 1930-1940 .....	<b>170</b>
5.3. Trayectorias biográficas .....	<b>172</b>
5.4. La persona mayor, del “Ya para qué” al “Todavía...” .....	<b>192</b>
5.4.1. El cuerpo envejecido, el ‘cuidado de sí’, entre el disfrute y la enfermedad .....	<b>196</b>
5.4.2. El deseo final, la idea de la muerte y la agonía .....	<b>206</b>
Recapitulación .....	<b>214</b>
<b>Conclusiones: El danzón no es para viejitos, el surgimiento de una edad social</b> .....	<b>216</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>229</b>

## Introducción

Así cantó Zaratustra. Pero cuando el baile se hubo terminado y las muchachas se marcharon, se puso triste. “El sol hace ya mucho que se ha puesto, dijo finalmente; el prado está húmedo, llega el frescor de los bosques. Algo desconocido me rodea y está mirando pensativo. ¡Cómo! ¿Vives todavía, Zaratustra? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Con qué? ¿A dónde? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿No es una locura vivir todavía?- Ay, amigos, es la tarde quien pregunta en mí. ¡Perdonadme mi tristeza! Ha llegado la tarde: ¡perdonadme que haya llegado la tarde!” *Así habló Zaratustra*. F. Nietzsche

Para el caminante que ande con atención y paciencia por algunos espacios y plazas públicas de la ciudad de México, no pasará mucho tiempo, acaso será cuestión de días, para que el performance del danzón se revele a su mirada. Los sábados por la mañana, por los rumbos del centro histórico, la Plaza de la Ciudadela es el lugar indicado. Ese mismo día por la tarde, en la Alameda del Sur de la delegación Coyoacán, cientos de parejas que comparten la edad, una forma de acercamiento, de vestir y de acompañar la música con su movimiento al bailar reafirman la presencia recurrente de una comunidad musical en los espacios públicos de la ciudad, la de los danzoneros. Para ese caminante otros espacios destinados a esta práctica pasarán inadvertidos, como los legendarios salones de baile que aún sobreviven al amparo de la fama y el estigma del cine de rumberas de los años cuarenta y cincuenta, entre ellos el Salón Los Ángeles de la colonia Guerrero y el mítico California Dancing Club en la calzada de Tlalpan.



Si nuestro caminante es curioso, dedicará algunos minutos para entender mejor qué elementos conforman el código de baile. También es posible que ante la presencia de un espectador sorprendido, algún danzonero se acerque y por iniciativa propia le cuente algo de la historia del danzón. Por ejemplo, que surgió en Cuba a fines del siglo XIX, pero que los mexicanos lo han cultivado con músicos y bailadores, por eso continúa vigente. Sin embargo, más allá de que estas escenas se asuman como parte de la cotidianeidad citadina, son en realidad el resultado de un proceso complejo de revitalización o *revival* de una práctica musical.

Entre los que observan a los danzoneros sin ser parte de la comunidad, la sentencia común es que “El danzón es para viejitos”, lo cual es rechazado enfáticamente por parte de los bailadores cuyo rango de edad se ubica mayoritariamente entre los 50 y los 75 años. En la actualidad, el danzón como práctica cultural articula una disputa por los significados de la ‘edad social’ de sus participantes. Algunas preguntas pertinentes para problematizar esta disputa serían ¿qué significa para los danzoneros envejecer en la ciudad de México en los primeros años del siglo XXI?, ¿qué otras cualidades comparten como grupo además de la práctica de baile?, ¿por qué el danzón y no otro ritmo musical congrega a las personas mayores? A continuación se desarrolla la relevancia del tema del envejecimiento en el marco de las investigaciones sociales.

## **Planteamiento del problema y relevancia de la investigación**

El envejecimiento de la población mundial es un fenómeno demográfico irreversible que impactará tanto en la estructura de las sociedades por edades como en las prácticas y formas de sociabilización de un sector hasta hace poco minoritario y poco visible, el de las personas mayores de sesenta años. Actualmente se calcula que el 20 % de la población mundial pertenece a la llamada tercera edad, es decir, en términos cronológicos aquellos que tienen de sesenta años en adelante. En el año 2025 se contarán mil 200 millones de adultos mayores, de los cuales el 80 % se concentrarán en países con economías en vías de desarrollo.

Las proyecciones para América Latina (CEPAL, 2003) corroboraban el incremento sostenido de la población mayor de 60 años entre 1950 y el 2050, lo cual nos coloca frente a una revolución en términos demográficos. Por primera vez en la historia contemporánea, las personas mayores tendrán un peso demográfico significativo. La conclusión que se desprende de estas proyecciones es que a mediados del siglo XXI aproximadamente el 25 % de la población de los países de América Latina estará conformada por adultos mayores. En términos cuantitativos las proyecciones de la demografía proporcionan un escenario de lo que en cifras representará este aumento, no obstante corresponde a otras disciplinas sociales como la antropología, la sociología, la psicología social y la economía política realizar diagnósticos oportunos orientados no sólo a atender, sino también a comprender las expectativas y necesidades de este sector de la población.

El envejecimiento de la población representa un reto para los abordajes teórico-metodológicos en estudios que permitan explorar además de la dimensión demográfica y macrosocial, los procesos microsociales vinculados al envejecimiento como experiencia en el contexto de las sociedades latinoamericanas. La posibilidad de que los 'viejos' dejen de ser una minoría marginal en la estructura etaria de las sociedades contemporáneas está latente, es probable que por primera vez sean considerados como actores centrales en los procesos de cambio social, sobre todo en contextos urbanos.

La ciudad de México, cuya población total se calcula en 8.5 millones de personas, tiene aproximadamente un millón de personas mayores de 60 años, lo cual representa el 12 % de su población. Precisamente en esta ciudad que ocupa el primer lugar del país en proporción de adultos mayores, entre la última década del siglo XX y los primeros años del XXI el danzón irrumpió en espacios públicos como expresión de una cultura del envejecimiento o *Ageing culture*. Como estilo musicalailable de origen cubano que remitía a los imaginarios creados por el cine de rumberas y los viejos salones de baile a mediados del siglo pasado, el danzón fue reapropiado en la primera década del siglo XXI por otra comunidad de practicantes.

En ese sentido, desde la perspectiva de un estudio microsociológico esta investigación aborda la dimensión cultural expresada como una *Ageing culture* en el caso particular del danzón como práctica que reconfigura valores, actitudes y conductas características de una nueva edad social. El danzón como referente empírico aporta elementos para entender cómo se consolida entre sus participantes la identidad grupal y el sentido de pertenencia. El objetivo general del estudio es comprender, desde el danzón que

actualmente se baila en la ciudad de México, el papel de las sociabilidades emergentes (erótica y afectiva) que como una *Ageing culture* redefine los sentidos y significados del envejecimiento en un entorno urbano.

Los siguientes objetivos se desarrollan en los cinco capítulos de la investigación:

- Describir los efectos del baile y su potencial expresivo en la experiencia corporeizada.
- Identificar cómo se relacionan la edad y el género con la trayectoria de vida y su relación con el cuerpo en el danzón
- Determinar las formas de socialización que actúan en la reconfiguración del surgimiento de una edad social a través del danzón.
- Revelar desde la perspectiva de los sujetos la importancia del baile en sus relaciones afectivas y de convivencia.

Para responder a los objetivos planteados en la presente investigación (revelar las formas emergentes de sociabilidad que configuran una nueva 'edad social' desde las prácticas y los discursos de los sujetos en relación al envejecimiento), la propuesta metodológica es la etnografía por tratarse de un método que permite no sólo analizar y describir los consumos culturales, sino las formas de apego que experimentan los sujetos.

El trabajo de observación participante se realizó entre los años 2011 y 2013 y se complementó con entrevistas a profundidad con algunos de los practicantes, lo cual enriquece la lectura de los discursos. En relación al danzón como estilo cultural, permite a

la vez identificar el potencial simbólico de los objetos que la comunidad se reapropió como parte de su identidad, así como de los códigos visuales, gestuales, corporales y de presentación que distinguen a los danzoneros en la ciudad.

El trabajo de campo del que se derivan los datos de la investigación incluyó el registro de interacciones en el baile, las historias de vida de los practicantes, el aprendizaje del código bailable del danzón y de su práctica. Este tipo de ejercicios proporcionó claves de lectura e interpretación para caracterizar los elementos que articulan la formación de una *Ageing culture* entre los danzoneros de la ciudad de México.

Integrarse a los grupos de baile de danzón se interpreta como una respuesta de los sujetos para enfrentar una etapa de transición a la vejez con todo lo que ello supone: deterioro en sus relaciones sociales, pérdida de familiares y amigos, enfermedades y cambios en su condición socioeconómica. El sentido de pertenencia que genera el danzón como género musical, cuya práctica se traduce en un estilo de vida, aporta a los sujetos elementos para la autoexpresión, la aceptación y el disfrute de los cuerpos, que en lo colectivo genera identidad de grupo.

El danzón como expresión de una *Ageing culture* forma parte de la oferta de ocio para un público específico que permite explorar y dar cuenta de la redefinición de los sentidos y la experiencia de la vejez como expresión de un cambio sociocultural en curso. La dinámica y el surgimiento de sociabilidades emergentes resignifican la experiencia de la vejez, en tanto el danzón como referente empírico trasciende el dominio de la adquisición

de habilidades físicas para generar formas de convivencia y socialización. El tipo de sociabilidades que se fomentan en los espacios donde los sujetos se relacionan actúan como soporte para mantener la pertenencia y la identidad como grupo de edad.

El trabajo está estructurado en cinco capítulos. En el primero, “Envejecimiento y culturas etarias: perspectivas teóricas para su estudio en la investigación social”, se presenta una revisión de los paradigmas que desde la perspectiva de las ciencias sociales han abordado el tema del envejecimiento. Al mismo tiempo y para enmarcar los estudios sobre culturas etarias y consumo cultural se realiza una revisión de los estudios pioneros, sobre todo en el dominio de las culturas juveniles. Las prácticas de consumo cultural desde la perspectiva de las culturas etarias acentúan el carácter activo y creativo de los sujetos en la conformación de nuevas identidades. Por último, se reflexiona sobre las etapas del trabajo de campo y la construcción de los datos y las implicaciones éticas que como parte de una etnografía sustentan la investigación.

El capítulo 2, “El tiempo del danzón: panorama histórico y entornos de recepción”, desarrolla una periodización de los contextos del danzón desde sus orígenes en Cuba a finales del siglo XIX. El objetivo de este capítulo es mostrar la diversidad de públicos y en consecuencia de referentes identitarios a que el danzón ha dado lugar en contextos histórico culturales diversos. Otra de las finalidades del capítulo es sugerir explicaciones en relación al *revival* del danzón que tuvo lugar durante la última década del siglo XX.

El capítulo 3, “Danzón académico, la reapropiación de una práctica musical”, se ubica en el momento actual de la práctica del danzón en la ciudad. El llamado danzón académico se caracteriza por la codificación de su baile. El capítulo propone que el danzón que se baila actualmente es resultado de un proceso de reapropiación que se consolidó a finales de los años noventa del siglo pasado. Las cualidades del danzón académico se consolidaron gracias a la profesionalización y a la creación de códigos específicos de baile. El danzón como estilo cultural activa dispositivos para la formación de lo que hemos denominado una *Ageing culture*.

En el capítulo 4, “Llegar a ser danzonero: sentido de pertenencia y formas de sociabilidad en el danzón académico”, se muestra una aproximación analítica para comprender el proceso de formación de las identidades culturales asociadas al danzón académico. Para tal efecto se exploran, a partir de las trayectorias de los danzoneros, las expectativas iniciales y la transformación de las mismas en cuanto el involucramiento en el baile es mayor. La etapa de aprendizaje del código se identifica como la principal forma de acceder a ser parte del colectivo. En este capítulo se identifican además las formas de sociabilidad que caracterizan a los danzoneros: la erótica (vinculada al disfrute físico al momento de bailar) y la afectiva (relaciones de convivencia y conflicto al interior de los grupos de baile).

En el capítulo 5 y final, “Envejecer bailando. Trayectorias biográficas de los danzoneros académicos”, se presenta un ejercicio de caracterización generacional de los practicantes que retoma entrevistas biográficas que permiten definir el perfil de los danzoneros académicos. Al mismo tiempo y desde las experiencias individuales se parte del

supuesto de que las expresiones de la *Ageing culture* están construyendo desde las prácticas de los sujetos una nueva 'edad social', cuyos referentes sociales y biológicos serán descritos desde las narrativas de los danzoneros. En ese sentido se puede sostener que en los contextos de la ciudad de México y del danzón como práctica cultural se advierte el surgimiento de una nueva edad social.

En esta investigación se sostiene que ciertas prácticas de consumo cultural pueden articular culturas etarias, en tanto su ejercicio genera un espacio social y conflictivo desde el cual se cuestionan y reconfiguran identidades culturales etarias. El espacio social al que nos referimos permite, por una parte, consolidar una identidad de grupo que otorga al exterior un tipo de protección para sus integrantes y al interior negocia la tensión entre la conformación de nuevos valores sociales desde las prácticas de los sujetos.

Lo anterior permite sostener que las culturas etarias aportan un sustento identitario a largo plazo para sus participantes. En otras palabras, compartir espacios, objetos, códigos, problemáticas y valores en común acordes con la *Ageing culture* tendrá una incidencia en las subjetividades de los practicantes y por ende en la significación de su proceso de envejecimiento. Lo que se forma dentro del estilo del danzón académico se convierte para sus participantes en un patrimonio social y cultural cuya injerencia trasciende de la etapa de participación activa en la práctica cultural.



Es posible que la condición física de los danzoneros de mayor edad los lleve, en un momento dado, a dejar los grupos de baile; sin embargo, tendrán para ese momento un sustento de apoyo grupal por la relación que los une con el resto de los practicantes. Este rasgo de convivencia íntima y personal que tiene lugar en los grupos de danzón académico se convierte en el rasgo que distingue y define a la práctica como expresión de una *Ageing culture*, pues se refiere a la internalización de los valores y códigos de la identidad colectiva generada por el danzón como práctica cultural.

## Capítulo 1. Envejecimiento y culturas etarias: perspectivas teóricas para su estudio en la investigación social



Foto 1. Danzón en los espacios públicos de la ciudad, Alameda del Sur, Coyoacán, mayo 2014.

Crédito: Cristina Tamariz.

El presente capítulo tiene como objetivo elaborar una revisión crítica de los enfoques teóricos que desde disciplinas sociales como la sociología o la antropología se han desarrollado para el estudio del envejecimiento en las sociedades contemporáneas. En una revisión de los principales enfoques sociológicos sobre el envejecimiento encontramos una variedad de perspectivas cuyo énfasis recae en la dimensión macroestructural de la vejez en sociedades industrializadas. Durante la segunda mitad del siglo XX los abordajes sociológicos para el estudio de la vejez coincidieron en un marcado interés por justificar y promover la ‘separación’ de los viejos del resto de la sociedad. Entre los abordajes

dominantes desarrollados por la sociología de la vejez estaban las teorías de la dependencia estructurada, de la tercera edad y la perspectiva del curso vital, aplicada también en la antropología.

En un segundo momento, se problematiza la edad como categoría social. Desde la perspectiva de las culturas etarias se vincula con los estudios sobre culturas etarias (juveniles principalmente), centradas en el tema de la identidad y los consumos culturales.

### **1.1. Envejecimiento en la investigación social**

La segunda mitad del siglo XX marca un hito en la investigación sobre el envejecimiento en las sociedades europeas y norteamericana. La premisa de estos enfoques partía del carácter problemático del envejecimiento poblacional en términos de asistencia pública. La dependencia en la vejez era el centro de las discusiones que colocaban a los 'viejos' como parte de un grupo etario caracterizado por su pasividad y su vulnerabilidad social, económica, física y emocional. Los principales enfoques que orientaron las investigaciones sobre vejez y envejecimiento en la academia norteamericana fueron los siguientes: la teoría de la pérdida de roles, la de la construcción de la dependencia, el paradigma de la tercera edad y, por último, la perspectiva del curso vital.

#### **1.1.1. Teoría de la pérdida de roles**

La teoría de la dependencia estructurada o pérdida de roles fue desarrollada por sociólogos británicos y norteamericanos en los años sesenta del siglo pasado. Las investigaciones realizadas desde este abordaje sostenían que la frontera que delimitaba la entrada a la vejez

era la conclusión de la vida productiva de los individuos. Este proceso, definido como 'ruptura social', tenía sus implicaciones en el terreno de las políticas públicas: por una parte, justificaba la exclusión de quienes cumplían con el criterio del retiro laboral; por la otra, sugería que ante la problemática del envejecimiento de la población el Estado debía adoptar medidas para reducir los costos en asistencia social. En retrospectiva los supuestos de esta corriente de estudios se definen más como una justificación de las acciones emprendidas por los gobiernos para hacer frente a un problema social: el de la dependencia de las personas a medida que envejecen (Cumming & Henry, 1961). Sin embargo, los supuestos del enfoque de la dependencia estructurada no superaron la contrastación empírica. Una de sus debilidades era precisamente la falta de indicadores para demostrar que a medida que las personas envejecían se manifestaban conformes con respecto a su separación de la sociedad. En respuesta, y desde una perspectiva micro social centrada sobre todo en estudios etnográficos, diversos estudios documentaron la importancia de mantener lazos afectivos e interacciones en esta etapa de la vida.

### **1.1.2. La construcción social de la dependencia**

Hacia las décadas de los setenta y ochenta, el curso de las investigaciones sobre el envejecimiento en sociedades desarrolladas problematizó la dependencia en la vejez como parte de una construcción social más que como atributo inherente a la condición etaria. Así, el énfasis de estas investigaciones eran las pautas del envejecimiento en las sociedades capitalistas modernas en función del impacto de la estructura social y del tipo de recursos con que disponía el individuo para hacer frente a la supuesta dependencia que la ideología

etaria le adjudicaba. El giro era evidente, pues en lugar de explicar la relación entre dependencia y envejecimiento a partir del individuo se hacía lo propio con el referente de la estructura social que determinaba, según el tipo de recursos económicos disponibles, tanto las pautas como el efecto del envejecimiento en sociedades capitalistas modernas (Townsend, 1981; Walker, 1981). Las investigaciones de Walker desde el campo de la economía política, asociaban la calidad de vida en la vejez a las condiciones de jubilación y de retiro del mercado laboral. De estos planteamientos se concluía que la falta de recursos individuales supone la imposición de una categoría social excluyente y marginal: 'los viejos'.

En ese sentido, se aplicaba una suerte de determinismo económico para entender la condición marginal y excluyente de los viejos en la sociedad. Hasta este punto la visión analítica para el estudio de los efectos del envejecimiento en la sociedad partía de un abordaje macrosocial y estructural, en el cual la variable que determinaba las condiciones en las que los individuos asumirían el envejecimiento era su disponibilidad de recursos materiales. La limitante principal de esta corriente es que no daba cuenta de la propia experiencia de los sujetos al envejecer ni de la reconfiguración de subjetividades como experiencias diferenciadas, tampoco prestaba atención a otro tipo de necesidades que trascienden el campo de lo material y se instalan en el dominio de los afectos y las relaciones personales. El carácter simplificado de estos estudios se debía a que los factores que explicaban la exclusión y marginación social a la que estaban sometidos los viejos se reducía a circunstancias materiales, según las condiciones de jubilación y de retiro vigentes en el mercado laboral. A partir de lo anterior, se concluía que la falta de recursos era la dimensión más influyente en el aislamiento y marginación del grupo. Sin embargo, la ideología en

relación a una categoría etaria no depende únicamente de la disponibilidad de recursos materiales.

### **1.1.3. El paradigma de la tercera edad**

A mediados de los años ochenta un nuevo planteamiento teórico orientó las investigaciones sobre el envejecimiento: el de la 'tercera edad' y sus premisas de envejecimiento activo y exitoso. A diferencia de su corriente antecesora, la teoría de la tercera edad incorporaba dimensiones culturales, enfatizando la importancia del cambio de oportunidades en la vejez. El sociólogo inglés Peter Laslett (1989) proponía la construcción de una imagen positiva del envejecimiento en sociedades industriales avanzadas. Laslett tomaba como referente para esta perspectiva los efectos a futuro del cambio demográfico y el inminente aumento de la población de edad avanzada en los países occidentales, aunado al aumento en la esperanza de vida. La Tercera Edad, término todavía utilizado en los programas de asistencia y en las políticas públicas, era determinada por la edad de retiro laboral y se presentaba como una oportunidad para el desarrollo de nuevas formas de convivencia, es decir, como un periodo propicio para la realización personal.

El supuesto más poderoso que subyacía a este enfoque era que en las trayectorias de los individuos no había un límite para asumir nuevos proyectos, estilos de vida y formas de convivencia y sociabilidad. No obstante, en su afán por presentar una versión positiva del envejecimiento, el modelo integraba dimensiones demográficas, estructurales y subjetivas débilmente articuladas al estudio del envejecimiento.

La inclusión de los aspectos subjetivos propició que el género se incorporara como variable de análisis para diferenciar las formas de envejecer, aunque no profundizaba en las condiciones diferenciadas y poco favorables que enfrentaban las mujeres sin actividad laboral, sin derecho al retiro ni los recursos de la jubilación. Resulta por demás evidente que este enfoque resultaba aplicable en sociedades desarrolladas y de manera particular en contextos urbanos, donde fenómenos como la industrialización y la urbanización creaban condiciones laborales específicas y ciclos definidos por el ingreso y el retiro de la vida laboral.

Algunos elementos analíticos novedosos de la teoría de la tercera edad fueron su delimitación con respecto a la cuarta edad, momento en el cual los seres humanos se enfrentan a las limitaciones físicas que afectan tanto su salud como sus relaciones personales; se trata de una etapa propicia para situaciones de dependencia y asistencia. En cambio, en la tercera edad los sujetos estaban en condiciones de asumir proyectos personales. Las críticas más recurrentes a este planteamiento señalaban su carácter más normativo que descriptivo, pues su punto de partida es la necesidad de que las personas que se hallan en esta etapa de su curso vital modifiquen sus hábitos y relaciones sociales para proyectar una imagen positiva a las siguientes generaciones. Otro punto débil es la importancia que se otorga al acceso a los recursos materiales, sin incluir o proponer alternativas para los sectores excluidos del retiro laboral (Bury, 1996:46).

#### **1.1.4. Perspectiva del curso vital: el proceso de envejecer**

Hasta los años noventa, en los estudios sociales sobre el envejecimiento se advertía la ausencia del tópico fundamental sobre las referencias al proceso de envejecer que experimentan los sujetos. El sentido de la vejez en función de la pertenencia a grupos sociales diferenciados o al género fue un abordaje propio del curso vital cuyas premisas básicas partían de considerar al envejecimiento como un proceso social y a la edad como característica estructural de las sociedades. En un primer momento, la perspectiva del curso vital desarrollada por autores como Arber & Ginn (1996) sostenía que al retomar el curso vital en las trayectorias individuales se elaboraba un marco de análisis para ubicar las experiencias de distintos grupos sociales a lo largo de sus etapas vitales.

Contrario a los supuestos deterministas, el curso vital se presentaba como un abordaje dinámico, esto es, las diferentes etapas en la vida de los individuos no tenían un carácter fijo ni previsible por las restricciones que imponían el acceso a recursos materiales y culturales. Los estudios desde esta perspectiva intentaron conciliar las variantes de los recursos materiales con las características de los cambios culturales en proceso para superar los alcances que la teoría de la dependencia propuso en su momento. Desde la antropología, la perspectiva del curso vital aportó elementos novedosos para conceptualizar los significados sociales de la edad y la experiencia de los individuos al reconocerse como parte de los distintos grupos etarios. Featherstone & Hepworth (1991), dos de los autores más influyentes de este enfoque, proponían la construcción y deconstrucción del curso vital para el estudio del envejecimiento. Para ellos, el cambio posmoderno suponía una modificación de los límites de las etapas vitales, mismas que están



en constante construcción en el contexto del cambio demográfico y social. A la distancia cabría cuestionar si el carácter dinámico en la definición de las etapas del ciclo vital no ha estado presente en otros momentos del desarrollo histórico social, o más aún, si en alguna sociedad contemporánea estas fronteras entre las etapas del ciclo vital han permanecido fijas a través de los cambios generacionales. A diferencia de las corrientes macrosociales expuestas con anterioridad, en este planteamiento los sujetos devienen en unidades de análisis desde sus propias prácticas y discursos. Uno de los supuestos más debatidos desde la perspectiva del ciclo vital es la capacidad predictiva de ciertos atributos (intereses grupales, valores, estilos, 'culturas') en función de la pertenencia a una categoría etaria (Morganroth, 2010).

Las perspectivas que desde las ciencias sociales problematizan el envejecimiento en las sociedades desarrolladas contemporáneas revelan la preocupación de que es objeto este grupo etario. En un principio la poca visibilidad del sector se resolvía con el supuesto de la pérdida de roles y su inminente desvinculación con el resto de la sociedad. Proliferaron entonces sitios de reclusión destinados al resguardo y protección de las personas mayores en una etapa caracterizada por su vulnerabilidad y dependencia. Se les concebía como un sector homogéneo y pasivo, sin más necesidades que las propias de la sobrevivencia y el cuidado de sus cuerpos. Las actitudes de negación, exclusión e invisibilidad hacia ellos eran la expresión de un momento específico en las sociedades modernas, donde el conocimiento médico, equivalente al biológico, proporciona una seguridad sin precedentes sobre la duración de la vida, aunque las implicaciones sociales del envejecimiento quedaban pendientes. Este énfasis en el cuidado físico en detrimento de lo social fue señalado por

Elias en los siguientes términos: “Quizá no sea del todo superfluo decir que el cuidado de los órganos de las personas se antepone a veces al cuidado de las personas mismas” (1987: 139). En cambio, con base en sus objetivos la presente investigación abordará el envejecimiento desde el plano de la experiencia individual como una reelaboración identitaria que supone un cambio en la relación que el individuo tiene con la percepción del tiempo, con su entorno y con su biografía. La identidad en los seres humanos se conforma por la interacción de una forma individualizada de identidad como ‘yo’ y de otra colectiva como ‘nosotros’, lo cual crea la adscripción a determinados grupos sociales. Estos dos aspectos de la identidad (individual y social) existen en una interacción constante, no se puede concebir una identidad como yo sin que exista una identidad como nosotros ya que son los valores del grupo los que posibilitan el proceso de individuación:

Cada ser humano particular [...] lleva en sí mismo una impronta específica que comparte con otros miembros de su sociedad. Esta impronta, la actitud social del individuo, constituye el terreno del que brotan los rasgos personales por los cuales un ser humano se diferencia de otros miembros de su sociedad. (Elias, 1987: 210)

Partiendo del cuestionamiento al carácter estático de la secuencia fija del ciclo vital, se incorporó un elemento central en los estudios posteriores: la noción de identidad asociada a la edad como categoría social. En la discusión general se retomaban los supuestos de los teóricos de la identidad, como Hall (1996), quienes asumían un carácter dinámico emergente para referirse a las identidades. La identidad se consolidaba en las relaciones sociales marcadas por la tensión en la relación entre el individuo y la sociedad en un marco

temporal y cultural específico (Hockey & Allison, 2003). En relación al envejecimiento, la pregunta era cómo influía este proceso para el abandono o la adopción de identidades sociales, ya que la edad es considerada una de las bases fundamentales para la producción de identidad. En consecuencia, ésta se concebía como un proceso siempre en curso, inacabado, singular y plural. La identidad podía ser negociada partiendo de las prácticas de los sujetos y expresada a través del discurso. En el apartado siguiente se presentarán algunas de las líneas de investigación y modelos de análisis para el estudio de los consumos culturales y su vínculo con la conformación de culturas etarias. Partiendo del modelo y del caso de las culturas juveniles, se retomarán elementos para plantear nuestra práctica de estudio como una expresión de una *Ageing culture*, en los términos de nuevas culturas etarias.

## **1.2. Culturas etarias y prácticas de consumo cultural**

La literatura sobre culturas etarias constituye un campo de estudio más específico para establecer dimensiones de análisis que aborden la relación entre edad e identidad. Conocer el panorama de las perspectivas teóricas para estudiar el envejecimiento como problema social permite retomar elementos y enfoques en función de los objetivos del estudio. En el campo de las culturas etarias es común asumir conceptos naturalizados por el sentido común: los estudios sobre la niñez o sobre la juventud son ejemplo de ello. ¿Cómo se definen estas etapas en el marco de investigaciones de corte antropológico? Desde los primeros planteamientos, el foco de nuestra investigación se fue trasladando poco a poco del concepto de la vejez al del envejecimiento, con todo lo que ello supone. Se problematizó

así un proceso que es asumido por los sujetos como un periodo de cambio y transición, oponiendo el carácter dinámico y activo de quienes lo experimentan en el marco de una práctica vinculada a la música y los consumos culturales. Las perspectivas teóricas para el estudio de las culturas juveniles, las subculturas y las culturas del club ofrecen algunos elementos que pese a las críticas y limitaciones no pierden vigencia en el campo de las culturas etarias y su relación de identidad frente a prácticas musicales.

### **1.2.1. Culturas juveniles, de las subculturas a la cultura del club**

A principios del siglo pasado, como efecto de fenómenos relacionados al crecimiento de las ciudades, a la industrialización y al crecimiento demográfico de la población juvenil, algunos fenómenos y formas particulares de sociabilidad se convirtieron en tema para los científicos sociales. Formas de organización como las pandillas fueron estudiadas por la Escuela de Chicago para revelar la dinámica estructurante de esas 'pequeñas sociedades juveniles'. Investigaciones como *The Gang* (1926) apuntaban que las reglas de la obligación mutua y los lazos de pertenencia eran los elementos que cohesionaban al grupo juvenil. En la década de los sesenta los nuevos signos de la juventud, como las preferencias musicales y los posicionamientos políticos, proporcionaban otro referente de lo que significaba ser joven en las sociedades desarrolladas.

En la academia inglesa, la escuela de Birmingham marcó la pauta de los estudios sobre la juventud, enfatizando el papel de la clase en su análisis. Desde el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCC), Stuart Hall, Tony Jefferson, Paul Willis, Jenny Garber y Simon Frith, entre otros, desarrollaron a la luz de sus propios hallazgos, el nuevo paradigma

de la subcultura en el universo de las culturas juveniles de la posguerra en Gran Bretaña: “La aparición de las ‘culturas juveniles’ nos pareció uno de los aspectos más característicos y espectaculares de la cultura británica del momento, y, por lo tanto, del proceso de cambio social y cultural de la posguerra que era considerado un objeto privilegiado de estudio y teorización” (Hall & Jefferson, 2014 [1994]: 17). Para los que integraban el grupo de subculturas la definición de las prácticas estilísticas era fundamental: a partir de métodos cualitativos, sobre todo de tipo etnográfico, buscaron definir el significado de ciertas expresiones culturales para los sujetos como experiencia de vida. En un segundo momento, el fenómeno de las subculturas se presentaba como parte de un proceso de formación social que se complementaba con análisis de tipo histórico y sociocultural.

Las críticas al paradigma de las subculturas aparecieron pronto, desde los primeros años de los ochenta. Sociólogos como Gary Clarke señalaban entre sus debilidades la propia definición de las subculturas como “abstracciones cosificadas, esencialistas y unívocas” (citado en Hall & Jefferson, 2014 [1994]:24), carentes de profundidad y complejidad, en parte porque no se exploraba el proceso de emergencia, reconocimiento y popularidad de un estilo sobre otro. La centralidad por la originalidad en el estilo produjo análisis elitistas y excluyentes. Para esta escuela, el factor central de las subculturas juveniles era la pertenencia a una clase social que encontraba en determinados consumos culturales (la música se erige como un componente emblemático de las culturas juveniles) y en el tiempo libre su ámbito expresivo. Autores como Muggleton (2000) se apartaron del componente de clase como fundamento de la cohesión grupal. En el otro extremo estaban los estudiosos de los años noventa que definían a las culturas juveniles, a falta de rasgos específicos

identitarios, como híbridos amorfos, difusos e inmensos en el individualismo liberal al margen de las clases sociales.

El inicio del siglo XXI y el paso de las sociedades industriales a las postindustriales en países desarrollados revitalizaron el debate y la pertinencia en el estudio de las culturas juveniles más allá del paradigma de la subcultura. En el análisis de Hodkinson (2002) sobre la escena gótica, el sentido de pertenencia y el grado de compromiso de los miembros se colocaron como elementos de primer orden en la conformación y cohesión del grupo. La deuda contraída por las investigaciones previas en relación a la importancia de la subjetividad de sus integrantes se resolvía, aunque no del todo, en las investigaciones subsiguientes. Si bien persistía el viejo dilema entre la centralidad o no de la clase social en las expresiones estilísticas de la juventud en sociedades postindustriales, el consenso entre los especialistas apuntó a reconocer que en las sociedades contemporáneas la estructura de clases sociales también se había flexibilizado, por ello la clase social dejó de considerarse un factor primario en la producción de ofertas de estilos.

Sin embargo, no se descartó la influencia de la pertenencia a una clase social en la producción y consumo de determinados bienes culturales. Se reconocía así que “las divisiones de clase no sólo existen, sino que continúan ejerciendo una enorme influencia sobre las oportunidades de las personas en todos los ámbitos de la vida; influencias que por otra parte se transmiten a través de las generaciones y se integran al orden social” (Hall & Jefferson, 2014 [1994]: 28).

Una de las observaciones que al tiempo quedaría como otra de las ausencias en el modelo de la subcultura es la relación que mantienen sus miembros y la transformación de las subjetividades. Estudios como los realizados por David Moore (1994) en los noventa, sobre los *skinhead*, demostraron la tensión permanente entre la prescripción estilística de la práctica cultural (nivel de interacción subcultural que refleja la exterioridad del grupo) y la posibilidad que los integrantes de la misma tienen para negociar al interior del grupo necesidades individuales (nivel de interacción personal intragrupal), que en apariencia contradicen el *ethos* del estilo. En trabajos posteriores, y bajo la perspectiva del giro posmoderno, las investigaciones sobre prácticas de consumo cultural e identidades revelaron nuevos hallazgos que matizaban cada vez con mayor precisión la definición del grupo de Birmingham sobre la subcultura. Dentro del posmodernismo se dio un desplazamiento conceptual de la subcultura a las neotribus, como en los trabajos de Bennet (1999). Otra idea común sobre las limitaciones de la subcultura, según lo enunciado por Redhead (1997), fue la transformación del paradigma anterior en el de las 'culturas del club'. Uno de los trabajos más representativos al respecto sería el de Thornton (1995) sobre los *raves* y las comunidades a que dan lugar, como congregaciones con un propósito en común, cuyos integrantes compartían el gusto musical como único rasgo de identidad. Esta relación validó algunas aplicaciones del capital cultural y la distinción de Bourdieu. Así, las subculturas se reconceptualizaron como 'culturas del gusto'. La advertencia de que la edad era el factor identitario en materia de gusto musical nos devuelve a profundizar la relación entre edad y consumos musicales, como desarrollaremos en el próximo apartado.

Si bien la revisión de la literatura sobre culturas juveniles y consumos culturales presentada hasta el momento proviene de la academia norteamericana e inglesa respectivamente, en América Latina también se recurrió a algunos enfoques para el estudio de las culturas etarias. En el caso de la investigación social latinoamericana la edad aún no adquiere la relevancia que tiene en el contexto de las sociedades desarrolladas, en parte porque la emergencia de nuevas formas de articulación y grupalidad centradas en la edad ha sido un fenómeno que hasta hace poco aludía sólo a expresiones juveniles.

Resulta evidente que algunas de las críticas hacia el paradigma de la subcultura encontraron eco en realidades y casos que trascendían los contextos en los originalmente fue desarrollada. Ejemplo de lo anterior es Feixa (1995), quien propone el concepto de culturas juveniles (en plural y sin prefijo) para evitar un uso esencialista del concepto. Por otra parte, las expresiones juveniles en México se consolidaron como objeto de estudio en tanto accedieron a su visibilidad en el espacio público durante la segunda mitad del siglo XX (Reguillo, 2010). Este tipo de expresiones fueron un efecto de la urbanización y del surgimiento de nuevos espacios de convivencia e interacción cargados de sentido: los jóvenes irrumpieron en los ámbitos públicos con propuestas y estilos de vida particulares (Valenzuela 2010). La conceptualización de 'jóvenes' como categoría sociocultural atendió sobre todo a la dimensión performativa de las prácticas culturales.

El paradigma emergente actual para el estudio de la juventud, tomando como referente las prácticas culturales, sostiene que las culturas etarias "merecen ser estudiadas en sus propios términos, para el investigador implica situarse en las prácticas y las visiones que los actores construyen sobre sí mismos y su entorno" (Urteaga Castro-Pozo, 2010: 19).



Con ello se integra la crítica sobre la exclusión de la dimensión subjetiva de los participantes, vigente en los paradigmas de la academia norteamericana e inglesa dedicados a las culturas etarias. Los estudios que dan cuenta de esta perspectiva concentran sus esfuerzos en las prácticas colectivas, los espacios de adscripción identitaria y la construcción cultural del cuerpo colectivo a través de los rituales y otros distintivos como decoración de los cuerpos, fachadas, estilos, consumos de música, de ídolos juveniles y exhibición pública de los roles de género (Nateras, 2002; Urteaga, 2004).

A continuación se presenta otro elemento vinculado a las identidades de los grupos etarios: los estilos musicales. En definitiva, cuando tomamos como referencia una práctica cultural específica, un género musical o una forma de baile, el referente conceptual más adecuado es el de culturas etarias para no limitar sus alcances a la condición juvenil. Las distintas etapas del ciclo vital poseen, como señala Valenzuela (2010), tiempos biológicos y sociales acotados que se enmarcan en sistemas sociales de clasificación reconocidos como edades sociales.

### **1.3. Culturas del envejecimiento, música y estilo**

Una de las características de las culturas etarias es, además de la conformación de un estilo asociado a productos culturales, su presencia en espacios públicos. Esa apropiación de espacios fue lo que posibilitó el primer encuentro desde el campo con mi tema de investigación. El 11 de septiembre de 2010, los alumnos del curso de etnografía del antropólogo Pablo Semán asistimos, a sugerencia de un compañero, a realizar una práctica de observación participante a una plaza pública en la ciudad de México, conocida como

Plaza del Danzón, lugar de reunión para los ‘viejitos que bailan danzón’. A pesar de que ya conocía el lugar nunca había asistido en sábado, por lo que ignoraba que ese día los danzoneros se apropiaban de la plaza. En aquella práctica eran evidentes ciertos elementos de tipo performativo en tanto que el cuerpo tenía un carácter central no únicamente por ser el instrumento primario del baile, sino por lo que caracterizaba a sus practicantes: cuerpos envejecidos y ataviados de una forma que los distinguía del resto de los asistentes. En lo individual, el baile habilitaba cierto tipo de disposiciones y acercamientos para el disfrute corporal; en lo colectivo, la práctica generaba formas particulares de sociabilidad, como se puede advertir en uno de los fragmentos de mi diario de campo:

Quienes asisten los sábados a la Plaza del Danzón son parte de un sector que pertenece a los adultos de la tercera edad. El espacio y la práctica del baile propician un espacio de convivencia en el cual las diferencias socioeconómicas dejan de ser importantes. Lo mismo se ven personas de estratos sociales medios que bajos, sin que medie algún tipo de exclusión, se trata de un espacio plural y abierto en el cual los asistentes tienen la oportunidad de disfrutar en el baile la cercanía de su pareja, el diálogo con los amigos y la atención que provocan en los espectadores ya sea por su estilo de baile, por su atuendo o por ambas cosas. Las imágenes que tomé hacen referencia a un momento de goce y plenitud, aun cuando en los cuerpos de los octogenarios bailadores permanece la huella de cicatrices, operaciones y la convivencia cotidiana con enfermedades crónicas. Sin embargo,

los sábados hay un pausa y luego de ‘entrar en calor’ se van los dolores. Imagino que los asistentes comparten además la emoción del viernes por la noche con la selección del vestuario, el gusto por llegar el sábado por la mañana a la plaza y también la incertidumbre de no saber cuántos sábados les quedan de baile (Diario de campo de la primera visita a la Plaza del Danzón, 11 de septiembre de 2010).

En esa primera descripción no logré encontrar diferencias entre los participantes; por el contrario, hay una descripción homogénea del grupo, que habría de corregirse a medida que avancé en la investigación. Lo cierto es que la parte más relevante de aquella aproximación fue advertir la tensión entre la apropiación y el disfrute del cuerpo que en apariencia contradecía las limitantes sociales, sostenidas en supuestos biológicos asociados al proceso del envejecimiento. En contraste, el gozo que expresaban al bailar parecía una fuerza que se resistía a las enfermedades, al abandono y a la pérdida de vínculos sociales. Lo que describí en mis primeras observaciones era a todas luces un fenómeno emergente en la ciudad, que en primera instancia hacía visible el aumento en una población que hasta hace unos años pasaba inadvertida: la de hombres y mujeres en una edad mayor a los cincuenta años. La plaza pública como espacio en el cual se revelaba el baile como práctica convocante era otra de las novedades, así como la cualidad etaria de sus participantes. Hasta hace poco los lugares asociados con la población envejecida eran los asilos y los hospitales, ambos espacios de segregación social, en donde la condición de pacientes acompañaba un proceso de desdibujamiento personal. En cambio, mirar las escenas que se suceden en la Plaza del Danzón permitía dar cuenta de cómo se están replanteando, desde las prácticas individuales, los umbrales de una nueva edad social y de lo que significa

envejecer en la ciudad de México en los primeros años del siglo XXI. Es importante anotar que las formas de sociabilidad gregarias de algunos grupos etarios en espacios públicos que comparten cierto tipo de prácticas de consumo cultural remiten a la construcción de identidades grupales documentadas ampliamente para el caso de los jóvenes. En nuestro caso, la pregunta se ubica en un grupo etario opuesto: el de los adultos mayores de cincuenta años.

Una exploración en el campo de la antropología de las edades, con énfasis en la vejez, asume que se trata de una etapa que ha ido conformándose como objeto de estudio desde aproximaciones etnográficas. La emergencia de estos estudios, centrados en la vejez, se enmarca en el contexto de sociedades de Occidente que hacia los años setenta del siglo XX presenciaron el surgimiento de nuevas agrupaciones cuyo propósito era cubrir el vacío de roles en la condición de los viejos en etapa de retiro laboral (Feixa, 1996). Para los etnógrafos resultó atractivo documentar las nuevas formas de tipo comunitario en la vejez en hogares de jubilados, asilos y redes de la tercera edad, bajo el paradigma de la subcultura ante el supuesto advenimiento de una sociedad anciana. El uso de la perspectiva subcultural, lo mismo que en los estudios sobre jóvenes, reportó una tendencia a homogenizar a los sujetos y a simplificar las relaciones e interacciones complejas en las formas de sociabilidad. Ante la emergencia de nuevas identidades sociales, los estudios sobre juventud y vejez están concentrados en dimensiones culturales, de manera particular en prácticas de consumo cultural, definidas como 'estilos', asociados por lo general a géneros musicales como referentes de grupos etarios. Al integrar los consumos culturales a las identidades de los grupos de edad se busca estudiar las formas en las que cada grupo

participa en la creación y circulación de materiales culturales. Lo anterior se traduce en percepciones del espacio y el tiempo, en formas de comunicación verbal y corporal que afianzan mecanismos de resistencia y cohesión social.

Reguillo (2010) ofrece una lectura poco convencional de las motivaciones de las culturas juveniles como 'ofertas de sentido', por su carácter protector y de autoafirmación. Las culturas etarias como ofertas de sentido conectan la triada bienestar, sentido y pertenencia. Así, el grupo de pares opera como ámbito de seguridad, como cinturón de protección frente a la adversidad; por ello el individuo espera una retribución, tanto material como simbólica. Del grupo se espera lo mismo protección que músicas, lo mismo compañía que objetos emblemáticos (distinción), lo mismo diversión que protección frente a los adversarios (pertenencia).

### **1.3.1. La 'edad social' como construcción**

Los estudios sociales cuyo objetivo sea revelar desde el discurso y las prácticas de los sujetos la experiencia del envejecimiento deben evitar trazar fronteras temporales *a priori* fuera del contexto de estudio, es decir, definir la etapa del ciclo vital en un rango arbitrario de la edad cronológica, aunque para evitar confundir ésta con la edad social es necesario hacer una revisión crítica de dos conceptos clave en la sociología de las edades, que se detallan a continuación: generación y clases de edad, y sobre todo de un fenómeno que es caracterizado por Mannheim como el 'problema de las generaciones', que consiste en delimitar a una generación el referente de estudio cuando se trate de explicar cambios de reciente aparición en la estructura social.

El interés primordial de la sociología de las edades apunta no a la definición de rangos etarios inflexibles y universales, sino al estudio de prácticas que al interior de los grupos sociales revelan la dinámica de la producción social de las edades, dinámicas que nos remiten a las luchas por la reproducción social de los distintos grupos sociales así como a la construcción de identidades individuales. Una primera precisión para distinguir entre el rango arbitrario de las edades y los procesos a que dan lugar las edades sociales apunta a diferenciar conceptos como ‘generación’ y ‘clase de edad’, respectivamente.

El concepto de ‘clase de edad’ tiene mayor relevancia para los objetivos de esta investigación. Mientras la generación apunta a variaciones estructurales en el tiempo en las condiciones de producción de los sujetos, la clase de edad opera en un momento del tiempo en el interior de un grupo, entre los sujetos, tomando como referente una ‘edad social’; es decir, son los privilegios, deberes y conductas los que definen la edad social de los individuos pues se trata de un constructo social delimitado por momentos de transición. En este punto es importante aclarar que son los distintos grupos sociales los que históricamente establecen las normas de acceso en formas de rito de paso entre el cambio de una clase de edad a otra (Martín Criado, 2009).

En las sociedades contemporáneas estas formas ritualizadas son atribuciones reconocidas como fronteras que delimitan la pertenencia a otro grupo social, como sucede con el retiro laboral para el grupo de edad que estudiamos. No obstante, debemos aclarar que la división social por clases de edad es variable históricamente y no depende de una serie de ‘naturalezas psicológicas’ previas, sino que se construye en el seno de cada grupo social. Esto explica en parte por qué el investigador no puede imponer *a priori* clases de

edad a su objeto de estudio; antes es necesario delimitar grupos sociales –con los problemas de categorización que esto comporta y que hemos señalado– y, en el interior de éstos, en sus dinámicas de reproducción social, reconstruir las dinámicas de construcción de clases de edad. En ese sentido, para profundizar en el proceso de la construcción social de la edad, el primer paso es delimitar el grupo social que será nuestro referente para el estudio.

Cuando nos referimos a una generación se aluden las condiciones en el modo de producción de los sujetos al interior de un campo social o de un grupo social específico. Una generación no es un grupo concreto, sino uno delimitado por las mismas condiciones de existencia:

La unidad de una generación no consiste en absoluto en una adhesión que aspire al desarrollo de grupos concretos, aunque ocasionalmente pueda ocurrir que el hecho de la unidad de la generación se convierta en la base para establecer la unidad consciente en el proceso de formación de grupos más concretos. Cuando esto ocurre, esas formaciones son por lo general alianzas y únicamente se forman a través de algo de carácter específico. Ese algo específico no tiene inicialmente contenido objetivo alguno, pues lo que se convierte en la base para la formación de grupos concretos es la propia conexión generacional que se torna consciente. (Mannheim, 1993 [1928]: 206)

Para pensar en las generaciones no es suficiente con referirnos a la contemporaneidad cronológica, la cual es útil para definir ‘cohortes’ pero no una misma forma de estratificación de la experiencia. Por tanto la generación nos remite a condiciones materiales y sociales compartidas que explican la reproducción de los grupos sociales. El

intento por establecer límites temporales para las generaciones se debe al cambio en las condiciones que generan un tipo particular de individuo en cada etapa de desarrollo histórico de las sociedades. No obstante, para delimitar a grupos concretos a partir de las generaciones es necesario incluir otro elemento, el de la situación de clase: “La situación de clase y la situación generacional (la comunidad de pertenencia de nacimiento próximos) tienen algo en común, debido a la posición específica que ocupan en el ámbito sociohistórico los individuos afectados por ellas [...] Por lo tanto, una posición de ese tipo elimina, de entrada, un gran número de las modalidades y de formas de vivencia, pensamiento, sentimiento y acción que son posibles en general, y las realizaciones de la individualidad” (Mannheim, 1993 [1928]: 209). Si estos cambios no operaran en la realidad no encontraríamos prácticamente ninguna diferencia de generación entre ‘jóvenes’ y ‘viejos’ en una misma sociedad, en todo caso la única distinción sería su pertenencia a diferentes clases de edad. Los cambios generacionales operan cuando nuevos miembros son ‘generados’ de manera distinta –como sujetos competentes (cognitiva y pragmáticamente) y como sujetos morales (Martín Criado, 2009).

Con base en los debates discutidos con anterioridad acerca de la construcción de las edades sociales en general y de la experiencia del envejecimiento en particular, el primer paso es definir la vejez como edad social en términos de situación histórica y al interior de un grupo social específico, ya que como apunta Elias (1987), el envejecimiento es un proceso biológico con atribuciones e implicaciones sociales que sólo se puede entender al situarlo en una sociedad y en un momento histórico específicos. Para esto es necesario mencionar el cambio en las condiciones sociales y materiales que desde mediados del siglo



XX sentaron las bases para el aumento de la longevidad en la población y que progresivamente está dando lugar a la construcción de edades sociales que reclaman una distinción en las atribuciones que dominan el espectro social del envejecimiento.

Un elemento de primer orden para el surgimiento de una edad social guarda una relación importante con el peso demográfico de la clase de edad. Para el caso de los adultos mayores esta condición se cumple a cabalidad si consideramos que desde finales de los años ochenta tuvo lugar el advenimiento del mayor grupo de personas mayores en la historia de la humanidad, que se manifestó en el inédito aumento demográfico de personas entre los 50 y 70 años de edad en condiciones óptimas de salud y con un estatus de independencia y autonomía personal en ciertos grupos sociales. En México, por ejemplo, hacia la primera década del siglo XXI la esperanza de vida se ubica en los 74 años. En términos demográficos el incremento en este grupo de edad es explicado por Vázquez-Bronfman como sigue: “Actualmente en Europa un 75 % de las personas que nacieron hace sesenta años están vivas, y un 55 % de las que nacieron hace setenta. En América Latina 48 % de sesenta y 31 % de setenta” (2006: 276).

Esta manera de pensar a los individuos que protagonizan este cambio demográfico sin precedente sugiere la visualización de los sujetos como el resultado de una trayectoria vital, no como un grupo etario que de repente se hace visible en el espacio social, en tanto se trata de personas que nacieron hace sesenta, setenta u ochenta años y que al igual que los adolescentes de mediados del siglo XX están conformando grupos sociales, estilos e identidades propios de su nueva ‘edad social’, que aún aguarda una denominación *ad hoc* con sus características.

Pasemos ahora a definir tanto el momento histórico como el grupo social desde el cual buscamos perfilar el envejecimiento como la experiencia de un grupo social delimitado por una práctica cultural. Lo anterior incluye “las formas mediante las cuales cada grupo de edad participa en los procesos de creación y circulación cultural, lo que puede traducirse en determinadas percepciones del espacio y del tiempo, en formas de comunicación verbal y corporal, en mecanismos de resistencia y cohesión social, en producciones estéticas, lúdicas y musicales, en discursos simbólicos e ideológicos, y en apropiaciones sincréticas de los flujos transmitidos por las grandes agencias culturales” (Feixa, 1996: 328). Algunos cuestionamientos derivados de la propuesta de Feixa serían los siguientes: ¿cómo han cambiado históricamente las imágenes culturales en las diversas edades? ¿Qué discursos elaboran los distintos grupos de edad sobre su propia experiencia vital? ¿En qué contextos surge y cómo se expresa la conciencia generacional? ¿Cómo construyen y se apropian los jóvenes y ancianos de los espacios y los tiempos de su vida cotidiana?

En estudios recientes, el tema del estilo como problema sociológico está siendo revalorado a medida que se cuestiona como reflejo unidireccional de la sociedad de consumo en una operación que implica reproducción sin creación. Los estilos de vida, definidos como “modos compartidos de confeccionar el cuerpo, la presencia, el espacio y el tiempo, las maneras de comunicarse, los valores de producir y reproducir” (Marinas, 2005: 12), conllevan una dimensión ética donde se afirma la posibilidad de otros modos posibles de vivir. En las ciencias sociales el concepto de estilo de vida, asociado a una cultura de consumo y una economía de ocio, aporta una manera de estudiar los agrupamientos modernos en función de la pertenencia a grupos de estatus.

Entre fines del siglo XIX y principios del XX, su estudio fue cada vez más significativo en las ciencias sociales a medida que la secularización de las sociedades modernas y el debilitamiento de las comunidades religiosas provocaron el “desfondamiento de los sentidos y valores religiosos, responsables en gran parte de la quiebra de las identidades comunitarias” (Soldevilla, 2005: 34). Los estilos de vida aportaron una serie de elementos para la conformación de nuevas formas de identidad y expresividad relacionadas con el estilo, la apariencia y la moda; esto se verá compensado con el incremento, en la esfera individual y colectiva, de nuevas formas de identidad y expresividad.

En la teoría social, el concepto de estilo tiene una doble acepción. La primera comprende las prácticas y el consumo de bienes y tiempos de ocio, correspondientes a la posición social de los individuos. En la definición de Bourdieu el estilo de vida está ligado en correspondencia a una posición en el espacio social; así, el estilo sería la traducción simbólica de las diferencias inscritas en las condiciones de existencia. Esta connotación determinada por la posición social se expresa a su vez en el gusto, como aptitud o apropiación de materiales y prácticas. De forma más específica, para Bourdieu “El estilo de vida es un conjunto unitario de preferencias distintivas que expresan, en la lógica específica de cada uno de los subespacios simbólicos –mobiliario, vestimenta, lenguaje o *hexis* corporal– la misma intención expresiva, principio de la *unidad de estilo* que depende directamente de la intuición y que el análisis destruye al recortarlo en universos separados” (1983: 94).

En una segunda acepción, y sin desligarse del contexto de consumo en sociedades capitalistas, el estilo de vida es entendido como expresión y alternativa sociocultural. Más que estilo de vida se habla de estilización de la vida, es decir, los valores, las motivaciones y las conductas que son adoptadas por grupos e individuos como una respuesta crítica a su medio social y cultural. En la lectura de Simmel de los estilos de vida se proyecta el impacto de la comercialización del ocio que trae como consecuencia la creación de formas comerciales e individualizadas en el campo del cuidado corporal, la apariencia y la moda. Las prácticas de consumo, en particular las de ocio, compensaban “la alineación en el trabajo, como la creciente aceleración y nerviosidad de la vida moderna y, al tiempo, para satisfacer la necesidad de presentarse socialmente a la moda y obtener reconocimiento y adscripción en los nuevos grupos sociales” (Soldevilla, 2005: 35).

Con respecto a las prácticas, el estilo de vida se considera una forma de expresión simbólica de pertenencia a grupos de estatus; mientras que como propuesta ético-estética los estilos exploran el carácter subjetivo, de creación y transformación de los sujetos. Las preguntas centrales que los estilos de vida responden en su vertiente de estilización de la vida apuntan a la identidad como conflicto y a la manera en la que se quiere vivir. Así, los estilos de vida son más que prácticas de consumo para definirse como proyectos reflexivos para la construcción de la autoidentidad. La adopción por parte de los actores sociales de determinados estilos de vida constituye una reacción ante la incertidumbre en ciertos momentos de la trayectoria personal. Así, la estilización de la vida implica para los actores “una forma de resistencia ante las políticas borrosas (que conviven con las

fundamentalistas, aparentemente muy tajantes y definitivas), como forma de prefigurar los modos de vivir que anhelamos y aún no tienen nombre” (Marinas, 2005: 13).

Los cuestionamientos que se desprenden de nuestro tema nos llevan a formular los siguientes interrogantes: ¿por qué un género de baile popular es capaz de convocar a decenas de hombres y mujeres de edad avanzada en una plaza pública? ¿A qué tipo de necesidades subjetivas y sociales responde esta práctica cultural? ¿Por qué el *revival* de este baile tenía lugar precisamente en los primeros años del siglo XXI en la ciudad de México? Y, finalmente, ¿por qué en su mayoría los bailarines de danzón son personas cuyo rango de edad oscila entre los cincuenta y los setenta y cinco años? Los elementos constitutivos del estilo que nos permiten decodificar en dónde radica la fuerza identitaria de los grupos etarios apuntaban a identificar su presencia en el espacio público y a definir la trayectoria histórica del estilo en cuestión. Consideramos que el danzón sí llega a ser un estilo en tanto proporciona materiales que en su interacción generan una identidad de grupo cuyo elemento identitario es la edad de sus practicantes.

Para avanzar en la discusión sobre edad, identidad y consumos culturales, Vila (2000) articula el siguiente cuestionamiento: ¿por qué diferentes actores sociales (sean grupos étnicos, clases, subculturas, grupos etarios o de género) se identifican con cierto tipo de música y no con otras formas musicales? Un primer deslinde se deriva del supuesto de la ‘resonancia estructural’ que dominó en la investigación sobre los gustos musicales. Esta perspectiva teórica, en boga entre los años sesenta y ochenta, intentaba demostrar la correspondencia entre estructuras musicales y condición cultural desde la premisa de que cada grupo cultural creaba formas estructuralmente coherentes con ellos.

Sin embargo, desde la 'resonancia estructural' resultaba imposible entender la aparición de nuevas subculturas musicales. Otra complicación surgía para explicar el cambio en el gusto musical de actores sociales que no habían cambiado su posición estructural en la sociedad. Esta crítica, coherente con nuestro problema de estudio centrado en la edad, en el baile y en la configuración de una cultura etaria específica, nos lleva a cambiar la pregunta de que la música (en el contexto de una práctica de cultural visible que incluye formas de interacción, discursos, creencias, valores y actitudes) refleja lo que produce.

La perspectiva subcultural suponía que el consumo musical, como una actividad condicionada por la posición en la estructura social, tenía un carácter pasivo y predeterminado. La réplica a esta corriente acentúa el carácter activo y creativo en el consumo musical, sobre todo en el terreno de los apegos y los afectos que sólo se revelan cuando se abordan los modos individuales de apropiación de determinados materiales culturales. En ese sentido, la música, conceptualizada como un vehículo cultural que trasciende la transmisión de significados a través de medios no verbales, tiene el poder de influir en cómo las personas perciben sus cuerpos, estructuran sus comportamientos y conforman su experiencia del paso del tiempo.

#### **1.4. Aprendiendo a bailar: el trabajo de campo en la investigación etnográfica**

En la investigación social pocas veces se está en condiciones de datar con exactitud el inicio de un proyecto. Para este caso en particular, cuento con la fecha exacta y la hora en la que realicé mi primera observación en el campo: el 11 de septiembre de 2010, de una a tres de la tarde, ocurrió el primer acercamiento al tema del danzón en la ciudad de México. La

presencia en el espacio público de una manifestación estético-musical así como la condición etaria de sus participantes serían los elementos articulados en un fenómeno social que he conceptualizado como parte de las culturas del envejecimiento o *Ageing cultures*.

La experiencia de aquel encuentro resultó de tal impacto, en términos de inquietud científica, que no pasó mucho tiempo en decidirme a elegir este fenómeno social como el tema de mi tesis doctoral. Con ello dejaba atrás una incipiente línea de investigación, desarrollada en mis estudios previos de licenciatura en Periodismo y de maestría en Sociología Política: el estudio de organizaciones clandestinas de izquierda en México, durante la segunda mitad del siglo XX, desde las trayectorias de sus ex militantes. Cambiar de tema y de línea de investigación implicó partir de cero en cuanto a la adscripción de algún marco teórico preliminar para traducir esa inquietud y esas dudas, que surgieron desde el campo, en el planteamiento de un problema concreto de investigación. Dar cuenta de estas condiciones al momento de iniciar un proyecto es importante porque ayuda a ponderar la centralidad del trabajo de campo y por ende los esfuerzos en la selección de perspectivas teóricas para la definición y análisis del problema.

El trabajo de campo que respalda la presente investigación tuvo lugar entre septiembre de 2010 y mayo de 2014, con distintos grados de involucramiento e inmersión. En términos de Guber (2004), en ese lapso experimenté una resocialización llena de contratiempos, destiempos y pérdidas de tiempo, que se tradujo en un proceso de lento acercamiento a las prácticas de mis sujetos de investigación y a la conceptualización teórica del fenómeno. Las imágenes que se presentan a continuación corresponden a ese primer acercamiento al registro y descripción del danzón en los espacios abiertos de la ciudad. El

valor de estas imágenes es imprescindible para reelaborar el ingreso al campo y las estrategias y gestión de acercamiento con los sujetos del estudio. Sin duda, la falta de antecedentes con respecto al danzón como práctica cultural influyó en la forma en la que negocié mi presencia en el campo. En las primeras observaciones mi papel era marginal y externo al grupo de estudio. El objetivo en ese momento apuntaba a la descripción a distancia de la práctica con algunos contactos y charlas informales con los danzoneros (ver Foto 2).

A grandes rasgos, lo que siguió a mi primer contacto luego de asistir a la Plaza del Danzón un 11 de septiembre del año 2010 fue un esfuerzo por identificar y describir en términos generales todos los elementos involucrados en la práctica de estudio. Así, con lo que me encontré aquel sábado en la Ciudadela era apenas una de las diversas manifestaciones de la práctica en la ciudad, según advertí luego de identificar y describir los espacios, el perfil de los practicantes y la dinámica del danzón en la ciudad de México. Con la información recabada como parte de mi asistencia a plazas públicas y salones de baile, logré mapear el 'circuito del danzón' (ver Foto 3). En esa primera etapa los referentes teóricos aún eran difusos, por sentido común y a sugerencia de mis profesores realicé una revisión detallada de las investigaciones que desde las ciencias sociales abordaban el tema del envejecimiento, así como de las etnografías enfocadas en el tema de música como prácticas de consumo cultural.





Foto 2. La autora en segundo plano, tomando notas de campo en la Plaza del Danzón, octubre de 2010. Crédito: Cristina Tamariz. Foto 3. La autora en la Plaza del Danzón en actividades de observación participante, febrero de 2012. Crédito: Cristina Tamariz.

En definitiva, por el tipo de acercamiento a mi tema de investigación, el tipo de observaciones que produje durante el trabajo de campo fueron la guía para formular a detalle el proyecto de investigación. Según lo señalado por Butters, se cumplió la premisa de un diseño de investigación elaborado a partir de la exploración de un nuevo terreno empírico, que se modifica a sí mismo a la luz de la evidencias emergentes en el campo, lo cual exige para el investigador un trabajo de reflexividad constante y sensible a la realidad del fenómeno estudiado (2014 [1975]: 380).

Pese a los elementos que se revelaban como centrales en la definición del problema de investigación (la edad avanzada de los participantes, el tiempo de ocio en que tenía lugar la práctica, la música y el baile) así como la conformación de una estética particular o estilo que los define como grupo, sería hasta la etapa dedicada al estudio de las trayectorias

individuales que me pareció pertinente acudir a la literatura sobre culturas juveniles y música para superar la etapa descriptiva del problema de investigación. Si bien los participantes del estudio se situaban al otro extremo de la juventud, se podían rescatar algunos elementos de etnografías clásicas sobre jóvenes y prácticas culturales y emplearlas para conceptualizar una expresión de lo he denominado *Ageing cultures*.

#### **1.4.1. Involucramiento e implicaciones éticas**

El año 2012 representó el momento de inmersión total en el campo. Una vez que conocía a grandes rasgos la dinámica de la práctica y el circuito del danzón en la ciudad, seleccioné uno de los numerosos grupos de baile para integrarme como alumna, aprender a detalle el código del danzón que comparten los practicantes y, sobre todo, tener acceso a un espacio privilegiado para observar las interacciones y las formas de sociabilidad entre los danzoneros: las clases de baile. La decisión tenía claras implicaciones en el reconocimiento de los sujetos con respecto a mi papel como investigadora.

Antes de formar parte del grupo de baile, en repetidas ocasiones mis entrevistados me preguntaban si yo sabía bailar danzón. En cuando les decía que no, perdían interés de conversar conmigo; muchos de ellos inclusive me comentaban que alguien que no baila no los puede entender. Lo anterior se sumaba a mi condición de género y a mi edad. Resultó muy difícil ganar la atención, confianza y credibilidad de los danzoneros en gran medida por mi relativa juventud en comparación con ellos. A pesar de que en aquel momento tenía 33 años, para una persona mayor a los 55 no era más que una jovencita jugando a la investigadora.



Foto 4. La autora en presentación de baile con el grupo de Alfredo Salazar, Centro Cultural La Nana, marzo de 2012. Crédito: Cristina Tamariz. Foto 5. La autora en una muestra de danzón en la Alameda del Sur, diciembre de 2013. Crédito: Cristina Tamariz.

En un intento por reivindicar mi autoridad como investigadora frente a mis entrevistados, elegí tomar clases de baile con uno de los instructores más reconocidos en el ambiente del danzón académico, Alfredo Salazar, quien imparte clases para principiantes en el Centro Cultural La Nana y para avanzados en la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles de Coyoacán (ver Fotos 4 y 5 respectivamente). En un primer momento también él sintió curiosidad en que alguien de mi edad se acercara al danzón; le indiqué a Salazar mi actividad como estudiante de posgrado y el interés de mi investigación. Durante mi proceso de aprendizaje sucedió que el grado de empatía con los entrevistados mejoró sustancialmente. Por otra parte, el ser alumna de un instructor de baile reconocido entre la comunidad danzonera mejoró y propició encuentros con músicos, viejos bailadores, expertos en el tema y

promotores culturales. El grupo de baile se convirtió entonces en mi referente para observar la práctica; al mismo tiempo me permitió formar parte del grupo en algunas presentaciones, como se puede ver en la Foto 3. Sin embargo, asistir a los bailes en calidad de observadora y también de bailadora me enfrentó a otro tipo cuestionamientos éticos.

El primero de éstos tenía que ver con el grado de involucramiento que desarrollé una vez que aprendí a bailar. El dominio elemental del código del danzón académico, que explicaré a detalle en el capítulo 3, me llevó alrededor de cuatro meses de asistencia constante e ininterrumpida a las clases que impartía Salazar en La Nana los lunes por la tarde y el martes por la mañana. Así sucedió durante tres trimestres del año 2012. En ese periodo participé además en algunas muestras en teatros de esta ciudad donde se presentaban otros grupos de baile. Asistí también a las muestras que organizan en otros estados del país como Veracruz, Oaxaca y Puebla.

Si como señala Roberts (2014 [1975]), la observación participante explota la familiaridad del investigador con el entorno de estudio, siempre se enfrenta al peligro de asumirse como nativo. Mantener el equilibrio entre empatía y entendimiento, pero sin llegar a la identificación o al compromiso, fueron las tensiones que articularon mi trabajo de observación participante. En relación al involucramiento, debo admitir que en momentos me sentí confundida por lo que experimentaba en términos sensoriales a la hora de bailar y escuchar la música, más aún cuando llegaba a experimentar algún tipo de atracción en el grupo. Por otra parte, el sentirme observada, atractiva para los demás,

también me hacía cuestionar mi papel en el campo. El placer del baile, el disfrute erótico, me pareció en algunos momentos como el signo de que mi esfuerzo de distanciamiento había fracasado.

Llegué a experimentar tal gusto en mis actividades de campo que de inmediato percibí una amenaza de parcialidad que podría permear todo el proceso de investigación. En breve, busqué literatura sobre sociólogos-músicos o bailarines; etnografías como las de Claudio Benzecry sobre los fanáticos de la ópera en Buenos Aires y Robert Alfort fueron muy importantes en este proceso de reconocer el tipo de acercamiento que el trabajo de campo implicaba. Esas investigaciones resultaban cercanas a mis inquietudes porque los autores, pese a su doble actividad de científicos y expertos de su campo de estudio, habilitaban preguntas y conceptos para que ese 'saber práctico' jugara a favor de sus inquietudes sociológicas.

Sin embargo, el involucramiento que desarrollé como producto del aprendizaje del baile (danzón) así como la posición que este dominio me facilitó entre mis informantes de nuevo me hizo entrar en crisis por el uso indispensable de mi cuerpo durante el trabajo de campo y por la persistencia cada vez más acentuada de la dimensión erótica que de manera deliberada busqué minimizar. El núcleo de mis cuestionamientos involucraba el vínculo entre mi propia subjetividad y la dimensión erótica, que si bien estaba presente no encontraba la manera de integrarla como dimensión susceptible de análisis en el proyecto.

“Lo que el investigador ve y entiende es un producto de *quien es*, de qué supuestos introduce a su estudio, qué pedazos selecciona como importantes para describir, cómo ingresa al campo, qué le sucede los primeros días” (Roberts, 2014 [1975]: 360). Por esa vía,

la de hacer explícitas mis propias inclinaciones, mis primeras impresiones e inquietudes con el objeto de estudio, fue necesario tener presente la fascinación que experimenté al entrar en contacto visual con la práctica del danzón en una plaza pública. No obstante, entre describir esas actitudes de disfrute en el baile y analizarlas desde los discursos de los practicantes a experimentarlas hay una distancia considerable. Ese punto, el disfrute en el baile, es el que identifiqué como el que mayores sesgos podría traer a mi estudio en la medida en la cual extrapolara mis percepciones a las de los sujetos de estudio sin mediar y contrastar sus discursos sobre la experiencia del baile y su impacto en la transformación de su subjetividad. Derivado de esa inquietud y en diálogo constante con los compañeros del grupo, conceptualicé esa forma de disfrute y acercamiento propiciado por el baile como ‘sociabilidad erótica’, la cual describo y analizo en los capítulos 4 y 5 respectivamente.

A pesar de que gran parte de las observaciones que incluyo en la investigación sobre el danzón las realicé en contacto directo y cercano con los danzoneros, a medida que entendí mejor la dinámica de la actividad y los sentidos que ésta tenía para los practicantes, el riesgo de asumirme como nativa disminuyó de forma considerable. Paradójicamente, fue en la cercanía y a partir del dominio del objeto de estudio como adquirí cierta perspectiva de distanciamiento, la cual sería de suma utilidad a la hora del análisis de los datos.

En una segunda etapa de la investigación me quedó claro que para acercarme a los objetivos propuestos en el estudio, es específico el de la configuración de una nueva ‘edad social’ entre los danzoneros, era necesario pasar de la caracterización del estilo (estética y ética de la práctica) a la exploración de las historias personales que dieran cuenta del sentido de apropiación de los materiales culturales y cómo estos transforman la

subjetividad. Por ese motivo, la última etapa de la investigación la dediqué a la elaboración del perfil de los practicantes y de manera especial a la realización de entrevistas a profundidad entre un grupo de danzoneros seleccionados. En sintonía con el avance en el trabajo de campo, la elaboración y análisis de las trayectorias biográficas de un grupo de danzoneros marcó la culminación del estudio. El criterio de selección para los entrevistados fue su pertenencia al grupo de baile de la Casa de la Cultura de Coyoacán, donde estaban los alumnos con las trayectorias más largas en el danzón. Si bien la selección de entrevistas no es exhaustiva ni representativa del total del grupo sí procuró ser diversa en cuanto al perfil de los entrevistados.

Me gustaría concluir esta primera aproximación al papel que jugó mi subjetividad en el proceso de seleccionar y realizar las entrevistas biográficas. El género de los entrevistados y su mirada hacia mí como investigadora tuvo implicaciones en el tipo de interacciones que logré establecer. Sucedió, por ejemplo, que los hombres fueron quienes mayor disposición mostraron para compartir aspectos de sus vivencias personales; en parte supongo porque mi edad y mi compañía fueron valoradas positivamente en el grupo de estudio. La relación con las mujeres en un principio osciló entre la indiferencia y la rivalidad como efecto de las atenciones que sus compañeros tenían hacia mí. Esta diferencia de trato en las interacciones entre la investigadora y los informantes me sugirió como alternativa trabajar las trayectorias de vida primero con las mujeres y en un segundo momento con los hombres para no encontrarme con una versión masculina increíble cuyo objetivo fuera más el sorprenderme o quizá atraerme antes que declarar lo que viven en la realidad. Con las mujeres llegó a suceder que al principio era complicada la exploración de aspectos íntimos

de sus trayectorias, entre ellos los emocionales y los relacionados con el cuerpo y la sexualidad. Después de realizar un primer bloque de entrevistas con las danzoneras, inicié lo propio con algunos hombres del grupo, en algunos casos esposos de las mujeres que ya había entrevistado. En este punto considero que gracias a la familiaridad del grupo hacia mi presencia las entrevistas fueron extensas y en un entorno de confianza y empatía. El objetivo en el análisis de las narraciones que se presentan el capítulo 5 fue captar cómo desde la experiencia y la participación en una práctica cultural, los sujetos están modificando los contornos de una nueva edad social. A través del impacto del baile en las trayectorias se revelaron redes afectivas, así como elementos que desde sus discursos están transformando los esquemas vigentes en relación a la vejez como etapa del ciclo vital y al envejecimiento como proceso biológico-social.

Por último, las imágenes que se presenta a continuación sintetizan el trayecto final de mi relación con el tema de estudio. En agosto de 2014 asistí como invitada a un Coloquio de Danzón en el puerto de Veracruz, organizado por los promotores del género más reconocidos en todo el país (ver Foto 6 y Foto 7). En una de las mesas dedicadas a la evolución del género expuse los primeros hallazgos de mi investigación sobre los danzoneros en la ciudad de México. Al evento asistieron, además de algunos de mis entrevistados, los instructores más reconocidos como Alfredo Salazar, mi maestro de baile. Al participar en las mesas tuve la oportunidad de reivindicar mi presencia ya no como practicante sino como investigadora; esa sería la primera vez en la que expuse los propósitos de investigación con amplia aceptación por parte de los practicantes. De esta manera, por las imágenes que seleccioné para dar cuenta de mi grado de involucramiento



durante el proceso de investigación se podrían considerar tres momentos: el de acercamiento en papel de observadora de la práctica, el de involucramiento y participación en la práctica, que sería imprescindible en el momento del análisis de las trayectorias, y, finalmente, el de ser reconocida como investigadora por parte de la comunidad de estudio.



Fotos 6 y 7. Participación de la autora en el X Encuentro Internacional de Danzoneras y Coloquio sobre Danzón organizado por el Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón, A.C., Veracruz, 30 de agosto de 2014. Crédito: CNIDDAC y Mayela Zuñiga.

## Recapitulación

En el campo de la sociología, los paradigmas para el estudio del envejecimiento en las sociedades tienen la característica de enfocarse en aspectos macrosociales y de tipo estructural. Así, los primeros enfoques teóricos, en boga durante la segunda mitad del siglo XX, mantenían una posición normativa sobre los costos sociales de la vejez. El cambio paulatino en la composición demográfica de las sociedades, obligó a reorientar los paradigmas para estudiar el proceso del envejecimiento.

En la década de los años noventa del siglo XX el interés en las subjetividades también afectó los estudios en el tema. Desde la antropología y la sociología llegaron nuevos paradigmas que redimensionaron la importancia de la subjetividad en el proceso de envejecer. Sin embargo, sería necesario recurrir al paralelismo entre culturas juveniles y culturas del envejecimiento para enfocar mejor algunos casos particulares, sobre todo aquellos en los que la estructuración de la edad social tienen como referente una práctica cultural.

Las *Ageing cultures* son una expresión de las culturas etarias que constituyen un espectro de estilos diferentes centrados en músicas y en prácticas específicas de consumo. En estos estudios lo importante es analizar el momento en el que tiene lugar la emergencia de estos procesos de intercambio y producción de sociabilidades específicas. Lo que viene después queda fuera de sus objetivos, importa más describir los estilos le dan visibilidad a algunos sectores etarios (de jóvenes o de personas mayores) que la influencia que esta participación puede tener en la trayectoria vital de los sujetos.

En el enfoque tradicional las culturas etarias, su manifestación en una etapa tardía del curso vital de los participantes era interpretado como un deseo de extender la juventud, buscando una analogía para lo que sucede con el danzón, podríamos señalar que su principal valor como estilo cultural es retardar la vejez, aplazar la entrada a la última etapa del ciclo vital y los aspectos negativos que conlleva. En ese punto, es pertinente cuestionar cómo las culturas etarias musicales contribuyen a dar un soporte para tales objetivos.

En el siguiente capítulo se presenta un recorrido histórico de las diferentes formas de apropiación y práctica que ha mantenido el danzón desde su surgimiento hasta el momento actual.

## Capítulo 2. El tiempo del danzón: panorama histórico y entornos de recepción

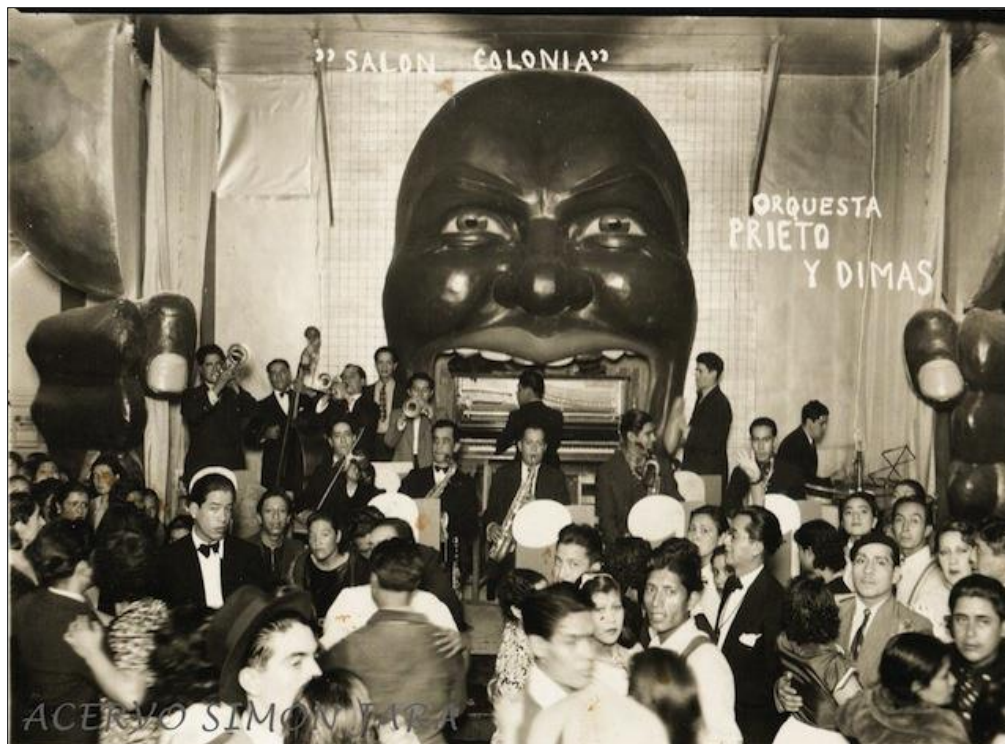


Foto 7. Salón Colonia, Orquesta Pietro y Dimas, años treinta. Crédito: Archivo Simón Jara.

En este capítulo se elabora una perspectiva histórica del danzón como material cultural, cuyos significados y referentes sociales se han ido transformando desde su surgimiento en Cuba, a fines del siglo XIX, hasta las primeras décadas del siglo XXI en México. Estos cambios en su producción y consumo se pueden visualizar en diferentes entornos de recepción, los cuales, no obstante, influyen en las formas de apropiación actuales que los practicantes expresan con respecto a él. En el panorama histórico del danzón es posible identificar cambios en su estructura musical, pero también en el tipo de audiencias que convoca. Por tratarse de una práctica performativa que a la fecha registra una trayectoria de 135 años, y

al igual que otros géneros musicales como el tango, el danzón permite explorar el carácter dinámico de los significados sociales de la música en épocas y en lugares distintos.

En consecuencia con los intereses de nuestra investigación, más que plantear una definición del género musical optamos por indagar acerca de los procesos en la conformación de los públicos del danzón, por lo que En este capítulo abordaremos la versatilidad de esta práctica cultural que desde el consumo musical apela a una diversidad de identidades en momentos de auge, moda, declive y *revival* durante el siglo XX en México.

Desde sus orígenes en Cuba, el danzón como forma musicalailable ha articulado prácticas de consumo cultural que en contextos espacio-temporales diferenciados han dado lugar a diversos referentes identitarios, asociados en cada momento histórico a adscripciones de clase social, de condición étnica o bien a una condición etaria. Pasando por la síntesis del nacionalismo cubano a finales del siglo XIX, su difusión fue casi simultánea en México por obra del intercambio cultural que había con Cuba en aquellos años; tiempo más tarde fue incluido como oferta de entretenimiento de carácter eminentemente urbano para los sectores populares engrosados por la migración interna del campo a la ciudad. La trayectoria histórica del danzón, por ende, rebasa el ámbito exclusivamente musical para delinear grupos de adscripción y pertenencia que configuran comunidades musicales, como es el caso de la etapa de la presente investigación.

Para apoyar esta mirada analítica sobre el danzón como práctica, recurrimos a las aportaciones de Tia De Nora en relación a la música en contextos sociales de recepción. Este marco nos parece adecuado en tanto trasciende las preocupaciones de los análisis musicológicos, más centrados en el texto musical, para trasladar el interés y pensar en las

formas musicales como dispositivos para la organización de las experiencias de distintos grupos sociales. La relación entre el tipo de materiales musicales y el grupo que los apropia es competencia de estudios específicos. En relación al individuo, la música organiza y transforma la experiencia de los sujetos cuando se apropian de materiales musicales. Esta reelaboración por parte de los oyentes se convierte en objeto de investigación sociológica puesto que a través de la música organiza experiencias individuales y significados sociales.

La recepción y la elaboración de los significados de los materiales musicales se entienden como una relación dialéctica donde lo musical y lo no musical se fusionan en el tiempo con un marco ideológico específico y cambiante en circunstancias que afectan dicha recepción. Esta situación interactiva de procesos se califica desde otros enfoques como una relación misteriosa imposible de someter a prueba en lo empírico. Esta tensión en apariencia irreconciliable se vuelve operativa cuando la música se concibe, desde la experiencia de los sujetos, como un proceso abierto y no como un sistema cerrado (De Nora, 2000). Este abordaje lo consideramos pertinente para llegar a los objetivos del capítulo, en tanto que en el danzón la estructura musical permanece abierta a las expectativas, experiencias e imaginarios de los oyentes, quienes por otra parte recuperan un papel activo desde la recepción y elaboración de los significados de los materiales musicales.

Lo anterior explica que los significados del danzón como sistema cultural abierto sean variables a lo largo de su trayectoria. Conviene entonces superar el intento por definir qué es el danzón por una cuestión más productiva y relevante a los intereses de nuestra investigación, es decir, construir el panorama para entender cómo se han conformado las

audiencias y los públicos del danzón desde su surgimiento en las escenas musicales de Cuba y México, respectivamente.

En el siguiente apartado presentaremos un panorama histórico del danzón centrado en la percepción y significación que hace la audiencia en entornos de recepción diversos. Entender los géneros de la música popular desde la perspectiva de las prácticas culturales exige identificar sus etapas (en el caso de aquellos con una trayectoria larga) y los rituales, territorios, orientaciones y expectativas correspondientes, considerando los intercambios culturales y las formas de difusión y apropiación por parte de los practicantes. En esa línea una de las propuestas analíticas con respecto al danzón es la que autores como Madrid y Moore (2013) aplicaron desde una perspectiva que contempló el carácter histórico y performativo de la práctica, sin omitir los procesos de cambio e intercambio transnacional que tuvieron lugar durante su difusión y apropiación por parte de los diversos colectivos:

Centrándose en el danzón como un complejo performativo es posible indagar lo que ocurre cuando el danzón sucede. Por lo tanto, interrogamos cómo las personas experimentan las relaciones afectivas con la música y el baile en distintos momentos de la práctica (mientras tocan, escuchan, bailan, venden o compran) y desde ese punto se reconstituyen continuamente a sí mismos. (2013: 12)

Desde esta posición, el estudio del danzón a través del tiempo permite penetrar en estos procesos de cambio por el notable espectro de transformaciones y resignificaciones a que da lugar. Para Madrid y Moore el danzón es un 'complejo performativo' con una forma musical y dancística particular, inscrito en redes culturales para su producción, circulación y significación. Más que una forma de hacer música, el danzón es un espacio afectivo de experimentación para quienes comparten ciertas convenciones.

A continuación proponemos una periodización que nos permita abordar la trayectoria del danzón como práctica cultural en entornos de recepción conformados por dos elementos: a) Un momento histórico determinado en su trayectoria como material musical, y b) Un contexto de consumo, es decir, los espacios, códigos y grupos asociados a la práctica, inmersos en una dinámica de negociación y adaptación continua de los significados sociales del danzón. La trayectoria del danzón se puede perfilar a grandes rasgos a partir de cuatro entornos de recepción:

1. **Surgimiento y llegada a México (1879-1910).** El danzón surge en los entornos populares de Cuba a finales del siglo XIX, aunque de manera gradual y en el contexto de la Guerra de Independencia entre Cuba y España las clases altas compartirán también la práctica. Este conflicto bélico propició el exilio a México de músicos que propagaron esta forma musical en lugares como Yucatán y Veracruz durante los últimos años del siglo XIX y hasta el inicio de la Revolución en 1910.
2. **Popularización (1920-1962).** Durante la etapa posrevolucionaria proliferaron las ofertas de ocio y diversión para las clases populares en la ciudad de México (cines, salones de baile y cabarets). Este periodo se puede delimitar por la apertura de uno de los salones de baile más emblemáticos en la historia de la cultura popular, el Salón México, el 20 de noviembre de 1920. Curiosamente, la etapa de oro de los salones de baile y de las diversiones nocturnas para las clases trabajadoras comprende exactamente cuatro



décadas. El periodo de auge concluye con el cierre del Salón México en el año de 1962.

3. **Preservación (1979-1990).** En esta etapa el danzón deja de ser un género musical de moda, a lo que habría que añadir las políticas sobre diversiones nocturnas implementadas en los años sesenta del siglo XX para las clases trabajadoras, que operan bajo la consigna de eliminar espacios considerados nocivos para los trabajadores y sus familias, como salones de baile, cabarets y pulquerías. Se caracteriza por los esfuerzos de un pequeño grupo de reconocidos maestros y bailadores de danzón, quienes ante el declive del género se resguardan en algunos clubes de baile como el Inspiración. La 'vieja guardia' del danzón proporcionó una base sólida para la sistematización que protagonizará la generación de jóvenes instructores. Este aspecto de transición será crucial en el surgimiento de los primeros grupos de danzón académico.
4. **Revival (1992-2014).** En los años noventa, el estreno de la película *Danzón*, dirigida por María Novaro, detonó una serie de iniciativas en favor del rescate y difusión del danzón que inclusive contaron con el apoyo de autoridades locales. La proliferación de grupos de danzón académico y el nuevo perfil de los practicantes es resultado de este proceso de resurgimiento, cuyo efecto distintivo con relación a las etapas anteriores será precisamente la conformación de un estilo que da lugar a una comunidad musical, la de los danzoneros.

Cada uno de estos momentos representa cambios significativos en la conformación de sus audiencias y, por ende, variaciones en los imaginarios y expectativas de sus respectivos practicantes; sin omitir la influencia de coyunturas específicas que abrieron la posibilidad de sintetizar conflictos raciales, de clase o de género. Para el objeto de nuestra investigación, haremos referencia en los próximos capítulos al surgimiento de colectividades que, teniendo como referente al danzón, diversificaron los contextos de recepción hasta llegar al momento actual, en el cual la práctica y el tipo de colectividades a que da lugar están configurando una nueva edad social. Por ello, más que ubicar las variaciones de carácter estrictamente musical, en este capítulo buscamos hacer una lectura de dichos cambios en relación con sus entornos de recepción. Para seguir y construir este entramado entre los actores implicados en la práctica es conveniente retomar la conceptualización que autores como Madrid y Moore hacen del danzón desde la práctica social de los actores. De esta manera podemos pensarlo como un espacio cultural afectivo y al mismo tiempo como un campo en conflicto cuyas negociaciones constantes lo proveen de un dinamismo constante. Y si el plano de lo afectivo es el hilo que permite entender el complejo que involucra a sus practicantes es porque en esta dimensión se manifiestan los vínculos y la herencia que permite al género pasar entre las generaciones, que hace que los coleccionistas promuevan la conservación y la difusión de la música, así como el encuentro de los bailarines en el espacio simbólico más importante: la pista. Desde el afecto, los practicantes modelan su percepción de los sonidos, su amor por la música y la forma en cómo se ven a sí mismos (Madrid & Moore, 2013: 74). A continuación exploraremos desde

una perspectiva histórica los primeros tres entornos de recepción: surgimiento, popularización y preservación. El *revival* como cuarto entorno será definido a detalle en el capítulo 3.

### **2.1. Surgimiento y llegada a México (1879-1910)**

Los estudiosos de los géneros musicales en Cuba dan pauta para comprender la reelaboración histórica que los practicantes en la ciudad de México construyen con respecto al danzón. En sus discursos hay una recurrencia a la influencia musical proveniente de Francia e Inglaterra, así como del consumo cultural de la clase alta de este tipo de expresiones artísticas, en algunos casos para legitimar una adscripción que los acerca al canon de la cultura reconocida. De ahí la importancia de esta recuperación sobre los consumos que antecedieron al danzón actual.

En algunos centros de intercambio comercial y cultural en América Latina, el surgimiento de los bailes de salón y de pareja se ubica a fines del siglo XVIII y principios del XIX como una expresión de la cultura occidental. Esta propagación fue notoria en Cuba debido a la migración y a las transformaciones económicas y la emergencia de centros urbanos que la acompañaron. El danzón, cubano de origen, es en sí una forma musical que reclama la influencia de la contradanza francesa y de la música de salón en Inglaterra. El signo de los bailes de salón en la isla promovió al principio rasgos de diferenciación social, pues las 'modas' de las cortes napoleónicas eran un producto destinado a las élites residentes en La Habana.

En la historia de los géneros musicales se reconoce a la contradanza francesa como el antecedente más próximo del danzón; su introducción a fines del siglo XVIII coincide con las modas de las llamadas 'piezas de cuadro', que consistían en coreografías grupales con una rutina ensayada en grupo, es decir, no se trata de baile de pareja. Cuando el danzón surge como tal, según crónicas del siglo XIX, los bailes se realizaban en Matanzas y en grupos de hasta veinte parejas que llevaban arcos y ramos de flores. En estudios sobre música cubana se reconoce que desde 1878 se tocaban danzones en Cuba, los cuales se bailaban ya en parejas enlazadas y sueltas (León, 1974).

Desde el punto de vista musical, la síntesis de elementos europeos y africanos en el danzón se expresó con la introducción de células africanas en las composiciones europeas; en lo instrumental, con la fusión de los instrumentos de percusión con los de viento y cuerda europeos en las orquestas típicas cubanas. La inclusión del fígle, del clarinete y de los timbales escandalizó a los amantes de las contradanzas, aunque al incorporarse posteriormente el piano, los violines y la flauta se atenuó el impacto (León, 1982). Para ampliar la definición en términos de forma musical, el musicólogo cubano José Luis Elcoro apunta: "La voz danzón no sólo estuvo relacionada con la danza ampliada, sino con el uso continuamente reiterado del cinquillo cubano y sus variantes como diseño rítmico melódico de carácter hegemónico en todo su discurso sonoro. Muchas danzas y contradanzas utilizaron el cinquillo con anterioridad pero nunca con la fuerza ni con la preponderancia con que lo utilizó el danzón" (citado en Linares, 1998). El otro elemento a considerar en la forma musical está relacionado con los puentes que ésta tendió entre la música popular y la música reconocida como 'culta', debido, según indica Linares, a que el danzón está

constituido por diferentes líneas melódicas, cantos y armonías que interactúan. Lo anterior no significa que definir la forma musical sea sencillo, sobre todo por las innovaciones que las nuevas generaciones de músicos introdujeron tanto en los formatos orquestales como en la propia estructura musical del danzón.

Más allá de las precisiones históricas, en torno a los orígenes del danzón cubano surgen conflictos políticos que es necesario señalar para dimensionar la importancia de esta práctica cultural. Los primeros referentes del consumo del danzón en Cuba están asociados a un elemento racial de connotaciones negativas, que sin duda experimentó un giro en su valoración en cuanto el ritmo fue adoptado por los exiliados cubanos que llegaron a México en el contexto de la Guerra de Independencia con España a fines del siglo XIX. El danzón en Cuba fue retomado en este punto como parte de los discursos sobre la identidad nacional emanados de dicho conflicto. Al triunfo de la independencia fue declarado baile nacional de Cuba, en parte por encarnar las tensiones de tipo racial entre lo europeo y lo africano. En Cuba la música es el artefacto cultural que mejor ayuda a ‘imaginar’ a la nueva nación, lo cual puede explicarse en parte porque “la música cubana se plantea desde un primer momento la integración sucesiva de una serie de ritmos folclóricos de raíz africana y europea en una síntesis superior, en la que se hace evidente no sólo una visión cubana, sino una creciente uniformación del gusto popular que tiende a adoptar y hacer suyas esas creaciones” (Ibarra, 1981: 13).

Sin embargo, pasaría algún tiempo para que el danzón contribuyera a imaginar a la nueva comunidad nacional, como señala Ibarra. Llevaría cerca de cuarenta años para que el danzón fuera incorporado como artefacto cultural del nacionalismo cubano al sintetizar

elementos culturales provenientes de lo blanco, lo negro y lo mestizo: “Hacia falta que el proceso de integración nacional, acelerado por la guerra de 1868, se profundizase y se extendiese a todos los rincones del país, para que las composiciones del afamado músico mulato Miguel Faílde llegasen a simbolizar el nuevo espíritu de la cubanía, popular y democrático de la Revolución de Yara” (Ibarra, 1981: 15).



Foto 8. Orquesta cubana de Enrique Peña fue de las primeras en grabar danzones entre 1910 y 1920. Crédito: Archivo Simón Jara.

Otro de los efectos derivados de la Independencia cubana fue, como ya adelantamos en líneas anteriores, un éxodo continuo a través del Caribe en un periodo comprendido entre 1868 y 1898. Por su cercanía con la isla México fue un receptor inmediato de los exiliados cubanos y sus familias. En parte, es gracias a estos desplazamientos que autores como

Madrid y Moore (2013) explican la llegada del danzón no sólo por el mítico puerto veracruzano, sino también por Yucatán. El historiador y cronista Flores y Escalante apunta en relación a la llegada del danzón a México:

El danzón salió de Matanzas, llegó primero a Yucatán y coincidentemente a Veracruz. Y a pesar de que este danzón era mimado por el porfirismo pensándolo suyo por sus afinidades aristocráticas, el pueblo ya intuía en él su estirpe popular, por ello, pronto se involucró en los bohíos y los patios de Veracruz, donde tabacaleros, alijadores, albañiles, negras mondongueras y músicos emigrados de Cuba en contubernio con los filarmónicos jarochos, le comenzaron a proporcionar su propia idiosincrasia, para que en poco tiempo aquellas charangas y orquestas típicas tuviera apellido mexicano, llamándolas “danzoneras”. (1994: 40)

La aceptación del danzón por parte de la élite yucateca queda demostrada por la presencia de la música escrita por los compositores cubanos Raimundo Valenzuela, José Marín Verona y Faílde, y se comprueba además gracias a la familiaridad de los yucatecos con las obras recientes de los artistas cubanos. Estas familias exiliadas representaban un sector pudiente y educado, gracias a lo cual la burguesía yucateca adoptó acríticamente el danzón sin atender connotaciones raciales y las controversias vigentes en Cuba, como lo suponen Madrid y Moore (2013: 92).

Si bien es cierto que desde la época colonial se estableció una relación de estrecho intercambio entre los puertos de La Habana y Veracruz, la influencia de los inmigrantes cubanos del último tercio del siglo XIX fue determinante en algunas expresiones de la cultura popular. En total se tiene el registro de 2 716 migrantes cuya presencia se dividió en

los estados de Veracruz (en su mayoría), Yucatán y la ciudad de México. A principios del siglo XX en Veracruz se concentraba el 40 % de los inmigrantes cubanos, por ello no es de sorprender que la colonia cubana fuera la segunda más numerosa en dicho puerto, después de la española (García Díaz, 2002: 299).

El ámbito musical sería uno de los que mayor influencia recibió de la presencia cubana en el puerto mexicano, como lo confirma la historia de la Orquesta de los Chinos Ramírez, agrupación legendaria en el imaginario del danzón en Veracruz. Los cuatro hermanos Ramírez (Juan, Ausencio, Manuel y Luis) se dedicaban a la manufactura de habanos y, como un gran número de cubanos, en sus ratos libres se dedicaban a la música. La Orquesta de los Chinos Ramírez no fue un caso único, ya que el proceso de transculturación entre Cuba y Veracruz se expresó en la conformación de agrupaciones musicales donde participaban cubanos y mexicanos por igual.

En los relatos de los viejos bailadores del puerto, algunos lugares y orquestas son la referencia inmediata al hablar del pasado del danzón en Veracruz. En los años veinte, aseguran, en el Salón Villa del Mar se organizaban tertulias vespertinas que eran amenizadas por las danzoneras de los Chinos Ramírez y de Albertito. Algunos bailadores aseguran que quienes asistían al Villa del Mar usaban vestidos elegantes y que se trataba de bailes muy respetuosos. Esta distinción en relación a la clase social de los bailadores contrasta cuando hablan de cómo el danzón se arraiga entre las clases populares a través de los bailes en los patios de los trabajadores (entrevista con Carolina Montes, 87 años, en Pasquier Merino, 2001).



Como ya se ha comentado, los españoles integraban la colonia extranjera más grande del puerto. Una de sus principales actividades era la renta de patios y vecindades, cuyos principales inquilinos eran gente pobre, como trabajadores, sobre todo del muelle; lavanderas y pescadores. Algunos de los bailes organizados por estos gremios adquirieron fama, como el Pescadería; en ellos sólo se bailaba danzón e inclusive algunos de los bailadores asistían descalzos. Lo mismo sucedía con los bailes del Cuartel de Bomberos. En los patios más famosos era frecuente que se ‘asomaran’ personas de clase media, quienes también bailaban danzón pero solían hacerlo en la base naval.

El callejón de la Huaca es otro de los sitios recurrentes en el imaginario del pasado del danzón en el Puerto. Su gran fuerza emotiva se advierte en los testimonios de los viejos bailadores, quienes aseguran que en los años veinte el danzón se desarrolló principalmente en los patios:

El danzón se hizo popular en esa parte de la Huaca, porque era un barrio de gente pobre, por estar cerca del mar había pescadores, pero también personas que trabajaban en la fábrica de puros y tabacos, es decir, muchos obreros, carpinteros, pero más que nada, gente arraigada al mar. El patio más famoso de Veracruz se llamaba Tanitos y estaba en la Huaca, todavía existe. Decían, ‘No vas a Tanitos, va a haber un baile que mira... le resumba el mango a Tanitos’. (Entrevista a Juan Rodríguez Ramírez, 80 años, en Pasquier Merino, 2001)

En las décadas siguientes los públicos de danzón cambiaron, pues de los trabajadores del puerto pasaron a bailar los empleados de clase media que formaron clubes de baile entre los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. En estos clubes también se bailaban otros bailes de salón como *fox-trot*, *blues* y tango. Este proceso de apropiación de la práctica por

parte de públicos diversos guarda cierta semejanza con el de la ciudad de México, como se verá a continuación. En uno de tantos testimonios recogidos entre viejos bailadores por Pasquier Merino, hay uno donde inclusive se advierte que la relación entre los bailadores de Veracruz y los de la ciudad de México no era lejana. Carolina Montes, una bailadora que en el 2000 tenía 87 años, recuerda una de sus participaciones en los concursos de baile organizados en la capital: “Fui cuatro veces campeona. Con el danzón ‘La Mora’ concursé en el Salón Colonia hace como quince años o más. Lo bailé con Felipe Urbán con un gran bailador que le llamaban ‘El Muerto’; ganamos porque el baile veracruzano como lo adoptamos es llamativo para los capitalinos, porque a pesar de que nunca fuimos a una academia, llevamos el ritmo como es” (Pasquier Merino, 2011).

Para concluir, sólo resta señalar que los inmigrantes cubanos, a través de su bagaje cultural, aportarían al público mexicano una serie de alternativas con respecto a los consumos musicales que alcanzarían su auge en la etapa del México posrevolucionario. La relación de intercambio y relevos generacionales entre los músicos, particularmente los que se dedicaron al danzón, se tratará a profundidad en el siguiente apartado, el cual está dedicado a la llegada del danzón a la ciudad de México y los procesos de transmisión entre los músicos, que a la postre serían uno de los responsables de preservar por generaciones la memoria del danzón, en colaboración con los legendarios bailadores y los dueños de algunos de los salones de baile más antiguos en la ciudad.

## **2.2. Popularización entre las clases trabajadoras (1920-1962)**

Desde la época colonial algunas prácticas musicales y su expresión bailable han delimitado espacios de socialización por parte de distintos sectores sociales. Durante la Colonia, por ejemplo, como sucedía en Cuba, la aristocracia ejecutaba bailes basados en un modelo coreográfico de clara influencia europea. En palabras de Amparo Sevilla, “los bailes de salón que se practicaban en la Nueva España formaban parte del patrimonio cultural de las elites” (2002: 152). Lo anterior no significa que los sectores populares no hayan tenido expresiones de tipo musical; por el contrario, los grupos sociales organizados en el sistema de castas contaron también con géneros musicales y espacios de baile como formas de integración social. Lo que resulta singular en esta revisión es el tipo de restricciones hacia cierto tipo de materiales musicales, como los de origen afroantillano, sometidos a una estricta vigilancia por parte del Tribunal del Santo Oficio desde mediados del siglo XVII hasta el siglo XIX. En el siglo XVIII las élites novohispanas lanzan otra ofensiva de prohibiciones en contra del carnaval y de los bailes de máscaras barrocos. La misma suerte habrían de correr algunas prácticas asociadas a tradiciones indígenas que en 1769 fueron prohibidas por la Iglesia, como la Danza de la Camisa, el Fandango del Olvido, las danzas de Santiaguitos y algunas representaciones como las de la Pasión, la de los Pastores y la de los Reyes Magos. Las razones que justificaban estos cambios, según las autoridades o la Iglesia, eran de tipo moral motivadas por “la indecencia de los participantes, la profanación de los adornos y vestimentas litúrgicas, los accidentes, los excesivos gastos y lo grotesco de las celebraciones” (Gruzinski, 2004: 429). En las postrimerías del siglo XVIII, toda manifestación de religiosidad popular asociada al baile y la música fue atacada o prohibida, como el

carnaval en el centro de la ciudad hacia 1780. Los primeros años del siglo XIX sucedió lo mismo con las procesiones de Semana Santa en uno de los barrios indígenas más importantes de la ciudad, Santiago-Tlatelolco.

En su conjunto, algunas políticas del gobierno en la ciudad tenían el propósito de controlar el espacio público; como señala Gruzinski, hacer de la traza la ciudad de los privilegiados. Fue una etapa que separó ambientes sociales que en otro momento compartieron el mismo espacio y participaron en las mismas prácticas. Las expresiones religiosas se retiran de la plaza pública y se restringen al espacio de la iglesia. Mientras tanto, algunas formas musicales como el chuchumbé, el zarambeque, los fandangos, bambas y habaneras se popularizan en la ciudad. En su mayoría son ritmos de origen africano que incomodan y escandalizan a los sacerdotes. El papel del baile en aquella época trasciende los aspectos lúdicos y de distracción, pues como señala Gruzinski, “el baile ofreció a la mayoría de la población una válvula de escape en una ciudad privada, hasta hoy, de medios de expresión política. Ente la rumba y los motines, la ciudad del siglo XIX elegiría el baile” (2004: 439).

Durante el siglo XIX la secularización y segregación en el espacio público de la ciudad se hace evidente; tanto en la vida cotidiana como en las diversiones los medios populares se alejan de las resonancias religiosas y el teatro, el box y la lucha libre conquistan las preferencias del público trabajador. Ante el surgimiento de barrios de proletarios, burgueses o clase media, el proceso de urbanización se acelera. A partir de 1860 la modernización alcanza a los antiguos barrios indígenas como Tlatelolco y Peralvillo con la instalación de talleres, estaciones, hipódromos. Surgen al mismo tiempo las colonias Santa

María y Guerrero, la primera para la clase media, la última para trabajadores. Este recuento es importante ya que los sitios mencionados hasta el momento serán claves como espacios donde los bailes encontraron su expresión popular en el siglo XX.

Durante la etapa revolucionaria (1910-1921) tiene lugar un fenómeno que será determinante en la democratización y consumo de las diversiones populares en la ciudad de México: la constante migración del campo a la ciudad de hombres y mujeres en busca de oportunidades de trabajo y mejores proyectos de vida, cuando la ciudad era imaginada como el símbolo cosmopolita de la modernidad.

A partir de 1920 las pautas de crecimiento urbano despuntaron en la ciudad. Si en 1910, con el inicio de la Revolución mexicana, sus habitantes llegaban apenas al medio millón, en 1925 la población había alcanzado ya el millón de habitantes y para 1960 superaba los 4 millones. Entre las migraciones constantes del campo a la ciudad y la preponderancia de las actividades industriales la ciudad de México vivió el proceso de conformación de las clases trabajadoras (Núñez Cetina, 2014).

### **2.2.1. La música y las diversiones nocturnas en la ciudad**

Antes de que las clases populares se vieran incluidas en las ofertas de los nuevos géneros musicales y su práctica en los salones de baile hacia 1920, la plaza pública había sido el espacio por excelencia para su ejecución. Como se ha mencionado en el apartado anterior, el incipiente proceso de secularización de la vida cotidiana en la ciudad inclinó la preferencia de los sectores populares hacia otro tipo de actividades para su diversión y esparcimiento, las que en otro momento estaban ligadas a celebraciones de tipo religioso. En este sentido,

a pesar de que el estudio del ocio de las clases trabajadoras en México se aborda como un tema secundario y subvalorado desde la perspectiva de los estudios culturales, estos espacios y las prácticas a que dieron lugar fueron más importantes de lo que se ha reconocido. Como espacios sociales tuvieron la función de reordenar y generar sentido de pertenencia ante los procesos de segregación espacial a la que quedaron expuestas las clases trabajadoras en la ciudad. En el México moderno y posrevolucionario, el nuevo trazo urbano incluyó el desplazamiento de las clases altas al sur y el abandono del centro de la ciudad con sus grandes caseríos transformados en vecindades. Barrios como Tepito, la colonia Guerrero, la Lagunilla, entre otros son un claro ejemplo de este nuevo desplazamiento espacial (García López, 2002: 240).

Para trazar la ruta del danzón en la ciudad así como sus procesos de apropiación entre las clases populares durante el periodo posrevolucionario es indispensable hacer referencia, en términos generales, a las nuevas ofertas de entretenimiento que acompañaban el proyecto modernizador de nación y reconocer el papel preponderante de los medios de comunicación masiva como la radio, el cine y la industria discográfica en la difusión de materiales culturales acogidos por los sectores populares. Las fuentes de la cultura popular entre 1920 y 1950 incorporan, además de valores nacionalistas, otros de influencia estadounidense y latinoamericana (Pérez Montfort y Pulido Llano, 2011: 23-24).

En el proyecto del México posrevolucionario la ideología modernizadora que promovía la urbanización y la centralización del poder político en la capital requería el reconocimiento y la integración de una clase obrera incipiente. Entre 1920 y 1930 la ciudad de México adopta y practica los géneros musicales no sólo de origen caribeño. Para las élites, el signo de la modernidad expresado a través de la música se traduce en sus

preferencias por el *foxtrot*, el *charleston* o el tango; en contraste, las preferencias de los sectores populares urbanos se mantienen con el bolero y el danzón, cuyos espacios (prostíbulos, tabernas y cabarets) marcarían futuras connotaciones negativas (Madrid & Moore, 2013: 107).

En lo que respecta al danzón en el entorno de ‘popularización’ es importante aclarar que la delimitación entre 1920 y 1960 coincide con el periodo de actividad de uno de los lugares más representativos de la cultura popular en la ciudad, el Salón México. Por ello, para rastrear la circulación y las formas de apropiación de manifestaciones culturales con influencia afroantillana en la ciudad, la historia de los salones de baile es un referente obligado.

Entre los elementos que ayudan a entender la vigencia y evolución del danzón en México los empresarios de los salones de baile son piezas clave. Juan Espinal, por ejemplo, estando al frente de la Empresa Mexicana de Espectáculos opta por la apertura de unos de los salones legendarios en la memoria de la ciudad, el Salón México, un 20 de abril de 1920. El salón se situaba en la colonia Guerrero, en el número 16 de la calle Pensador Mexicano, en lo que había sido un barrio indígena. Se sabe que el día de su apertura trajeron de Veracruz a la danzonería del cubano Tiburcio Hernández ‘Babuco’. Es por demás interesante uno de los documentos citados por Simón Jara (2001), en el que se expone la misión y la oferta a la que respondía el salón de baile:

En los países ultra-civilizados el deporte del baile, aparte de ser genuina tradición, tiene también un importantísimo papel, ya que todas las sociedades sin distinción, lo califican como la expresión del arte más puro [...] Nosotros, velando por el

progreso cultural de las masas, no hemos escatimado esfuerzo alguno y erogaciones para que el Salón México siga siendo lo que desde hace tiempo es: un verdadero servicio público de diversión y deporte para beneficio de los trabajadores, con que se llena una verdadera necesidad social en nuestro país. (Jara, 2001: 72).

En la época de auge de los salones de baile en la ciudad, este tipo de actividades destinadas a las clases trabajadoras se consideraban como formas de estimular el ‘progreso cultural de las masas’. En correspondencia con esta idea, otros salones como el Colonia, abierto al público en 1922; el Salón Smyrna, inaugurado en 1927 o Los Ángeles, fundado en 1937, contaban con una nutrida asistencia conformada por obreros y comerciantes, incluso la cercanía con determinados espacios laborales era otro signo del público objetivo a que estaban dirigidos tales espacios. Acerca de la programación y del baile en Los Ángeles, Miguel Nieto, el actual administrador, explica que desde el año de su inauguración hasta la fecha se ha tocado danzón por lo menos los días martes. Debido al éxito de este tipo de establecimientos en la ciudad, en los años cuarenta se formó la Unión de Propietarios de Salones de Baile para repartirse el mercado, puesto que el tamaño de la ciudad lo permitía. En ese entonces se decidió “que el lunes habría danzón en el California, el martes en Los Ángeles, el miércoles en El Colonia, el jueves en Los Ángeles y el Chamberí. Cada uno tenía un día de baile y los domingos abrían todos” (entrevista a Miguel Nieto, administrador en el Salón Los Ángeles desde 1972, 15 de octubre de 2013).



En los años cuarenta y cincuenta algunos de los salones más frecuentados eran, además de los ya mencionados, el Tacubaya, La Playa, El Mundial, El Chamberí, Swing Club, Club Anáhuac, Club Escandón, Floresta, el California Dancing Club, el Salón Riviera y el Salón Colonia. Los salones de baile y los cabarets fueron el espacio por excelencia en la práctica de géneros musicales de origen cubano como el mambo, el chachachá y el danzón. El cine de los años cuarenta, y en particular el ‘cine de rumberas’, dio promoción a tales expresiones artísticas al ambientar sus historias en esos lugares, sin dejar de mencionar la sensualidad tolerada y contenida en los bailes. En 1946 se marca el inicio en la producción del cine de rumberas con tres películas, que en 1952 llegaron a 21 para después ir en declive, y con ellas el momento más influyente de la música cubana en las expresiones de la cultura popular en México (Pérez Montfort y Pulido Llano, 2011).

Entre 1920 y 1950 una nueva oleada de músicos y actrices cubanos llegaría a México, en particular a la ciudad. El toque de cubanía, como lo llaman Pérez Montfort y Pulido, identificó al ambiente cabaretil de la capital no únicamente desde la escucha, sino sobre todo desde el baile, con todo y su carga erótica que contrastaba con la intolerancia a este tipo de expresiones en la ciudad: “Aun cuando esta ‘cubanía’ no mostrara su tez negra o mulata [...] las referencias a lo erótico en el baile de la rumba, la conga, el danzón, el mambo o el cha cha chá tenían connotaciones de negritud sensual” (Pérez Montfort y Pulido Llano, 2011: 24). La aparente contradicción entre la sensualidad de las coreografías del cine de rumberas y la enérgica moralidad que reprobaba las expresiones de exceso y los placeres corporales se resolvía apelando a lo ‘exótico’ de la cubanía, para tomar distancia del imaginario nacionalista. Esa distancia no impidió el arraigo de formas musicales como el

danzón, sobre todo en congales y barriadas. Ya en el momento de clara apropiación y preferencia de las clases trabajadoras hacia el danzón encontramos una ruptura con la promoción y el desprestigio social de la práctica por supuestas razones morales. Esta asociación entre la forma musical y la preferencia y práctica por parte de los sectores populares enmarcó al danzón en un contexto de marginalidad urbana.

Por otra parte, la cubanía del danzón pasó, debido a su éxito y aceptación por parte del público urbano, por un proceso de reterritorialización gracias al aporte de las orquestas mexicanas que más tarde serían denominadas 'danzoneras' por el carácter exclusivo de sus interpretaciones. Así, la mayoría de las orquestas que interpretaron danzones se ciñeron a su forma instrumental, aunque hubo sus excepciones. Gracias a la intervención de compositores mexicanos, desde los años veinte hasta la época de oro del danzón durante los años cuarenta y cincuenta en los salones de baile, se mantuvo la forma musical que los practicantes asocian como parte de la herencia cubana. Personajes destacados en la escena del danzón actual señalan que este fenómeno creativo y de mexicanización del danzón por obra de la composición no pasó inadvertido.

Alejandro Aguilar, director de la Danzonera Chamaco Aguilar, se refiere inclusive a una trilogía de compositores oaxaqueños de danzón, Amador Pérez Dimas, Fermín Zárate y Leopoldo E. Olivares, que a la fecha aún son interpretados por todas las danzoneras. A la lista se suman también los nombres de los cubanos Tomás Ponce Reyes, Juan Ruiz Cabrera Álvarez el Alemán y Consejo Valiente, mejor conocido en el argot danzonero como 'Acerina'. Entre las orquestas las composiciones musicales pasaron de una generación a otra como un legado, por ese motivo los danzones que compuso Fermín Zárate hacia los años veinte,

como “El indio artista”, “Egipto heroico”, “El clarinete de Manuel”, “La carretera del Istmo” y tantos otros, fueron retomados por la danzonera de Acerina con gran éxito en los años cuarenta. Por otra parte, los danzones de, Leopoldo Olivares, tales como “Adela”, “Ilusiones que van” y “Pedacito de cielo”, son interpretados en la actualidad por las danzoneras. Por ello, Alejandro Aguilar asegura que la vigencia del danzón en México es posible gracias al legado de esos tres personajes que alimentan el repertorio de las danzoneras actuales (entrevista con Alejandro Aguilar, director de la Danzonera Joven de México Chamaco Aguilar, 14 de mayo de 2013).

A la par de la importancia de compositores de danzones en México, del apoyo y difusión que medios masivos hicieron del género como el cine y la televisión, así como del boyante negocio de los cabarets y los salones de baile entre los años cuarenta y cincuenta, el otro elemento que permite entender por qué el danzón se ha preservado, a diferencia de otros ritmos cubanos como el mambo o el chachachá, tiene que ver con los músicos. Entre ellos y los directores de las danzoneras tuvo lugar un proceso de sólida formación y preservación del danzón, incluso de encuentro e intercambio para los músicos cubanos y mexicanos.

En una relación sucinta de las orquestas danzoneras más importantes, algunas de las cuales se mantienen en la actualidad, nos encontramos con la iniciativa y el relevo generacional entre los viejos directores y los jóvenes que a cuenta propia fundaron su propia orquesta. Las relaciones de parentesco entre los músicos danzoneros también ayudaron a mantener las agrupaciones por la fuerza de la afectividad y de los lazos

familiares. A continuación se presenta una relación de las orquestas danzoneras más importantes entre 1920 y 1970:

- a) **Década de los veinte.** Danzonera de Juan de Dios Concha, orquesta oficial del Salón México; en Veracruz la Danzonera de Tiburcio Hernández 'Babuco', músico de origen cubano.
- b) **Década de los treinta.** Danzonera de Prieto y Dimas, formada por el músico militar oaxaqueño Amador Pérez Torres 'Dimas', compositor del conocido danzón "Nereidas", y por el timbalero cubano Consejo Valiente 'Acerina' (1913-1986), quien había tenido contacto con los hermanos Concha. La Danzonera Dimas es dirigida en la actualidad por el trombonista Felipe Pérez, hijo de Amador.
- c) **Década de los cuarenta.** Acerina queda al frente de la orquesta de Juan de Dios Concha. La Danzonera Acerina tuvo como director a Consejo Valiente hasta que en 1981 cede el puesto al saxofonista mexicano Diego Pérez, quien lo ocupó hasta su muerte en 2011. Su hijo, Octavio Pérez, quedó desde entonces al frente de la orquesta.
- d) **Década de los sesenta.** Danzonera de José Casquera, caracterizada por interpretar danzones mexicanos. En la actualidad la dirige su sobrino, el ingeniero Julio Casquera.
- e) **Década de los setenta.** Danzonera de Felipe Urbán, trombonista originario de Tultepec, Estado de México que participó con Acerina. Fue una de las orquestas que gozaron de mayor aceptación en los salones de baile. Además de realizar

arreglos de piezas clásicas interpretadas por Acerina, Urbán tiene un número significativo de danzones de su autoría. A su muerte en 2012 su hijo Felipe Urbán asumió la dirección de la danzonera.

Al finalizar los años cincuenta concluye también una etapa que favoreció las expresiones de la cultura popular en el ámbito musical. En el declive de las diversiones nocturnas en la ciudad confluyeron una nueva y estricta legislación, el cambio en las preferencias musicales de los públicos juveniles con la llegada del *rock and roll* y, de manera indirecta, el triunfo de la Revolución Cubana que se tradujo en la falta de apoyo y promoción a las formas musicales previas al movimiento. Así, según el testimonio del empresario Miguel Nieto la escalada de desprestigio social hacia los géneros musicales de origen caribeño culminaría con una franca ofensiva durante los primeros años de sesenta, cuando a la cabeza de las autoridades de la ciudad el regente capitalino Ernesto P. Uruchurtu emprendió unas de las campañas moralizantes más intensas en contra de los salones de baile y los centros nocturnos. Conocido como el 'Regente de hierro', Uruchurtu negó el permiso a los salones para la venta de bebidas alcohólicas, lo cual era parte importante de los ingresos; el efecto no se dejó esperar y los salones más importantes pronto desaparecieron: en 1960 el Smyrna y dos años después el legendario Salón México. Nieto señala que en 1950 se contaban cerca de 15 o 20 salones de baile en la ciudad, que se vieron obligados a cerrar en medio de las extorsiones de los inspectores y de las restricciones impuestas. De manera sorprendente,

el California Dancing Club, inaugurado en 1954, ha logrado mantenerse hasta la fecha (2014). Esta política se amparó en argumentos moralizantes con el propósito de controlar las actividades de ocio a disposición de las clases trabajadoras.

Finalmente, en esta década se frena la llegada de músicos cubanos a México. Nieto explica: “Este movimiento de música afroantillana se ve interrumpido con la Revolución Cubana, ya que estos ritmos se asociaban al antiguo régimen, por eso dejaron de promocionarla. Después se dieron cuenta de que esos ritmos eran parte de su identidad y cuando permitieron que las orquestas salieran tuvo mucho éxito en todo el mundo” (entrevista a Miguel Nieto, 15 de octubre de 2013). La siguiente etapa del danzón estaría marcada por la iniciativa de pequeños clubes de baile, cuando algunos de los campeones de la época dorada de los bailes finos de salón acentuaron el interés en preservar uno de estos géneros, el danzón.



Foto 9. José Casquera con la Orquesta de Agustín Lara. Crédito: Perfil público FB imagen publicada en FB por el Ing. Julio Casquera, acceso público, febrero 2013.

### **2.3. Preservación. El danzón como proyecto de rescate cultural (1979-1990)**

A fines de los años setenta, la escena del danzón en la ciudad se mantenía por la suma de entusiasmos de un pequeño grupo de bailadores y de los músicos de las danzoneras (Acerina, Casquera, Felipe Urbán, Dimas, México, entre otras), que no abandonaron el género pese a los nuevos ritmos musicales, así como por el compromiso de los dueños de salones como Los Ángeles, El Colonia y el California Dancing Club, que lograron sobreponerse a la ofensiva perpetrada por el regente capitalino Ernesto P. Uruchurtu una década atrás. En un reportaje publicado en 1980 en una revista de entretenimiento, se decía que Acerina se seguía presentado a los 80 años de edad en salones de baile y cabarets de la ciudad. Vestido con zapatos bicolors fabricados por el campeón de danzón Jesús Ramírez el Muerto, Acerina sostenía lo siguiente con respecto a la forma 'correcta' de bailar danzón:

El torso debe permanecer tieso, mientras las caderas se mueven suavemente y los pies se deslizan casi sin despegarse del suelo. En el danzón, las vueltas de la pareja, evocativas del vals, deben ser movimientos fríamente calculados para cesar de repente cuando se producen los silencios musicales: en esos pasajes los bailarines deben quedar inmóviles como estatuas [...] El danzón es un ritmo esencialmente cadencioso. Se baila sin piruetas, pegadito pero con estética y elegancia. Los danzones son de figura; nada de excesos sexuales, aunque si los de la pareja son novios, se puede bailar de cachetito. (Robledo, 1980: 76-78)

El estilo original de bailar danzón sería, en la etapa de preservación, uno de los campos en disputa entre los promotores del género. Estos personajes reclamaron su legitimidad como autoridades al respecto amparados en su calidad de campeones de baile. Desde los clubes, algunos campeones convertidos en maestros empezaron a unificar criterios, que coincidían

plenamente con lo expuesto por Acerina en el fragmento citado. Una de las estrategias para promover y despertar el interés del público en el danzón pasó por una supuesta depuración de su pasado vinculado a la vida nocturna en la ciudad y a las clases populares.

Los concursos de baile fueron una actividad recurrente en los salones más importantes de la ciudad; con este tipo de actividades se estimulaba la competencia y la creatividad de los bailadores. Entre los años cuarenta y cincuenta, con el apogeo de los llamados bailes de salón, que incluían al danzón, se formó una élite de bailadores de primer orden emanados de los concursos. Periódicos, radiodifusoras e inclusive sindicatos de trabajadores fungían como promotores de los eventos. Esta estirpe de bailadores se mantiene como parte de una leyenda que cuenta con personajes como Ventura Miranda, fallecido en 1963, y Manuela *Negra* Palomares, quien de 1936 a 1947 fue considerada como la mejor bailadora en la capital. Carlos Daniel Becerril el Caletín y Jesús Ramírez el Muerto, alumno de Miranda, son tan sólo algunos de los viejos bailadores de renombre (Jara Gámez, 2001: 159).

En 1979, a propósito del centenario del danzón, un joven cineasta egresado de la UNAM, Antonio del Rivero realizó el documental “Un danzón para que lo baile el Muerto”. Entre los entrevistados, además del protagonista principal, estaban los dueños de algunos teatros y salones de baile quienes recalcaban la importancia de no permitir que el danzón desapareciera, argumentando a favor el arraigo que esta forma musical adquirió en México desde su llegada. Mientras tanto, a el Muerto se le veía recorrer calles del primer cuadro del Centro Histórico de la ciudad para mostrar espacios característicos de la escena del danzón. Del Salón México sólo quedaba un estacionamiento; del Smyrna, uno de sus



preferidos, sólo el recuerdo. Sin embargo, el Muerto no estaba solo en su intención de rescatar y promover el danzón, lo acompañaban sus compañeros del Club Inspiración, formado a raíz del cierre del Salón Smyrna en los años sesenta.

El club se trasladó al número 20 de la Calle de Mixtecos, en las inmediaciones de la Calzada de Tlalpan. La nueva sede del Club Inspiración era una edificación propiedad de un grupo de trabajadores mutualistas, donde además del baile se promovían otro tipo de actividades. Con el tiempo la compañía heredó el inmueble a los trabajadores para actividades de esparcimiento. Al morir los herederos una señora quedó al frente del salón. Con el tiempo surgió la idea de formar un club de baile, entre los fundadores estaban el maestro Enrique Tapia, campeón de danzón, y otros maestros destacados en bailes de salón.

Los maestros, comenta el músico y bailarín Pablo Tapia, preparaban a parejas de baile para concursos; cada maestro era experto en algún género, entre ellos *foxtrot*, *blues*, paso doble, tango y danzón: “Casi todos los maestros dominaban dos o tres ritmos, era raro el que dominaba sólo uno. Ahora es raro el que domina más de uno. Los ritmos bailables eran bailes de salón. En los salones aprendías mambo, chachachá y hacían sus coreografías. Antes era una verdadera delicia verlos bailar porque había cantidad de pasos, y como era la música de la época pues todo mundo se preocupaba por sacar pasos más novedosos, más vistosos” (entrevista a Pablo Tapia, 2013).

Para el maestro Enrique Tapia, quien es reconocido como el creador del estilo del danzón abierto, “el danzón había sido hasta los años cincuenta una especie de alcahuete de las relaciones sexuales... se bailaba muy pegado o ajustado y hasta se llegó a hablar de

danzón 'raspado y de cajoncito de cerveza', esa fue una de las razones que me movieron para abrir a la pareja, para hacerlo más decente y más movido" (Jara Gámez, 2001: 167). La depuración del estilo era un paso obligado y previo a los primeros intentos por institucionalizarlo.

A finales de los ochenta, el danzón poco a poco recuperaba la vitalidad y la presencia que había perdido en los años setenta. La organización de presentaciones de danzón en el Teatro Tepeyac, conocidas como "Lunes tropicales del Tepeyac", fueron promovidas como parte de las actividades culturales del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). En 1987 se organizó también un encuentro de danzón entre Veracruz, México y Cuba; aquella sería la última vez que el cantante cubano Barbarito Díez visitaría este país.

En lo que respecta al rescate del danzón en Veracruz, se entiende que vivió procesos paralelos a los de la ciudad de México. Estudios como el de Malcomson (2012) califican este momento como la reinención de una tradición, en parte por el papel protagónico de las autoridades locales con miras a la promoción turística de las actividades del danzón en el Puerto. Según el testimonio de danzoneros veracruzanos, el género estaba a punto de extinguirse a principios de la década de los ochenta cuando se formó una de las agrupaciones pioneras en su rescate y promoción, el club de bailadores de danzón Hoy y Siempre del Puerto de Veracruz. El grupo, en el que destacaban personajes como Natalia Pineda Burgos y Eustaquio Madrigal, llegó a un acuerdo con el Ayuntamiento y la Secretaría de Turismo del estado para coordinar las actividades de promoción. La revitalización del danzón se acompañó de la institucionalización de la enseñanza, por lo que se crearon grupos para difundirlo y atraer a los jóvenes a su práctica.

La iniciativa de enseñar a los niños y jóvenes a bailar danzón contó con el apoyo del entonces gobernador del estado, Fernando Gutiérrez Barrios: “Por medio de don Fernando hicimos que quedara decretado por el Cabildo tres días a la semana de baile, para el turismo, fue en los años de 1982 a 1984” (entrevista con Luz María del Valle, en Pasquier Merino, 2001: 172). Tan sólo en el primer curso impartido por el grupo a niños y jóvenes egresaron un total de 65 parejas, entre las cuales se encontraba Miguel Zamudio, quien junto con su madre Rosa crearía en 1989 el grupo Tres generaciones, iniciando la participación de bailadores jóvenes; a partir de 1999 cuenta con su propia danzonera. La importancia de este grupo radicó en su capacidad de convocatoria para atraer a bailadores de trayectoria a su proyecto, en el cual las parejas de baile conforman el baluarte de la preservación de un género, independientemente de que su incorporación y exclusividad al danzón sucedió como iniciativa de un grupo de promoción cultural. No es exagerado decir que este personaje fue el encargado de consolidar e institucionalizar el danzón en el Puerto de Veracruz. Cabe mencionar además que funge como el actual director del CENIDDAC (Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón, A. C.) y es uno de los organizadores más reconocidos en distintos estados del país (entrevista con Luz María del Valle, en Pasquier Merino, 2001: 173). En 1998 se creó el Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón, una asociación civil legalmente constituida donde están incluidos todos los grupos de danzoneros del país con el fin de tener intercambios y trabajar en colaboración.

En la descentralización de las instituciones culturales resalta el papel del Instituto de Cultura de Veracruz (IVEC), fundado en 1987. Muy pocos han logrado crear un respaldo institucionalizado para el danzón, como Miguel Zamudio. Sostener la idea del danzón como

algo 'veracruzano' articula la identidad local de la práctica y juega un papel central para la formación de nuevos públicos, sobre todo para la organización de los eventos que dependen de este soporte institucional. Entre los cambios introducidos al género por los nuevos promotores se advierten los referidos al estilo de baile. Los promotores veracruzanos, por ejemplo, reconocen que un elemento central para lograr de nuevo la aceptación entre el público no sólo de Veracruz sino de todo México fue pasar de un danzón 'cerrado' de pareja, poco vistoso, a un estilo abierto de exhibición idóneo para la presentación de coreografías, como las que se pueden apreciar en todas las muestras de danzón. Estas formas de organización y de difusión han impactado en la estructura y la formación de nuevos grupos, así como en el reconocimiento y la acreditación de los instructores de baile.

Mientras tanto, el intento por institucionalizar el danzón en la ciudad de México dio pie a la formación de numerosas asociaciones, como Ritmo y Alegría y Pro Rescate del Danzón, a la que pertenecieron bailadores provenientes del Club Inspiración. Finalmente, en los años noventa se crea la Academia Nacional del Danzón ante el repentino auge del género por efecto del estreno de la película *Danzón*, de María Novaro, y en la que se integraron los bailadores de la vieja guardia. La práctica del danzón en la ciudad de México y Veracruz estaba a punto de pasar al dominio total del llamado 'danzón académico' y de sus nuevos espacios, los grupos de baile dirigidos por jóvenes instructores, como se verá en el capítulo siguiente.



Foto 10. Los relevos generacionales de tres de las danzoneras más importantes. De izquierda a derecha, Felipe Urbán, hijo, director de la Danzonera de Felipe Urbán; Julio Casquera, director de la Danzonera de José Casquera y Octavio Pérez, director de la Danzonera Acerina. Crédito: Patricia Otañez.

### **Recapitulación**

El trabajo de periodización sobre los distintos tipos de públicos del danzón en México y Cuba desde su surgimiento hasta la actualidad, permite tener una perspectiva histórica de sus significados y definiciones en el campo social. Este trabajo de profundizar en los públicos de los géneros musicales permite hacer evidente procesos de reapropiación por parte de grupos sociales que en determinado momento histórico podrían considerarse antagónicos.

El consumo del danzón en México estuvo ligado sobre todo entre los años veinte y los cincuenta a las clases trabajadoras. No se trató de un producto exclusivo, sino más bien de un complemento integrado a las nociones de modernidad de esa época. Los bailes de salón en general, fueron en la etapa de popularización un medio de inclusión social. Ante el proceso de proletarización de las clases trabajadoras y de urbanización, los bailes representaron un medio expresivo para las clases populares.

Desde ese momento se empezó a gestar para el danzón todo un soporte que ayudaría a mantener su vigencia en la actualidad. En cuestiones de espacio, algunos de los salones que dieron fama al género sobreviven en la actualidad. Lo mismo sucede con orquestas legendarias de danzón, con los compositores y sobre todo con el público que aún en mínimas proporciones mantuvo la vigencia de la práctica.

Para los fines de la investigación, la etapa de rescate, representa el punto más importante por las repercusiones que traería a largo plazo, la profesionalización de la práctica y el surgimiento del danzón académico como estilo dominante. Gracias al proyecto de rescate que iniciaron los bailadores de la vieja guardia a fines de los años ochenta, el danzón experimentó un proceso de depuración de su pasado ligado a los sectores populares, incluso a actividades delictivas.

A partir de la década de los noventa, el danzón quedó disponible como una oferta de entretenimiento para un tipo de practicante que nunca antes había formado parte del público del danzón, nos referimos a las personas de la tercera edad, quienes sostienen en el estilo una identidad colectiva. En consecuencia, se puede concluir que un mismo género musical, pero en momentos históricos distintos, perfila identidades contradictorias. Por

tratarse de un género con una trayectoria que supera el siglo, el danzón permite entender al género musical como un trabajo cultural complejo, con referentes de identidad apuestos según la etapa que se aborde y también según las formas de reapropiación por parte de los receptores. Estos aspectos, en relación a la profesionalización de la práctica y al estilo de baile se desarrollaran en el siguiente capítulo.

### Capítulo 3. Danzón académico, la creación de un estilo



Foto 11. Instructores de danzón académico, Forum de danzón, Oaxaca 2011.

Crédito: Cristina Tamariz.

El presente capítulo tiene por objetivo describir los procesos de apropiación y configuración del danzón académico como expresión de un estilo. Este proceso culminó con la codificación y la profesionalización de la práctica. Como ya se discutió en el capítulo 2, posterior al rescate que tuvo lugar en los años ochenta, los clubes de baile poco a poco desaparecieron y los danzoneros crearon asociaciones para el rescate y la revitalización del género. Los encargados de consolidar este proceso de profesionalización en la enseñanza fueron los jóvenes instructores, provenientes de una nueva generación.



Ante el surgimiento del danzón académico el código de baile sufrió algunas modificaciones que llevarían a la configuración de una nueva comunidad musical. El danzón académico nos remite a las escuelas como espacios específicos para su aprendizaje, en donde los participantes interactúan generando formas también específicas de socialización. A diferencia de quienes practicaron el danzón en etapas anteriores, para los académicos el espacio donde se escenifica todo el complejo performativo del género no se restringe al salón de baile, cuya importancia se vuelve secundaria, sino que incluye además las plazas públicas y los centros culturales. En nuestro caso, el danzón forma parte de un conjunto de géneros musicales que por contar con un código musical y dancístico especializado tienden a crear subculturas o comunidades. Gracias a esta paulatina especialización y profesionalización de la práctica, el danzón genera un estilo y restringe con ello el ingreso y la pertenencia a cualquier persona que no conozca el código en el baile e incluso en la presentación personal, vestuario, maquillaje y expresión corporal.

La entrada al grupo depende del acceso y disposición de recursos de los participantes, por ello no es extraño que en su mayoría se trate de personas jubiladas o pensionadas, lo cual les asegura la subsistencia y tiempo libre, dos recursos necesarios que les permiten el acercamiento a la práctica y la integración a los grupos de baile. Pero más allá del perfil de quienes lo practican, ¿en qué consiste el código dancístico del danzón académico y por qué tiene un papel central en la socialización de sus participantes?

En la literatura sobre géneros musicales, identidades y grupos de pertenencia encontramos aportaciones valiosas para romper con el dominio de la dimensión individual en las prácticas de consumo cultural. Situados en la corriente de los estudios culturales,

autores como Fabbri (1982), Frith (1996), Negus (1999) y Holt (2007) han reconocido el papel creativo de los receptores de géneros de música popular. Alejados del aislacionismo etnomusical, estos autores han explorado la dimensión social de la música y su potencial para conformar comunidades musicales o grupos de pertenencia. Marco Fabbri, pionero en los estudios sobre géneros populares, fue de los primeros en señalar la importancia de las comunidades musicales en el estudio de los géneros, en tanto “Son las comunidades musicales las que ‘deciden’ (incluso de manera contradictoria) las normas de un género, las que las cambian, las que les dan nombre” (Fabri, 2006: 2). Desde este abordaje los géneros musicales no estarían definidos por la opinión de los críticos sino de aquéllos que se apropian del género y crean, para su conocimiento, reglas aceptadas por el grupo (músicos, público, críticos, instituciones), las cuales están en un proceso continuo de negociación y cambio.

Fabbri, además de acentuar el carácter activo de los participantes en la definición y redefinición de los géneros musicales, proporciona una definición de ‘género musical’ adecuada para los objetivos de la presente investigación: “Los géneros musicales son unidades culturales que consisten en tipos de eventos musicales, regulados por códigos, por tanto son el objeto ‘natural’, por decirlo así, del estudio de la semiótica musical; pero las unidades culturales y los códigos se definen dentro de las comunidades, en una incesante negociación” (2006: 12).

Esta definición permite disociar la naturaleza ‘musical’ de nuestro objeto de estudio, el danzón, por una parte y centrarnos en lo relacionado a los procesos de definición y negociación que estos géneros propician en la comunidad a que dan lugar, no con un

carácter fijo e inamovible, sino con recurrentes periodos de cambio y transformación. Acerca del carácter dinámico que las comunidades manifiestan con respecto a los géneros musicales, Fabbri apunta: “En las comunidades, los códigos de los géneros como unidades culturales están en constante negociación, adaptación, y son poseídos por varias comunidades (o subcomunidades), con distintos grados de competencia, y a veces en conflicto unos con otros, veremos entonces una imagen dinámica de la composición de las comunidades musicales” (2006: 13). Estos conflictos y negociaciones con respecto al género quedarán expuestos para el caso del danzón en la etapa de su *revival* hacia los años noventa del siglo pasado.

### **3.1 Los noventa, el *revival* del danzón en la ciudad de México**

Para discutir en términos conceptuales el impacto y el proceso de reavivamiento de la práctica del danzón en la ciudad retomamos a Livingston (1999). La autora define a los *revivals* musicales como movimientos sociales cuyo propósito es la restauración de un sistema cultural en riesgo de desaparecer, o bien relegados al pasado, pero desde los intereses y lecturas de la sociedad contemporánea. El eje común de estos procesos es la recreación de un sistema musical del pasado que comparten un repertorio de instrumentación y un estilo de actuación o complejo performativo, limitados histórica y culturalmente en términos de alguna cualidad identitaria por parte de sus practicantes. Esta puede ser la pertenencia a una clase, etnia, religión, género o edad como sucede con el danzón.

A menudo el grupo promotor de la práctica musical se asume como parte de una cultura alternativa cuya efectividad se sustenta en términos de autenticidad y fidelidad histórica. El otro rasgo interesante con respecto a los *revivals* es que se trata de fenómenos promovidos por sectores de la clase media que desempeñan un papel protagónico en la formulación y mantenimiento de una identidad basada en la formación de subgrupos.

En las sociedades contemporáneas, los *revivals* musicales expresan la tensión entre la cultura moderna y la tradicional, y conforman comunidades emocionales que se estructuran por creencias, valores y formas de pensamiento. Por lo general, para entender qué elementos son evaluados para seleccionar el tipo de tradición a restaurar, se advierte la influencia de su viabilidad, de la disponibilidad de fuentes y en el caso de las tradiciones asociadas a minorías culturales, de la posibilidad de que la práctica permita el reconocimiento de la minoría en términos simbólicos para evitar la confrontación directa con el grupo dominante (Livingston, 1999).

Para abordar el *revival* del danzón como una realidad etnográfica es necesario caracterizar su proceso de rescate y restauración. Como ya se indicó en el capítulo 2, a mediados de los años ochenta del siglo pasado un grupo de bailarines reconocidos, ganadores de campeonatos de baile en los salones más importantes de la Ciudad de México formaron agrupaciones para promover, difundir y enseñar a bailar danzón con la técnica adecuada según sus criterios de valor. Así, por primera vez, bailar danzón implicaba algo más que una forma de socializar en los salones de baile, requería el aprendizaje de un código lo cual le abrió nuevas posibilidades.

Entre las agrupaciones más influyentes en la sistematización del código de baile para el danzón destaca la Academia Mexicana del Danzón (AMD), la cual fue dada a conocer el 11 de junio de 1994. La AMD quedó integrada por personajes como Arturo Sánchez Rivera (presidente); Miguel Ángel Cisneros (secretario); Antonio Arellano (primer vocal); Roberto Salazar (segundo vocal); Pablo Tapia (tercer vocal) y Jesús Flores y Escalante como Asesor Histórico; todos ellos eran personajes de renombre en el ambiente de los bailes de salón, sobre todo de danzón. En la AMD confluyeron también el grupo veracruzano Tres generaciones de Rosa Abdala y Miguel Zamudio (Flores y Escalante, 1994: 86).

No obstante, tanto el proceso de sistematización y consolidación de dicha técnica como los lineamientos para su enseñanza y ejecución habrían de ser afianzados por una nueva generación de jóvenes instructores que en su momento fueron también alumnos de los bailadores de la vieja guardia. El término 'vieja guardia' es aceptado para distinguir tanto estilos de baile como la pertenencia a un grupo y a una tradición anterior a la que se conformó con el llamado danzón académico. La relación que mantiene la vieja guardia con los instructores académicos es ambigua, pues si bien gozan de reconocimiento por parte de la comunidad danzonera, a menudo son objeto de ciertas formas de descalificación porque la vieja guardia representa lo mismo un punto de partida que una etapa anterior a la consolidación de la técnica del danzón académico.

A la fecha, la evaluación del trabajo y del sistema de la AMD es cuestionada por los nuevos instructores, quienes como Alfredo Salazar consideran que el objetivo inicial de la difusión del danzón se pervirtió con el tiempo, entre otras razones porque "Si estabas en la academia, trataban de manipular tu existencia danzonera, insinuaban que debías pedirles

permiso, para poder aceptar una invitación a algún evento. Si estabas fuera, harían lo posible para que no sobresalieras... Intentaron apoderarse del danzón, y yo me pregunto, ¿el danzón debe ser propiedad exclusiva de alguien?" (Tomado del muro de FB, acceso público, junio de 2014).



Foto 12. Miguel Ángel Cisneros, bailaror de la vieja guardia, integrante del Club Inspiración, Oaxaca, 2013. Crédito: Cristina Tamariz.

Estos fragmentos ayudan a comprender los conflictos por la legitimidad y el reconocimiento de la comunidad acerca del estilo dominante y reconocido de bailar danzón. A diferencia de los bailadores de la vieja guardia, quienes ganaron prestigio gracias a los concursos, la influencia de los instructores de la nueva generación depende de los grupos que llegan a tener, del número de alumnos y sobre todo de su presencia en las muestras y eventos más sobresalientes para la comunidad. De esta tensión entre la tradición de los viejos bailadores

y la innovación en la práctica de los nuevos instructores surgió el danzón académico, despojado de los imaginarios y referentes inspirados en el cine de rumberas, las crónicas y los testimonios de los personajes que vivieron la época de oro de los salones de baile entre los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. En el danzón académico se expresó la disputa por la autenticidad y la legitimidad en la enseñanza y práctica del baile. Este cambio en el complejo performativo desarrollado por la generación de nuevos instructores (que tomó elementos de una tradición musical y los readaptó y depuró a gusto) supuso una transformación en la audiencia del género.

Acerca de la conformación de nuevas audiencias del danzón está claro que ni en las metas del proyecto de rescate cultural promovido por los bailadores de la vieja guardia, ni en las expectativas de los instructores de la nueva generación que han consolidado el danzón académico, se llegó a considerar que los sujetos receptores de esta práctica reinventada serían en su mayoría hombres y mujeres entre los cincuenta y setenta años pertenecientes a sectores de clase media. No obstante, es claro que en parte algunas de las modificaciones que caracterizan al código del danzón académico se ajustaron a las expectativas de sus nuevos practicantes, sin que haya sido esa la intención. Esta característica es la que nos interesa explorar en el presente apartado para derivar argumentos que nos ayuden a comprender cómo fue que el complejo performativo del 'danzón académico' derivó en el sustrato para la formación de una *Ageing culture*. En las etapas anteriores de la trayectoria del danzón en México detalladas en el capítulo 2, no hay evidencia para argumentar a favor de la conformación de una comunidad musical asociada al danzón exclusivamente. Algo diametralmente opuesto ha sucedido desde fines de los

años noventa y principios de este siglo. La irrupción en plazas públicas de los danzoneros, así como la proliferación de grupos de baile llama la atención por dos cualidades compartidas por la mayoría de sus practicantes: su rango etario va de los 55 a los 75 años de edad y forman parte de la clase media, cuando en el pasado quienes bailaban danzón eran los jóvenes provenientes, en su mayoría, de sectores populares.

### **3.2. La profesionalización de la práctica: “Y el danzón se volvió decente”**

En los años noventa del siglo pasado tuvo lugar un proceso de profesionalización del danzón en el cual se consolidaron los elementos que actualmente están presentes en la práctica del danzón académico. Los artífices del diseño del nuevo código de baile fueron una nueva generación de jóvenes instructores, que en su momento aprendieron a bailar danzón con los viejos maestros, ya sea por amistades familiares en común o bien por algún tipo de parentesco. En la ciudad de México, el *revival* del danzón vino acompañado del reemplazo generacional de los bailarores de la vieja guardia, quienes lograron el reconocimiento por su participación en los concursos de danzón y por su asistencia constante a los salones de baile, como ya indicamos. De esta generación sobreviven a la fecha personajes como Arturo Sánchez el Capullo y su pareja Guillermina *Guille* Moreno, Miguel Ángel Cisneros, Roberto Perales, Antonio Arellano Toño y Pablo Tapia, entre otros.





Foto 13. A la izquierda, los ‘nuevos’ practicantes del danzón académico en la Ciudadela, septiembre 2013. Crédito: Cristina Tamariz. Foto 14. A la derecha una pareja de la vieja guardia, Antonio Arellano *Toño* y su esposa Ana Francis, campeones de danzón desde los años sesenta, Veracruz, 2012. Crédito: Cristina Tamariz.

La nueva generación de instructores de danzón académico se desempeña en diversas zonas de la ciudad. El campo de acción de los instructores de danzón desde mediados de los años noventa incluye algunos centros culturales, en su mayoría dependientes de las delegaciones políticas del Distrito Federal y de algunos municipios del Estado de México. Entre los danzoneros los instructores más reconocidos son la familia Salazar (Teresa, la madre, y dos de sus hijos, Jacobo y Alfredo *Freddy* Salazar, quienes imparten clases en Coyoacán); Alicia López y Miguel Vázquez de la Academia Tezozomoc; Félix Rentería de la Villa Olímpica; Daniel Rodríguez, padre e hijo, de Danzoneros de Tláhuac; María Eugenia *Maru* Mosqueda de la Compañía de Danzón Coyoacán; Francisco Agustín Espinosa y Diosinanzin García Avendaño, ‘Paco y Nancy’, instructores en La Ciudadela del grupo Pasión Juvenil. Entre el

antes y el ahora del género, la creación de un código de baile, de un conjunto de pasos básicos y de una serie de reglas se alteró el perfil de los practicantes de danzón.

Para explicar el proceso de depuración y sistematización del códigoailable del danzón es necesario revisar los discursos referentes a los imaginarios de los bailes de salón en general y del danzón en particular. Es interesante hacer notar la influencia del cine en la promoción de estereotipos negativos en relación al público de los bailes de salón. Por ejemplo, cuando el danzón estaba en pleno proceso de ‘reinención’ en los años noventa el historiador y cronista Jesús Flores y Escalante (a la fecha uno de los personajes más reconocidos como estudiosos del género) apuntaba lo siguiente, en relación al ‘pasado’ del género y como integrante de uno de los grupos de rescate del danzón:

[...] muchos esnobistas supuestos defensores del Danzón, lo manosean comercialmente con ciertos tintes intelectualoides, acomodándolo dentro de un pseudo movimiento de “Bailes finos de salón”, cuando que por simple sentido común se sabe que ni el tango, el fox-trot y mucho menos el Danzón pertenecen a bailes refinados... ya que todos ellos nacieron al abrigo de lupanares, trasnochadas, bulines, lunfardo rioplatense y caló mexicalpanese propios de gandallas y padrotes: magia prostibularia de canallitas y descarados [...] debido a su extraordinaria fuerza erótica, en ocasiones cargada de prohibiciones amatorias que suelen aflorar tan solo al bailarlos. (Flores y Escalante, 1994: 65)

El fragmento anterior se inscribe justo en la etapa de reinención de un pasado decente del género por parte de promotores culturales interesados en su rescate. Si bien desde los años ochenta hubo intentos de esta promoción, los noventa marcaron el momento idóneo para su relanzamiento por la popularidad de la película *Danzón* de María Novaro. Lo interesante

del posicionamiento de Flores y Escalante es su rechazo a este intento por borrar el pasado del género vinculado a diversiones y actividades nocturnas, algunas de ellas ilícitas. Sin embargo, como podemos leer el principal motivo de inconformidad es el despojar al género de su autenticidad al negar su naturaleza popular, erótica y nocturna. En realidad, esta lectura de la historia del danzón le adjudica ciertas características al género musical *per se* omitiendo la importancia del contexto y el reconocimiento y aceptación del código por parte de los practicantes.

Otro acontecimiento fundamental en el resurgimiento del género, ya mencionado con anterioridad, comprueba la influencia del cine en la conformación de ciertos estilos musicales. El estreno en 1991 de la película *Danzón*, dirigida por María Novaro y protagonizada por la actriz María Rojo, volvió la mirada a un género musical y dancístico que aparentemente contaba con un público discreto y minoritario. Paradójicamente, lo que Novaro mostró como parte de la identidad de los practicantes fue todo un proceso de creación personal para Julia Solórzano, el personaje principal.

Novaro entró en contacto con el danzón en 1989 en uno de los espacios de dominio exclusivo del género, el Salón Colonia, y quedó hipnotizada con el ritual del baile. La primera escena de la película acentúa la geometría y precisión de los pasos de los bailarines. No se ven rostros ni cuerpos, únicamente el vistoso calzado de los danzoneros; entre zapatos de charol y zapatillas doradas surgen los movimientos característicos del danzón. Al momento en el que Novaro filmó *Danzón* los lugares para practicarlos se limitaban a los viejos salones de baile que se mantenían en la ciudad, como Los Ángeles y el Colonia. Todavía no se

practicaba en plazas o espacio públicos, en el día y de manera gratuita, pero este trabajo sería un detonante para la revitalización del género en los años siguientes.

Es interesante detenerse en las características de Julia, la protagonista, ya que este personaje apeló y fue central en las expectativas que los nuevos practicantes tendrían con respecto al danzón. Julia es una mujer trabajadora que vive sola con su hija adolescente, fuera del ámbito laboral y doméstico se distingue por ser una excelente bailadora de danzón. Carmelo, un hombre mayor que ella, es su pareja de baile; a su lado ha ganado por años los concursos de danzón cerrado en el salón Los Ángeles o el Colonia. A pesar de que Julia y Carmelo llevan más de diez años de bailar juntos, ninguno de los dos sabe qué sucede con la vida del otro: ¿a qué se dedican? ¿Están casados o tienen familia? Ese no saber quién es el otro fuera del salón es lo que detona el conflicto una vez que Carmelo, sin dar ninguna explicación, deja de asistir a los salones donde solía encontrarse con Julia. Aquella es la primera vez que Julia se enfrenta a estar sola en los salones y no soporta la idea de que su pareja de baile pueda estar en problemas, por ello, aun sin tener mayor información sobre Carmelo emprende la aventura de buscarlo en su natal Veracruz, otro de los centros imaginarios y simbólicos del danzón en México.



Foto 15. La actriz María Rojo como Julia en la película *Danzón*, de María Novaro, México, 1991.

El viaje de Julia es una metáfora de su propio encuentro personal y del poder que su atractivo de mujer madura ejerce sobre los hombres. En el personaje de Julia hay un cuestionamiento permanente sobre lo que es adecuado según la edad, por ello no sorprende que a su llegada al puerto acepte tener una relación esporádica con un hombre, que según ella, podría ser su hijo. En los espacios y en el tiempo del danzón Julia se adueña de sí misma; por eso, aunque a su regreso se encuentra con su pareja de baile, algo en ella cambió para siempre. Todo este proceso de redescubrimiento de la sensualidad de una mujer madura tendría hondas repercusiones en el imaginario de los practicantes del 'danzón académico', sobre todo por parte de las mujeres.

Aunado a la difusión del danzón como estilo musical y como práctica social por parte de *Danzón*, se promovieron las iniciativas de los viejos bailarores agrupados en la Academia Mexicana del Danzón y se publicaron algunas crónicas y cronologías del danzón en México.

La propia María Rojo, quien fuera Julia Solórzano para los bailadores, participó en iniciativas concretas como la reinauguración del Nuevo Salón México, esto gracias a que además de actriz ocupó puestos en la administración capitalina. En el proyecto del Nuevo México confluían por una parte la nostalgia de un pasado que a la distancia se mitificaba, por otra el interés y la presencia de los bailadores de la vieja guardia. Acerca de este proyecto señalaba Miguel Nieto, administrador del Salón Los Ángeles:

Cuando recreamos el concepto de Salón México en la misma calle donde había estado el antiguo salón, en Pensador Mexicano, a una cuadra de la Alameda, María Rojo ya había filmado *Danzón* que tuvo grandes repercusiones en el movimiento musical en el país. Pero en este proceso hay una contradicción, tanto la película como el Salón México y otros salones que empezaron a tener orquestas de danzón, subió la afición por el danzón, pero por otro lado el gobierno de la Ciudad (y se repitió en Oaxaca, en Veracruz, en Puebla), se dieron cuenta que era una excelente forma de entretenimiento y empezaron a ofrecer bailes gratuitos. Eso dio al traste con la taquilla de los salones de baile que son de iniciativa privada (entrevista a Miguel Nieto, 15 de octubre de 2013).

A partir de ese momento sería imposible revertir en los términos de antaño la práctica de los bailes de salón en los espacios que dieron fama y reconocimiento a los bailadores de la vieja guardia. En adelante sería en las plazas públicas y en los centros culturales donde se empezaron a ofrecer clases exclusivamente de danzón, configurando así la nueva comunidad musical del danzón académico. El nuevo estilo entraría en conflicto con las expectativas y los objetos de los bailadores de la vieja guardia, en primera instancia por limitar el baile a un catálogo de pasos básicos rígidos y no fomentar la innovación al interior

de los grupos. Entre los instructores y alumnos que integran los grupos baile en el danzón académico difícilmente se piensa en prepararse para ganar un concurso de baile. Con respecto a los maestros, la exigencia por parte de los practicantes tampoco apunta al dominio técnico del instructor sino a la capacidad que tenga para dirigir al grupo y crear un ambiente agradable, propicio no sólo para aprender a bailar sino para convivir.

Es de notar que en el discurso de los bailadores de la vieja guardia no se considera el cambio en el perfil de los practicantes del danzón académico, pues como sucede con las opiniones de algunos expertos en géneros musicales, parten de la premisa de que un género musical es rígido con respecto a sus audiencias y todo cambio tiende a ser cuestionado. De ahí que la vieja guardia no considera que, en su mayoría, los danzoneros académicos llegan a los grupos de baile en una etapa de retiro laboral, en busca de espacios de convivencia en un grupo de pares y que para ellos el baile es más bien un pretexto, pero no el único fin según se entiende al estudiar a detalle las formas de sociabilidad que surgen al interior de los grupos de baile.

### **3.2.1. El código del danzón académico**

Lo que se puede visualizar en las clases de baile de los grupos actuales es producto del refinamiento y la inventiva de los instructores de la nueva generación. Aunque no hay consenso con respecto al número de pasos básicos de danzón, en las muestras nacionales que funcionan como espacio de intercambio y exhibición de los grupos más reconocidos en el ambiente danzonero se advierte un catálogo estable; es decir, si bien cambian los

nombres o sus variantes, en las presentaciones es posible identificar un conjunto elemental de desplazamientos ejecutados por las parejas.

Uno de los cambios que distinguen al danzón académico del estilo previo de los salones de baile se refiere a la atención y correspondencia de los pasos de los bailarines con la estructura musical del danzón. En términos simples, un danzón es una pieza musical que se divide en tres partes: primera melodía, segunda melodía y montuno, al principio de las cuales se toca una introducción o estribillo generalmente de ocho compases, la cual se repite hasta completar 16 compases. Educar el oído para identificar estos elementos es una de las cualidades principales para los danzoneros académicos, ya que al finalizar cada una de las tres partes las parejas hacen una pausa total en el baile. Estas pausas van precedidas por un remate, el cual es una figura de baile que en la mayoría de las veces consta de diez pasos y se ejecuta en los últimos cuatro compases de cada parte. Los remates también eran parte de las ejecuciones de los danzoneros de la vieja guardia, en entrevistas algunos de los campeones que ya mencionamos se referían a la importancia de rematar a tiempo. La posición de los bailarines en cada remate es variable: pueden quedar en posición abierta (sin abrazarse); uno al lado del otro, esto es, la pareja se alinea hombro con hombro pero sin soltarse de las manos y ambos miran al frente de la orquesta; o bien abrazados al momento de detenerse para rematar.





Parejas en posición de remate al concluir la primera melodía. Foto 16. A la izquierda pareja de bailarines en la Ciudadela, junio de 2013. Crédito: Cristina Tamariz. Foto 17. A la derecha, la pareja de campeones nacionales de danzón 2012 en un exhibición en el Teatro Macedonio Alcalá de Oaxaca, 23 de septiembre de 2013. Crédito: Cristina Tamariz.

En relación a la estructura musical de los danzones, la mayoría tienen la siguiente:

- *Primera parte* (AAB). A "A" tiene duración de 8 compases y se le conoce como estribillo. En la primera A no se baila; se empieza en el compás 9 que es el inicio de la segunda A. B es conocida como primera melodía, es lenta y se baila abrazados.
- *Segunda parte* (AAC). Aplica igualmente lo descrito para las A en la primera parte. C es conocida como segunda melodía; también es lenta y por lo general se baila con la pareja enlazada.
- *Tercera parte* (AAD). De nuevo se baila en la segunda A; D es conocido como montuno, cuyo ritmo es más acelerado y se baila haciendo floreos, es decir, no bailan enlazados sino que la mujer rodea al hombre y hace algunas vueltas. La habilidad que desarrollan los danzoneros es identificar cuándo terminan las partes

B, C y D, ya que son los momentos de remate en los que pareja queda detenida hasta el inicio del segundo estribillo.

En mis primeros contactos con la práctica del danzón académico, el acoplamiento de los bailadores me provocaba una fascinación inquietante. Entre las cualidades del baile estaba su capacidad para el acercamiento contenido de las parejas, entre el goce del propio cuerpo y el entendimiento que hace posible un acercamiento discreto. Los pasos del danzón a la mirada del extraño resultan de una delicada precisión. Su velocidad avanza o disminuye de acuerdo al ritmo de la melodía en una perfecta sincronización entre la música y los pasos de los bailadores.

Algo que distingue al danzón del resto de los géneros bailables es su apego estricto a las frases musicales, por ello se vuelve indispensable educar el oído al tiempo de la música para rematar en el momento indicado y no andar fuera de ritmo, como les sucede a los principiantes. Esta precisión se refleja también en el tipo de figuras, pasos y secuencias que los ejecutantes realizan para cuadrar baile y música durante la pieza.

Al asistir primero en calidad de observadora y después de alumna a los grupos de baile del instructor Alfredo Salazar logré visualizar que cada paso de danzón dibujaba alguna figura geométrica, de tal manera que si los pies dejaran el rastro de las pisadas, el suelo quedaría marcado con líneas verticales, horizontales, en diagonal, cuadros y medios círculos. Esta geometría es la que define la esencia del danzón académico, su precisión en el acompañamiento de los movimientos corporales en cada frase musical, remarcando con pausas el inicio y el final de las partes del danzón.

Para quienes desconocen la estructura de los danzones, reconocidos como tales por la comunidad practicante, se trata de piezas musicales algo largas, con una duración de unos seis minutos aproximadamente, cuyo ritmo cambia en cada pausa que marcan los bailadores, después de los llamados remates (el momento donde los no iniciados se preguntan por qué dejan de bailar las parejas). Estos remates marcan el final de la primera melodía, el inicio de la segunda, el inicio del montuno y el final de la pieza. Estos momentos en los que las parejas quedan detenidas mirando al frente de la orquesta son quizá el rasgo típico del código del danzón académico.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para ejemplificar la estructura y el código del danzón académico se retoma el video de la presentación de clausura del grupo de Alfredo *Freddy* Salazar, en el Centro Cultural La Nana, el 11 de diciembre de 2012 (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ud5g2ZeTZoQ&feature=youtu.be>). El análisis de la estructura lo realizó el ingeniero y practicante de danzón académico Carlos Anaya, basado en el libro de Simón Jara (1993).

La estructura del danzón Enrique Herrera es: AAB AAC AAD AAD

*Primera parte (AAB) En el video Min. 0:03 a 1:04:*

A (primer estribillo)= 8 compases (Min. 0:03 a 0:18) No se baila

A (segundo estribillo)= 8 compases (Min. 0:19 a 0:33) Se entra a bailar

B (primera melodía)= 16 compases (Min. 0:34 a 1:04) Se baila lento y con la pareja enlazada

\* Remate de B, primera melodía (Min. 0:58 a 1:04)

*Segunda parte (AAC) En el video Min. 1:05 a 2:42:*

A (primer estribillo)= 8 compases (Min. 1:05 a 1:20) No se baila

A (segundo estribillo)=8 compases (Min. 1:21 a 1:35) Se entra a bailar

C (segunda melodía)= 32 compases (Min. 1:36 a 2:42) Se baila lento y con la pareja enlazada

\* Remate de C, segunda melodía (Min. 2:35 a 2:42)

*Tercera parte (AAD) (se repite porque tiene dos montunos) En el video Min. 2:43 a 4:51:*

A (primer estribillo)= 8 compases (Min. 2:43 a 2:55) No se baila

A (segundo estribillo)= 8 compases (Min. 2:56 a 3:09) Se entra a bailar

D (montuno)= 64 compases (Min. 3:10 a 4:51) La pareja ya no baila enlazada, hay paseos y floreos, desplazamientos de la mujer alrededor del hombre y viceversa.

\* Remate de D, montuno= Primer montuno (Min. 4:46 a 4:51)

\* Remate de D, en el segundo montuno (Min. 6:54 a 6:59)

D (montuno)= 64 compases (Min. 3:10 a 4:51) La pareja ya no baila enlazada, hay paseos y floreos, desplazamientos de la mujer alrededor del hombre y viceversa.

\* Remate de D, montuno= Primer montuno (Min. 4:46 a 4:51)

\* Remate de D, en el segundo montuno (Min. 6:54 a 6:59)

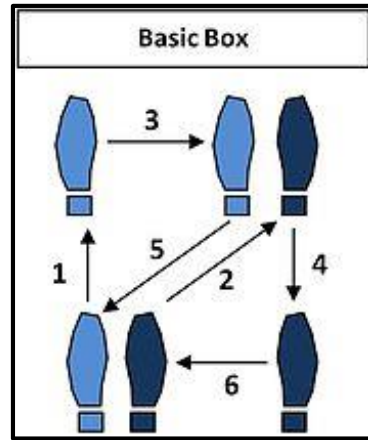


Foto 18. Practican de danzón académico. Crédito: Jacobo Salazar. Figura 1. Esquema del cuadro básico de los bailes de salón.

En los grupos de baile, el aprendizaje inicia con la mecanización de los pasos básicos, los cuales son dos (con algunas variantes): el cuadro y el columpio. Si regresamos a la identificación de figuras (Fig. No.1) por medio de los pasos, tenemos que para realizar un cuadro es necesario dibujarlo con los pies por medio de dos triángulos. Como vemos en el esquema correspondiente a este paso, los desplazamientos para hacer un cuadro son sencillos: pasos hacia atrás o hacia adelante, según corresponda al rol de hombre o de mujer, y pasos diagonales para cerrar en los momentos 3, 6, 9 y 11, respectivamente. El ritmo con el que se ejecuta la figura depende de la velocidad de la música. Si el danzón va lento, los desplazamientos tendrán una mayor duración. La figura del cuadro es con la que suelen iniciar los bailarines, alternando desplazamientos hacia adelante, hacia atrás o giros en 45 y 90 grados, que son indicados por el hombre al momento del baile.

En cuanto al columpio, la descripción más sencilla para entenderlo es caminar dos pasos hacia delante, juntar los pies al centro y cerrar con dos más hacia atrás. Los pies se alternan lo mismo que cuando caminamos. El columpio permite desplazamientos verticales

entre los bailarines hacia adelante y hacia atrás en 11 pisadas, lo mismo que el cuadro. Para quienes se inician en los grupos de danzón académico las primeras lecciones se centran en el dominio de estas sencillas secuencias. El grado de intermedios o avanzados se obtiene en función de la buena ejecución de los básicos y en el desarrollo e improvisación de secuencias más complejas, sobre todo en la parte de los montunos. Los iniciados pueden pasar algunos meses con la práctica de las secuencias más sencillas antes de que se animen a poner en práctica su conocimiento en otros espacios, como la plaza pública, o bien en el salón de baile, el cual representa un punto de consumación del aprendizaje.

Estos dos pasos básicos, cuadro y columpio, son ejecutados sobre todo en la primera y segunda melodía, que son los momentos musicales más lentos en los que la pareja está frente a frente. Durante el montuno, que como se ha mencionado es el momento más rítmico de la pieza, los bailarines se separan para florear, lo que significa que la pareja abre y el hombre queda como eje para que la mujer lo rodee con paseos medio circulares.

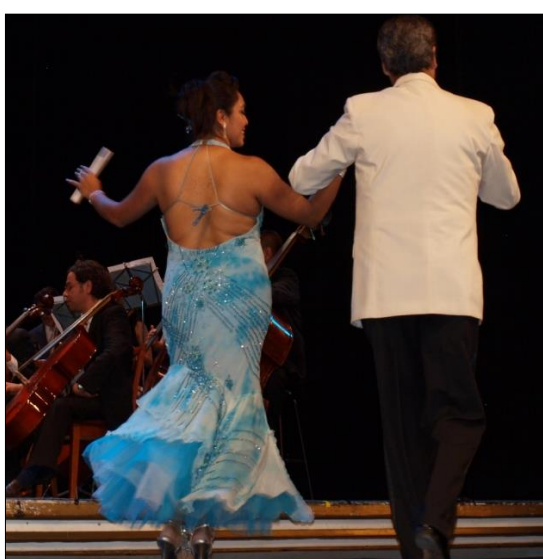


Foto 19. A la izquierda, pareja en posición de enlace. Foto 20. A la derecha, pareja en posición de floreo. Teatro Macedonio Alcalá, Oaxaca, septiembre de 2013. Crédito: Cristina Tamariz.

Así, la estructura del danzón y el acompañamientoailable del código que hemos descrito supone dos formas de acercamiento en una misma pieza musical. El acercamiento en la primera y segunda melodías coloca a las parejas en posición de enlace, frente a frente. Estas primeras secciones del danzón son por lo general lentas, lo que permite llevarlas con los pasos básicos que hemos descrito. En cambio, en la parte final y más rítmica, el montuno, los bailadores encuentran verdaderos retos a su creatividad y coordinación en parte porque la música adquiere mayor velocidad y la posición de la pareja cambia. Si en las primeras partes la pareja permanece en posición cerrada y de frente, en el montuno abre y el hombre permanece como eje de los ‘floreos’ que la mujer realiza a su alrededor. Para la mujer los paseos y rodeos son frecuentes, acompañados por giros y desplazamientos circulares y en diagonal. Para quienes observan el baile, el montuno suele reconocerse como la parte visualmente más atractiva.

En cambio, los bailadores afirman que en las primeras melodías el disfrute tiene un sentido más íntimo, porque se dedican completamente a mirar y estar atentos a la pareja. El montuno rompe esta cercanía, pero permite otro tipo de expresividad festiva por lo animado de la pieza musical; también pone a prueba su habilidad, creatividad y coordinación. Este proceso de internalizar y apropiarse de las habilidades del baile lo describe el instructor Alfredo Salazar en los siguientes términos:

Alfredo Salazar (maestro) habla de ‘memoria corporal’, dice que al principio es necesario contar una y otra vez los 11 pasos, pero cuando internalizamos cada desplazamiento forma parte de nuestra memoria corporal y se puede repetir con mucha facilidad... Los pies,

comenta, no se despegan en ningún momento del piso, eso da seguridad, están aquí todo el tiempo... El maestro comenta que si seguimos esa disciplina pronto se verá el efecto en nuestra manera de caminar y en nuestra postura. (Fragmento del diario de campo de la clase 1, febrero 14 de 2012)



Foto 21. Grupo de danzón del instructor Alfredo Salazar en el Centro Cultural La Nana, mayo 2012.

Crédito: Frida Nava.

El fragmento citado nos permite aproximarnos al 'efecto' que el danzón como práctica corporal tiene en los cuerpos de quienes bailan. Hasta este punto no se aluden otros aspectos de tipo subjetivo como la emoción o el disfrute de los bailadores. Es la asistencia a los grupos de baile y el aprendizaje del código el núcleo de la comunidad musical que perfila esta práctica de consumo cultural. Es el código de este baile lo que permite establecer el sentido de pertenencia entre los practicantes, donde la frontera entre el 'ellos' y el 'nosotros' es el dominio de las convenciones del danzón académico. Lo singular de estas

observaciones es que representan en sí un punto de inflexión en la práctica, una manera de reapropiarse del género y de constituir en el proceso de negociación y cambio de valores una comunidad musical, la de los danzoneros en la ciudad de México.

### **Recapitulación**

Después de este breve recorrido por las variantes en el consumo y recepción del danzón como un género de música popular, es posible comprender las implicaciones de su *revival* en la ciudad de México. El proceso de negociación entre la vieja guardia y los nuevos instructores abrió la posibilidad para su profesionalización en lo que se conoce actualmente como danzón académico; su espacio son los grupos de baile y no los salones y el valor de su código es la estandarización de pasos y secuencias, no la innovación que caracterizaba a los bailadores de la vieja guardia.

La consolidación de un código para el danzón académico es central para entender su potencial en la conformación de la comunidad musical de los danzoneros. Es este código el que permite compartir valores y reconocerse como miembros del grupo en tanto dominan las habilidades básicas, estableciendo así una frontera simbólica entre los que pertenecen y los que están fuera de la comunidad.

Gracias al trabajo de periodización de la trayectoria en el consumo del danzón se acotaron momentos que caracterizan un tipo de público, de espacios, de imaginarios y de expectativas por parte de sus practicantes según la etapa que se estudie. Así, el estudio de un mismo género musical en momentos históricos distintos perfila identidades contradictorias. Por tratarse de un género con una trayectoria que supera el siglo, el danzón



permite entender al género musical como un trabajo cultural complejo, con referentes de identidad apuestos según la etapa que se aborde y también según las formas de reappropriación por parte de los receptores.

El aspecto más sobresaliente de la revitalización del danzón en la ciudad de México apunta a una comunidad musical que continúa creciendo; en ésta, la edad avanzada de los practicantes es uno de los aspectos más singulares. En ese sentido, ni los promotores que tomaron la iniciativa en el *revival* del género, ni los instructores que consolidaron la codificación del danzón académico lograron visualizar las características de los danzoneros actuales en relación a su edad y clase social; en la actualidad son en su mayoría personas de edad avanzada que pertenecen a los sectores de clase media urbana.

En la actualidad, la popularidad del danzón es cada vez más evidente; la oferta de cursos y clases de baile así como su irrupción en espacios públicos dan cuenta de ello. Para los investigadores sociales queda pendiente estudiar aspectos puntuales de la comunidad musical que conforman los danzoneros académicos, por ejemplo, saber cuál será la consecuencia de que la comunidad musical del danzón no se asocie a grupos juveniles sino a personas mayores. Conocer cuáles son los efectos en la transformación de las subjetividades, su relación con el erotismo en el baile como práctica corporal, así como las experiencias de sociabilidad, abren interrogantes sobre los alcances de la música como artefacto cultural en la conformación de nuevas comunidades musicales.

## Capítulo 4. Llegar a ser danzonero: sentido de pertenencia y formas de sociabilidad en el danzón académico



Foto 22. Instructores de danzón académico, Alicia López y Jacobo Salazar, Oaxaca, 2013. Crédito: Cristina Tamariz

El presente capítulo expone algunas de las cualidades que comparten los integrantes de un grupo de danzón académico, en específico el taller de danzón de la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles de Coyoacán, dirigido por el instructor Alfredo Salazar. La selección del grupo obedece a su reconocimiento por parte de la comunidad danzonera por su trayectoria y por la popularidad de su instructor. Con la finalidad de elaborar un perfil de los practicantes, en

el año 2013 se llevó a cabo trabajo de campo que incluyó, además de la observación participante en el grupo y en algunos eventos fuera de éste, la realización de entrevistas semiestructuradas (34 en total, de las cuales 18 se realizaron a mujeres y 16 a hombres).

A partir del análisis de las entrevistas se sostiene que en la actualidad el danzón académico congrega a una comunidad musical que se distingue por la edad de los participantes, cuyo rango se ubica entre los 50 y los 75 años, así como su pertenencia a la clase media. Conocer estos rasgos en común es importante para referirnos a la práctica del danzón académico como la expresión de una *Ageing culture* que se recrea en las interacciones de los practicantes y tiene incidencia en la conformación de un colectivo, pero también con la transformación de la subjetividad de los participantes.

En el danzón académico están presentes dos formas de sociabilidad que influyen en el sentido de distinción y pertenencia por parte de los practicantes. La primera es la sociabilidad erótica, la cual se vincula a la relación que se propicia durante el ejercicio del baile en sí, por las habilidades corporales, la disciplina y el disfrute de los bailadores. La segunda, sociabilidad afectiva, se refiere a las formas de convivencia entre pares que se fomentan en el grupo de baile y que culminan con la formación de subgrupos, vinculados por relaciones amistosas o afinidades de personalidad.

Además del disfrute centrado en el cuerpo, entre los practicantes del danzón académico se desarrollan vínculos más profundos y cercanos derivados de compartir momentos y parte de su historia en la convivencia que tiene lugar en las clases de baile. Al contrario de lo que se ha señalado con respecto a las relaciones de anonimato entre los

bailadores de salón, entre los danzoneros académicos encontramos una sociabilidad afectiva que impacta en el sentido de pertenencia experimentado por los danzoneros.

#### **4.1. Danzoneros académicos, identidades y prácticas de consumo cultural**

Alfredo Salazar es uno de los instructores de danzón más reconocidos en la ciudad de México, con 42 años de edad tiene una trayectoria como bailar de 24 y de 16 como instructor. Salazar comenta que ha tenido la oportunidad de ver cómo sus alumnos entran a sus cursos para aprender a bailar y de forma paulatina se transforma su personalidad. No obstante, desde el discurso de los practicantes se revelan otras expectativas que trascienden el sentido exclusivo del aprendizaje y la práctica del danzón académico como técnica de disciplinamiento corporal.

Formar parte del grupo de baile reafirma en algunos casos el ideal de convertirse en un buen bailar, esto reedita en términos de oportunidades de convivencia, como se verá en el análisis de las entrevistas. La soledad por falta de otro tipo de contacto social también está presente en más de una de las semblanzas de los danzoneros, de ahí la importancia de la sociabilidad afectiva. La asistencia a las clases se vuelve para ellos una manera de mantener contacto social y de encontrar la compañía. Algunos de los alumnos se refieren al grupo de baile como un sostén para resistir crisis propias de su edad, incluso reconocen que el danzón ha salvado vidas ya que de no ser por esta actividad, y dependiendo de las condiciones de algunos practicantes, más de uno habría recurrido al suicidio.

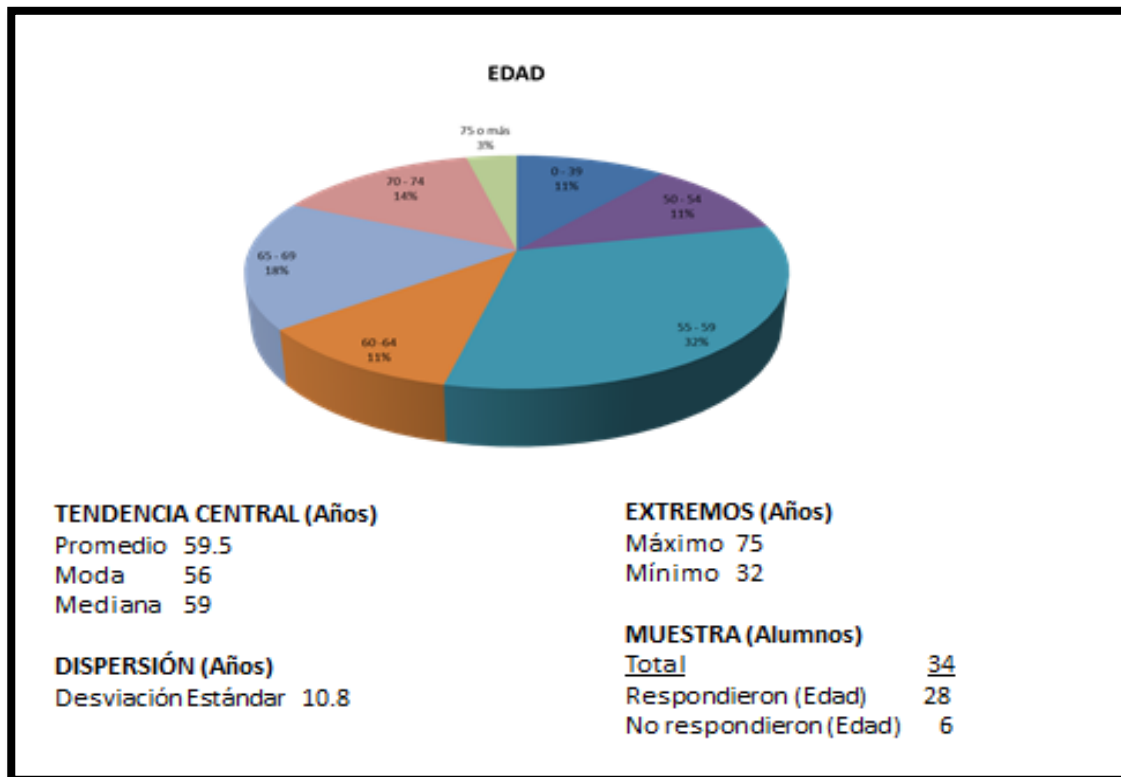
El material del que se deriva el análisis de las trayectorias de los bailarines académicos proviene, como ya se mencionó, de las entrevistas semiestructuradas realizadas en la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles. El acercamiento a este colectivo inició en el mes de diciembre del año 2012. A diferencia del grupo de La Nana, al cual asistí como alumna para aprender a bailar y que también es dirigido por Alfredo Salazar, el grupo de la Casa de la Cultura se caracteriza por estar integrado por alumnos que tienen años de asistir al taller. En parte esta situación fue determinante para asistir más en calidad de observadora que de alumna. Cuando llegaba a la clase de los sábados mi presencia despertaba preguntas entre los alumnos, las cuales respondía cuando me cuestionaban acerca de mi interés en las clases. Esta presencia constante aún en un rol pasivo fomentó cierta familiaridad con los integrantes; por otra parte, la buena relación con el instructor propiciaba confianza hacia mi trabajo y en su momento facilitó el acercamiento para la realización de entrevistas.

En el grupo realicé un total de 34 entrevistas (18 a mujeres y 16 a hombres) con énfasis en la trayectoria de los practicantes en el danzón, en sus expectativas y en el proceso de aprendizaje del código del danzón académico. A continuación presentamos la información recabada para acercarnos a algunas cualidades y rasgos en común que comparten los integrantes del grupo.

El primer elemento para definir la composición del grupo es la edad de los practicantes. Los grupos de danzón académico están conformados en su mayoría por personas que superan los 50 años y que pertenecen a un estrato social medio-alto. La otra cualidad que los distingue, y que sólo se advierte luego de observar la dinámica de los

grupos, es su permanencia en éste; las trayectorias como alumnos alcanzan hasta los trece años. Una explicación tentativa para este largo periodo de participación en una actividad artística y recreativa es la formación de vínculos afectivos. Este apoyo es central para sobrellevar la soledad y la pérdida paulatina de las capacidades físicas que gran parte de ellos experimenta.

En la Gráfica 1 se puede observar que la edad promedio del grupo es de 60 años, lo cual marca en términos institucionales el inicio de la tercera edad. Los rangos que van de los 50 a los 59 años concentran el 43 %, porcentaje que se puede explicar por el inicio del retiro laboral de los alumnos. Finalmente, entre los 60 y los 70 años se concentra casi el 30 % del grupo. Un 14 % se ubica en el rango de 70 a 74 años, se trata de los alumnos con más años de trayectoria en el grupo. En términos generales, la mayoría de los alumnos que asiste a clases de danzón tienen entre 50 y 75 años.



Gráfica 1. Porcentajes de edad en el grupo de danzoneros

Con respecto al segmento de alumnos más jóvenes, cuya edad abarca entre los 30 y los 40 años y que representa un 11 %, se observa que su permanencia en el grupo es más breve o interrumpida. Por una parte el inicio de compromisos laborales y familiares acorta su trayectoria en el danzón; otro factor que influye tiene que ver con aspectos coreográficos, pues se piensa que al danzón le falta la espectacularidad de otros bailes como el tango o la salsa.

En relación a algunas características por género de los alumnos se recabó información sobre el nivel de estudios, la situación laboral y el estado civil. El rango de edad de las mujeres entrevistadas fue de 50 a 75 años con una trayectoria en el danzón que va

de 1 a 13 años. De las 18, 12 son jubiladas; sólo 5 trabajan actualmente y 1 está en situación de desempleo. Por otra parte, el nivel académico del grupo de mujeres mostró que la mitad (9) realizó estudios universitarios; 7 cursaron carreras técnicas y 2 cuentan sólo con instrucción básica. Finalmente, sobre su estado civil, 6 de las entrevistadas están casadas, 7 son divorciadas, 2 viven en unión libre, 2 son viudas y 1 se declaró soltera.

En relación a las entrevistas a los hombres del grupo, un total de 16, tenemos un rango de edad de 58 a 77 años, mayor que para las mujeres; mientras que la trayectoria en el grupo es de 3 a 10 años, es decir, menor que la femenina. En este grupo la mayoría son jubilados (12), 3 trabajan actualmente y 1 está desempleado. El nivel de estudios de los hombres supera al de las mujeres ya que 14 de los 16 alumnos cuentan con carrera universitaria, 1 con carrera técnica y 1 sólo con instrucción básica. El estado civil de los entrevistados indica que la mayoría (8) están casados, 3 viven en unión libre, 4 están divorciados y 1 es soltero.

El perfil de los danzoneros académicos permite ubicar su rango de edad entre los 50 y los 75 años. Esta cualidad con respecto a su condición etaria tiene lecturas encontradas por parte de la propia comunidad y de los practicantes. En eventos organizados por otros grupos de baile en estados como Veracruz, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí y Monterrey, entre otros, si se da el caso de presentar además de la muestra de baile alguna mesa de discusión o conferencia, hay dos temas recurrentes. El primero es sobre el número exacto de pasos básicos de baile y la defensa del estilo 'auténtico'; el segundo, presente incluso en las conversaciones informales entre los practicantes, versa sobre la negación reiterada de la frase 'el danzón es para viejitos'. Esta expresión podría venir del sentido



común de quienes son externos a los códigos y dinámicas de la comunidad; califica, con un dejo de paternalismo, a los practicantes, sobre todo a aquellos que acuden a plazas públicas ya que son quienes tienen edades más avanzadas. Este calificativo es motivo de rechazo y de airadas protestas entre los danzoneros. En un principio esta investigación partía del supuesto de que el rechazo a ser nombrados de esa manera estaba relacionado con la negación de su edad cronológica; posteriormente y después de convivir de manera directa en los grupos de baile, se replanteó la explicación en tanto la molestia y negación no se vinculaba a la edad sino a las implicaciones paternalistas y negativas que contiene la palabra 'viejito', una connotación de pasividad y dependencia, de necesitar cuidados y no tener autonomía.

Aunado a lo anterior, para los instructores y promotores del danzón la idea de que la práctica que ellos difunden atiende sólo a un público de personas mayores se contrarresta con la presencia (aunque mínima) de parejas jóvenes. Entre un gran número de instructores se parte de la idea de que si los jóvenes no se involucran y se vuelven mayoría el danzón está en peligro de desaparecer, sin darse cuenta que la gran afluencia a los grupos de baile tiene que ver con la condición etaria de sus alumnos en un sentido positivo. Para referirnos a la continuidad de la práctica, la condición etaria de los danzoneros así como otros rasgos en común son determinantes para explicar por qué permanecen por años como parte de los grupos de baile. Más que la edad en sí, es su condición de jubilados de clase media lo que garantiza los recursos principales para formar parte de esa colectividad, es decir, tiempo libre como espacio de ocio y los recursos materiales que aseguren su subsistencia. Es en este sentido que Clarke señala que "La subcultura que fetichiza el ocio es viable solo

en tanto se pueden mantener los parámetros colectivos de ocio frente a otras áreas” (2014 [1975]: 272), lo cual sólo se llegó a considerar para el caso de las culturas juveniles, donde la única variable era la pertenencia de clase.

En este sentido y en relación con los estilos juveniles de las clases trabajadoras, la evidencia empírica demostraba que los jóvenes de clase media tenían trayectorias de pertenencia comparativamente más largas, como en el caso de los hippies. Por ello se puede incluir la definición de *Ageing culture* para el danzón académico como un estilo cultural de clase media. A pesar de la preocupación que el factor etario de la comunidad danzonera tiene para los instructores, el cruce con la pertenencia de clase asegura una larga permanencia en los grupos de baile. Según datos provenientes de las entrevistas, se puede sostener que la edad avanzada de la mayoría de los danzoneros no tiene por qué tener una lectura negativa al relacionarla con la variable de la pertenencia de clase, de manera que puede verse como un grupo de edad que gracias a su acceso a recursos será socialmente más visible e influyente.

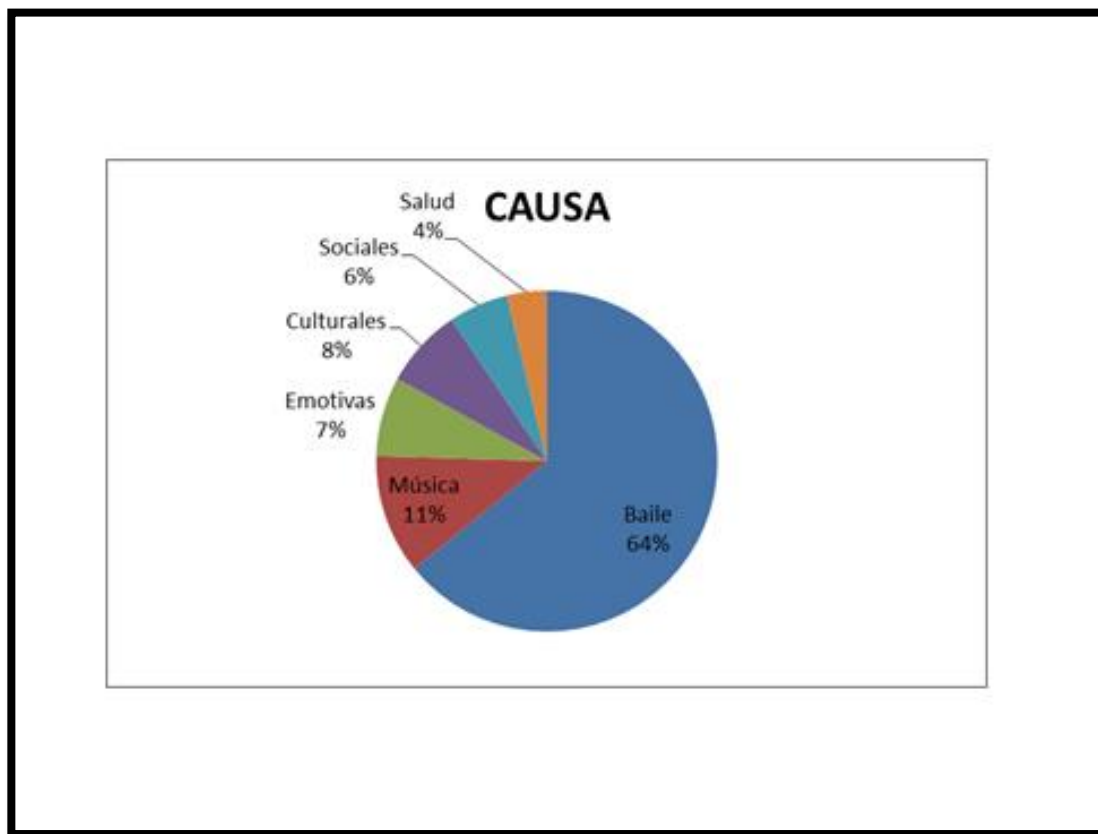
A continuación se presentará un seguimiento de las trayectorias enfatizando las expectativas que influyeron en el primer acercamiento al danzón académico, la forma de apropiación del código y las formas de sociabilidad que tienen lugar en el grupo. Visualizar estos procesos en los discursos de los practicantes permitirá, por una parte, explorar la diversidad de expectativas vinculadas a las prácticas de consumo cultural; por otra, describir desde la subjetividad de los participantes el proceso de formación de una identidad

colectiva que se consolida al asumir el danzón académico como un estilo. Este análisis permitirá enriquecer el debate sobre el carácter contingente de las identidades culturales, las prácticas de consumo cultural y su relación con grupos etarios.

#### **4.2. Expectativas en la etapa de acercamiento**

El momento de acercamiento representa el punto de partida en las trayectorias de los danzoneros académicos. En esta etapa son diversas las posibilidades que activan el danzón como oferta de consumo cultural y también como proyecto de transformación personal. En algunos casos se trata de una resignificación del baile ante la posibilidad de formar parte de un grupo que goza de reconocimiento social; en otros es un contacto casi incidental en la búsqueda de alternativas para el desarrollo físico ante algún tipo de padecimiento o enfermedad. Entre los danzoneros es común una lectura del baile como terapia lo mismo para hacer frente a crisis emocionales que a problemas de salud física. En ese sentido, resulta comprensible el acercamiento de hombres y mujeres que se ven en la necesidad de realizar una actividad física que no implique un esfuerzo excesivo.

En la Gráfica 2 se muestran algunos de los factores que motivan la integración a un grupo de baile. Es importante aclarar que por el perfil de los danzoneros académicos en cuanto a su pertenencia de clase media y su condición de jubilados, asistir al grupo representó también la primera vez que muchos de ellos aprendían a bailar. El baile está asociado a una práctica común sobre todo en las clases trabajadoras. Como se puede ver, la motivación primordial es el baile y la música (75 %), mientras que los factores sociales, de salud y de tipo cultural parecen irrelevantes al inicio.



Gráfica 2. Motivación para integrarse a un grupo de danzón

En la etapa de acercamiento se mencionan aspectos comunes en las historias de los danzoneros. La necesidad de formar parte de un grupo para convivir con personas de la edad es uno de ellos. La realización de actividades postergadas desde la juventud como el baile es otro. Uno de los incentivos principales para los participantes es desarrollar la capacidad de seducción y ser atractivo para los demás, incluso en algunos casos implica el deseo de encontrar un compañero sentimental.

Algunas de las entrevistas mencionan otra modalidad relacionada con la atracción y el interés que despierta el danzón, en tanto género de baile popular, como factor en la etapa de acercamiento. El danzón en su etapa de resurgimiento ha desarrollado una mística

atribuida a lo singular de su código de baile así como a los espacios de la ciudad que se asocian con este colectivo: plazas públicas y explanadas de las delegaciones políticas. En este rubro encontramos trayectorias de practicantes que ya tienen alguna referencia sobre el danzón. La mística se sostiene entre los practicantes de los llamados bailes de salón en parte por la idea generalizada, inclusive fuera del círculo de los danzoneros, de que para bailar danzón es necesario dominar un tipo de técnica y por ello es indispensable integrarse a un grupo y tener un instructor reconocido, para así poder bailarlo con el estilo aceptado por la comunidad. Como señala una entrevistada con amplia trayectoria en bailes de salón: “En principio llegué por curiosidad porque sabía que el danzón se bailaba con técnica, al menos los buenos bailadores” (Yolanda, 62 años, divorciada, enfermera jubilada, 10 años en el danzón).

En otros casos, el deseo de pertenencia puede vincularse a la legitimidad y reconocimiento del código de la práctica de baile y a la depuración de su pasado. Como ya mencionamos en el capítulo 3, por sus referencias a las diversiones nocturnas y a su práctica por parte de sectores populares fue necesario un proceso de depuración que los practicantes actuales asumen incuestionablemente: “El danzón es un baile muy elegante, conmovedor, que se siente. Aunque tenga mala publicidad de que es de ficheras y para nada” (Javier, 68 años, divorciado, arquitecto, 3 años en el danzón).

La salud también se menciona como motivación para incorporarse a un grupo de danzón académico. Por ejemplo, María de Jesús llegó a él de forma circunstancial en función de sus capacidades físicas, más que por elección, pues inició en un grupo de salsa en la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles: “Yo empecé en los talleres de salsa, pero por los

movimientos tan bruscos tuve una caída y me fracturé la mano, por eso decidí entrar a danzón, para mantenerme físicamente activa” (María de Jesús, 73 años, viuda, comerciante, 8 años en el danzón).

En otro testimonio, el danzón fue la primera opción para hacer frente a una crisis de salud, según indica Antonieta, una profesora de matemáticas jubilada, quien es además una de las practicantes que se mantiene de forma ininterrumpida en los talleres de danzón de la Casa de la Cultura desde hace ocho años, cuando acudió por sugerencia de su hija:

El danzón es una terapia excelente, cuando yo empecé tenía depresión por enfermedad y gracias al danzón supere situaciones muy fuertes. Logré junto con la atención médica y baile salir adelante. (Antonieta, 71 años, viuda, maestra jubilada, 8 años en el danzón)

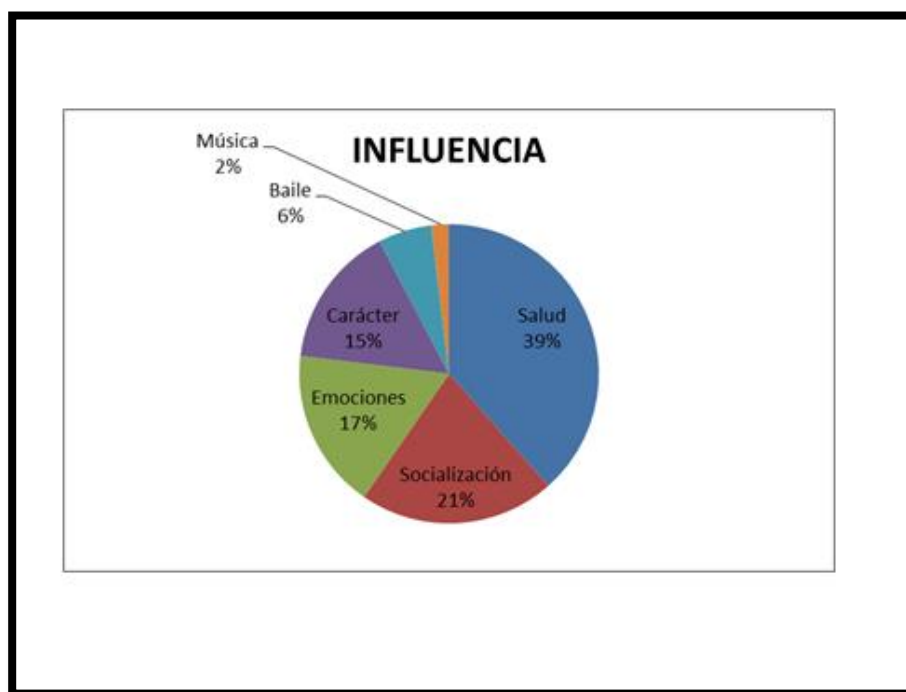
El gusto musical también cumple un papel central en la etapa inicial de la motivación para aprender a bailarlo. La música, como ya avanzamos en el capítulo anterior, se puede conceptualizar como un dispositivo con la capacidad de organizar experiencias corporales; en ese sentido podemos hacer una lectura de dos testimonios. El primero se relaciona con el valor que los practicantes dan a la música: “El danzón es mi género preferido por su composición musical” (Enrique, 59 años, divorciado, jubilado, 6 años en el danzón). En el segundo, al efecto que produce su escucha: “El danzón es un ritmo que contagia a las personas por su estructura musical” (Luciano, 66 años, unión libre, jubilado, 10 años en el danzón).

Entre los danzoneros la palabra *cadencia* aparece de manera constante en los discursos para caracterizar el baile, con esto se refieren al acompañamiento preciso y codificado de los movimientos corporales y el ritmo musical. No se trata de una simple simultaneidad sino de que los alumnos logren transmitir cierta sensualidad contenida con su baile. Esta caracterización es comprensible ya que en las clases el maestro menciona la cadencia cuando hace algunas pausas para pedir a los alumnos más intensidad en el baile. “Lo que me gustó del danzón fue su cadencia y suavidad” (Margarita, 69 años, casada, 8 años en el danzón).

En los grupos de baile el papel del instructor es determinante. En primer lugar, debe ser percibido por los aprendices como un modelo a seguir. Este reconocimiento se deriva del dominio en el baile, pero también de su capacidad para ser receptivo con otro tipo de exigencias, de tipo más afectivo y emocional. La autoridad del maestro sobre el grupo se sostiene en su capacidad para ser un modelo y motivar con ello el deseo de pertenencia de los practicantes, como aseguran dos de sus alumnas. La primera expresa: “Quise bailar danzón cuando vi bailar al maestro en un evento, no es lo mismo bailarlo bien, que bailarlo bonito” (Raquel, edad aproximada 55, unión libre, próxima a jubilarse, 9 años en el danzón). La segunda considera elegante el estilo del instructor: “Lo que me motivó para aprender a bailar fue el estilo del maestro, se ve muy elegante” (Elena, 59 años, divorciada, terapeuta, 5 años en el danzón).

Comparar las expectativas antes de integrarse al grupo de baile con los resultados una vez que son parte de él es por demás interesante y revelador. Como se puede ver en la Gráfica 3, se vuelven centrales aspectos relacionados con la salud (39 %), los vínculos

sociales (21 %), la transformación del carácter de los practicantes (15 %) y su expresividad (17 %). Lo que en un principio se menciona como ‘aprender a bailar’ empieza a tener contenidos e implicaciones más profundas y determinantes para los danzoneros: cuidar de su salud, estar en un grupo de amigos, entre otras cosas.



Gráfica 3. La influencia del danzón en la vida de los practicantes

En el siguiente apartado se explora uno de los procesos que determinan la pertenencia como danzonero: aprender a bailar. Los alumnos dedican buena parte de sus discursos al aprendizaje del código, que incluye el proceso personal de desarrollo de capacidades en el dominio del código del danzón. En este momento tiene lugar la internalización de diversos códigos (visuales, verbales, corporales) y en función del dominio y conocimiento adquirido el individuo podrá participar directamente en los performances asociados a la práctica



cultural y ser reconocido como parte de la comunidad. Saber bailar según las convenciones del danzón académico, detalladas en el capítulo 3, es el principal control de acceso a la comunidad.

### **4.3. Aprendiendo a bailar danzón académico**

Con respecto al código del danzón podemos señalar que, por ser un baile de pareja, exige a los practicantes un nivel adecuado de coordinación y un acercamiento menos próximo que el tango, por ejemplo, donde el abrazo es prácticamente cuerpo a cuerpo. En el danzón los puntos de contacto son principalmente las manos, sin llegar a rozar otras partes del cuerpo y a una distancia considerable entre el hombre y la mujer. Esta condición de baile de pareja influye en que un número considerable de matrimonios se incorporen a los grupos, sobre todo cuando no tienen ningún tipo de experiencia previa en el baile. Un gran número de los alumnos se declaran pudorosos como para intentar bailar tango, donde para su gusto el acercamiento es excesivamente pronunciado.

Aprender a bailar danzón implica para los alumnos aprender a escuchar la música. En los grupos dirigidos por Alfredo Salazar los alumnos se dividen en tres categorías: principiantes, intermedios y avanzados; las dos primeras incluyen manejar un repertorio de pasos básicos con algunas combinaciones. Las clases iniciales están destinadas a repetir los básicos hasta poder realizarlos de manera automática. Salazar se refiere a un tipo de memoria corporal que permite asociar movimientos con el nombre de cada paso, de esta forma los alumnos pueden participar en las secuencias que dicta el instructor en cada clase sin contar, como sucede en el grupo de principiantes.

La dinámica de la clase incluye un par de danzones para el calentamiento. En seguida se forman parejas y se van rotando a lo largo de la clase, así todos los alumnos tienen oportunidad de practicar los pasos. El maestro selecciona la música y dicta los pasos de acuerdo al conocimiento que tiene de cada melodía. Para los alumnos, uno de los atractivos es que en cada clase se aprende algún paso nuevo y se repiten los de la semana anterior, por ello aseguran que el danzón les ayuda a ejercitar la coordinación de los movimientos y la memoria.

El maestro Salazar señala que el punto más alto para alguien que se precie de bailar danzón es cuando ha logrado asimilar tan bien la técnica que es capaz de desecharla y crear un estilo propio. El dominio del código bailable es conceptualizado por Salazar como una tensión entre la técnica y sensibilización, un delicado equilibrio que muy pocos practicantes alcanzan:

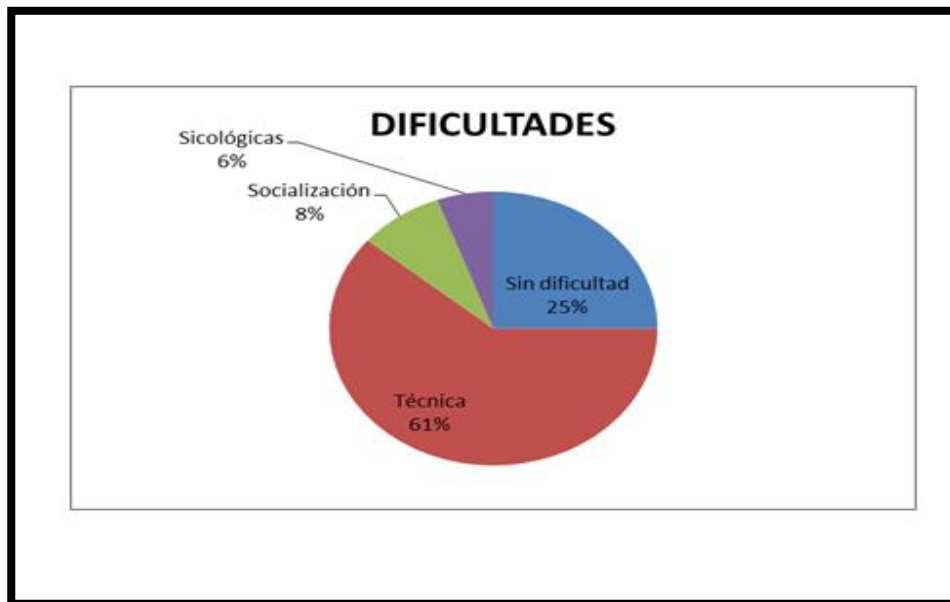
En las clases yo les doy las claves de un lenguaje, pero son ellos quienes tienen que formar sus palabras y hacer frases. Por eso la función de un instructor no se limita en enseñar a mover un cuerpo a un ritmo, hay que enseñarlos también a sentir. En mis grupos es muy importante el manejo de las emociones, que en la clase mis alumnos pasen por diferentes estados, enojo, tristeza, disfrute, es algo que logré con el trabajo de la parte más emocional.  
(Entrevista 2 Alfredo Salazar, 15 de agosto de 2013)

Esta etapa es la que mayores referencias tiene en las entrevistas. Los practicantes viven de manera singular el proceso de aprendizaje, el cual representa el eje del proceso de formación de la identidad grupal. El primer elemento para ser reconocido como danzonero

o danzonera es bailar apegado a las convenciones ya descritas, como hacer las pausas y cerrar en los tres remates que incluye la pieza musical.

A diferencia del baile en otros géneros populares, lo que distingue al danzón de la salsa, la cumbia o incluso el tango es el acompañamiento y coordinación de las pisadas de los bailarines con los compases musicales. Se trata de que los bailarines marquen cada compás al ritmo del danzón, no hay lugar para la improvisación fuera de la música y con esto nos referimos a que el cuerpo entra en sincronía perfecta con la musicalidad de la pieza, como si se tratara de otro instrumento más que reconoce y marca los compases.

Esta cualidad permite que se hagan dos pausas en cada pieza musical, las cuales concluyen con un remate y permiten mostrar la habilidad del bailarín para cerrar justo en el momento en que termina cada melodía. Estas pausas o remates a menudo se reconocen como una de las mayores dificultades entre los aprendices: “Lo más complicado en el aprendizaje fue entender la musicalidad y la cadencia” (Luciano, 66 años, unión libre, jubilado, 10 años en el danzón). En la Gráfica 4 se aprecian algunas de las dificultades que enfrentaron los practicantes en el proceso de aprendizaje del código, de ellas la técnica de baile fue reconocida como lo más complicado. Es interesante que se mencionaran elementos externos al baile, como la dificultad para socializar (8 %) y causas psicológicas (6 %).



Gráfica 4. Dificultades en el aprendizaje del danzón académico

Que el aspecto técnico sea señalado como el más complejo y que sólo en un porcentaje pequeño se mencionen aspectos de socialización o de personalidad como impedimentos resulta interesante. Así lo explica Alfredo, profesor de literatura:

En el proceso de aprender a bailar tuve que enfrentar mi timidez e inseguridad por ser un poco arrítmico. Eso se compensaba con el gusto por seguir las indicaciones del maestro, sobre todo cuando vemos un paso nuevo. (Alfredo, 56 años, casado, maestro de literatura, 3 años en el danzón)

Sin embargo, conviene hacer un contraste entre las dificultades en el aprendizaje y lo que proporciona mayor disfrute a los practicantes. Las cuestiones de carácter y los problemas de socialización con el género opuesto, sobre todo en el caso de los hombres que se definen a sí mismos como tímidos e inseguros, son para algunos los retos de esta etapa por la actividad en pareja que propicia el baile, de ahí que los practicantes se vean obligados a enfrentar este problema para seguir avanzado en el aprendizaje.

La tensión entre las complicaciones del aprendizaje del código y la satisfacción experimentada ante las primeras muestras del dominio se expresa en testimonios como el siguiente, en el que el disfrute físico se revela en la experiencia de aprender a bailar:

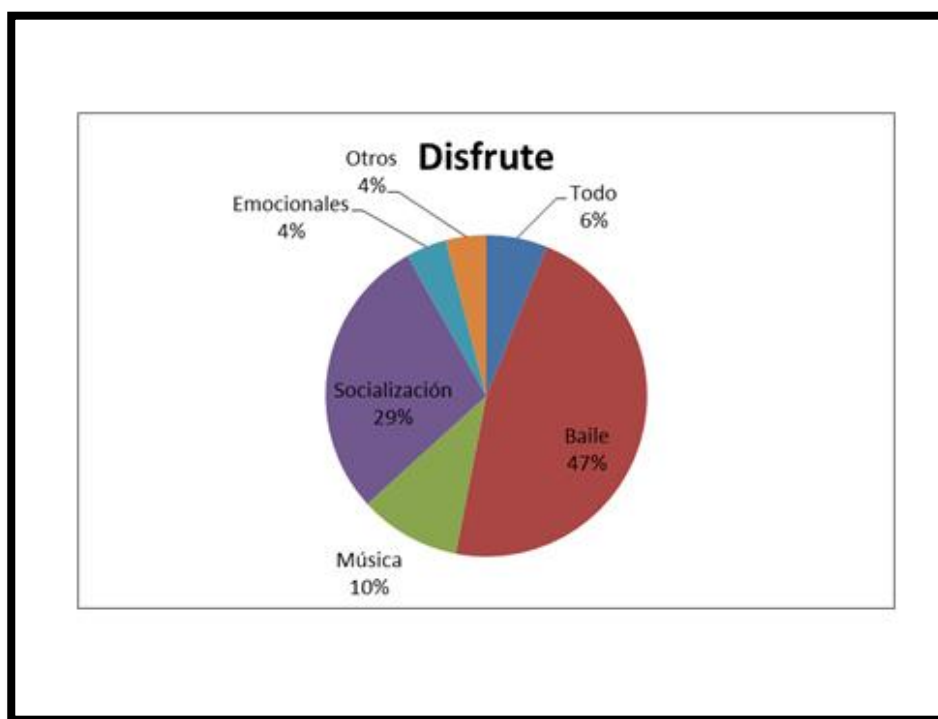
Empezar a bailar fue maravilloso, mi primer maestra me tomó de su mano y me devolvió la seguridad en mí misma, con mucha paciencia me fue mostrando paso a paso cómo tenía que moverme. Fue como enseñarme a caminar, en todo momento me daba la certeza de que yo podía hacerlo. (Teresa, 62 años, casada, jubilada, 22 años en el danzón)

El dominio sobre la técnica de baile es experimentado por los alumnos como una recuperación de sí mismos, con un profundo sentido de seguridad y valor propio. Es en este punto en el cual el baile como experiencia encarnada transforma la autopercepción de los alumnos, marcando en algunos casos una ruptura entre el antes y el después del danzón.



Foto 23. Parejas de baile en la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, Coyoacán, marzo de 2013. Crédito: Cristina Tamariz.

En la Gráfica 5 se indican los aspectos que influyen en la permanencia prolongada de los alumnos en el grupo, que con el tiempo deviene en una especie de club social. De nueva cuenta el baile se reconoce como la motivación principal, pero en este punto va más allá de acompañar la música: el baile es también la capacidad de disfrute y en consecuencia de valorar el cuerpo que se los permite. La música mantiene la importancia de la etapa inicial con un 10 %, pero la valoración que aparece por primera vez apunta a la socialización como uno de los principales incentivos para permanecer en el grupo.



Gráfica 5. Aspectos que disfrutan los practicantes durante las clases

En el dominio de la técnica de baile del danzón académico influyen otros elementos, que a juicio del instructor Alfredo Salazar responden más que a la parte técnica a la emotiva que implica el aprender a bailar danzón:

El dominio de la técnica de baile es para mí un proceso parecido como al subir los peldaños de una escalera. Se inicia con el primer contacto con el danzón, que puede ser visual e incidental. El siguiente momento es integrarse al grupo de baile y estar dispuesto a aprender la técnica. La mecanización es el primer logro de la etapa de clases, luego viene el dominio y posteriormente la depuración. Al cumplirse estas etapas siguen otras que sólo logran muy pocos de los alumnos. El punto de conmoverse con la música y expresarlo al bailar, conmover a la pareja y finalmente conmover al público que te observa. (Entrevista 2 Alfredo Salazar, 15 de agosto de 2013)

El manejo de las emociones que menciona Salazar como elemento central en sus clases también está vinculado a la sincronía entre la música y el baile en el danzón. La estructura musical de cada pieza musical en apego al código actual de baile lleva por distintos estados emocionales a los practicantes. En tanto que en la primera y segunda melodía son fragmentos musicales muy lentos, que en muchas ocasiones reproducen el estribillo de algún bolero o canción de dominio popular, la parte final o del llamado montuno es muy rítmica, el momento para que las mujeres se luzcan a medida que pasean alrededor del hombre en actitud sonriente y con cierto toque de coquetería. La respuestaailable a estos momentos musicales se vuelve parte del dominio de los practicantes en la medida en la cual aprenden a escuchar; lo que sigue tiene que ver con dejarse llevar por la emoción de la música, en la cual se sustenta la singularidad del método de baile del danzón académico.

Escuchar se vuelve el principio para imprimir cierta velocidad a los pasos ensayados una y otra vez. En el grupo de principiantes se marcan pasos básicos, desplazamientos elementales que no obstante obligan a cambiar el modo de avanzar o retroceder así como la amplitud y la fuerza de la pisada. Atender a la música tiene un efecto 'transformador' en

la disposición corporal. Dominar la técnica del danzón académico permite a los alumnos acceder a un tipo de sociabilidad que se deriva directamente del baile como actividad de disfrute contenido por la estricta codificación de movimientos e intercambios. A medida en que los practicantes avanzan en el dominio del código, se revela además una dimensión que desde la propia subjetividad resignifica la experiencia estética del baile en términos de disfrute físico.

Fui una alumna constante. Todos los sábados y domingos asistía puntualmente. Me sentía parte de una congregación hermanada por el placer de esta música tan especial, nos generaba una especie de comunión acompasada. No me di cuenta, pero poco a poco aprendí los pasos básicos, además, a expresarme a través de ellos. Por fin, esa música, de gratas reminiscencias de mi infancia, me permitía externar una parte de mi persona que en ese momento había decidido dejar crecer: mi propia sensualidad. (Maru, 59 años, casada, 8 años en el danzón, citado en Araiza, 2004: 139)

Como se puede ver en el testimonio citado el baile es una alternativa para redefinir aspectos relacionados al cuerpo, al placer y a los sentidos del 'ser mujer' en una etapa vital de cambios e incertidumbre, en la transición de la edad adulta a la vejez. La valoración del cuerpo por el disfrute que produce el baile es también una constante en el discurso de las danzoneras.

Para los detractores del danzón académico lo que el código de baile ofrece son un conjunto de restricciones para estandarizar la práctica y controlar el acceso al colectivo más que posibilidades expresivas. La defensa del código académico funciona para legitimar jerarquías entre los bailadores, pero sobre todo entre los propios instructores y promotores culturales quienes defienden la supremacía del danzón académico frente al de estilo lírico.



Los danzoneros líricos son una minoría cada vez menos visible en relación con los académicos, pues se trata de los viejos bailadores saloneros que ganaron en otro tiempo reconocimiento por su creatividad; un valor contrario a lo que promueve el danzón académico con su estricto catálogo de pasos básicos, de pausas y remates, de coreografías y presentaciones para el autoconsumo de la comunidad.

A pesar de la estricta codificación en el danzón académico, autores como Madrid & Moore reconocen la tensión entre la regulación del baile y los deseos de los alumnos. El placer de la práctica emerge ante la certeza de este dominio, pero indiscutiblemente también de saberse parte de la colectividad de los danzoneros académicos, para quienes “bailar danzón es acerca del deseo disciplinado y el reforzamiento de los privilegios tradicionales de género, pero también es acerca de la negociación del derecho de cada uno al placer” (Madrid & Moore, 2014: 192). Los autores apelan a la ‘cachondería’ como categoría analítica para explorar la experiencia del disfrute en el baile. El concepto es afín a lo que hemos denominado sociabilidad erótica, con la diferencia que en nuestro estudio es un complemento de otras formas de convivencia social que están presentes en el danzón académico y que trascienden el momento del baile como una expresión de un tipo de sociabilidad afectiva, la cual desarrollaremos a detalle en el siguiente apartado.

En el estudio de Madrid & Moore el danzón académico se caracteriza por la premeditación de los movimientos y su falta de espontaneidad, ya que en el código quedan prescritas las posibilidades de expresión corporal en estricto apego al código de baile. Por ello, estos autores concluyen que “el encumbramiento del estilo académico en México significa también la transformación de baile puramente social a una práctica exhibicionista”

(2014: 211). Este giro no es menor y tampoco puede tener una lectura negativa si se compara el antes y el después del danzón académico.

El exhibicionismo que sin duda está presente en la práctica de baile es también un llamado de los danzoneros a ser vistos, un reclamo frente a los otros por el dominio de su habilidad, por la forma de adecuar sus movimientos a los compases musicales; una llamada de atención por la manera de apropiarse de sus cuerpos, de presentarlos de acuerdo a las exigencia del estilo, no se trata de retomar un estilo y reinstalar sin mediación alguna las identidades de género asociadas al baile y a los sectores populares. En el danzón académico la edad es un elemento disruptivo que en las prácticas de baile en el pasado no formaba parte de la identidad de los bailadores. Estamos ante una práctica inédita que retoma los estereotipos tradicionales de lo masculino y lo femenino en cuerpos envejecidos, los cuales reclaman la capacidad de negociar y expresar su disfrute en el baile desde el dominio de su cuerpo y de provocar la admiración de los otros que sin ser parte de la comunidad los miran bailar.

#### **4.4. Formas de sociabilidad en el danzón académico**

En los apartados anteriores se abordó de forma descriptiva el perfil de los participantes en unos de los grupos de danzón académico así como lo que en sus discursos aparece como motivaciones iniciales en el punto donde aún no se involucraban en la práctica, pero habían tomado ya la decisión de hacerlo. El proceso de aprendizaje es también el proceso de ser reconocido como parte de una comunidad, con sus propios códigos y reglas de convivencia y de presentación. Es durante este proceso cuando la frase *aprender a bailar* cobra un

significado que trasciende por mucho a un conjunto de habilidades corporales adaptadas a una forma musical. Aprender a bailar es para los danzoneros la adopción paulatina de un estilo de baile en lo inmediato, que transforma las subjetividades. El espacio de las clases de danzón deviene en un entramado social con sus propias reglas de reconocimiento y aceptación pero también con sus propios conflictos y disputas.

Después de este recorrido por el acercamiento y el aprendizaje de los danzoneros académicos, el énfasis se traslada ahora al campo de las relaciones que en lo individual y colectivo se propician con esta práctica cultural. Con el apoyo de los discursos de los practicantes y del trabajo de observación participante se explorarán dos tipos de sociabilidad derivados de la práctica del danzón académico, pero que bien se pueden extender a otros estudios cuya referencia sea una práctica musical distinta: la sociabilidad erótica y la sociabilidad afectiva.

En el estudio de Amparo Sevilla (2003) sobre los bailadores asiduos a Los Ángeles en los años noventa, la antropóloga hacía referencia a las relaciones de anonimato que como colectivo mantenían los asistentes al salón de baile. Es importante aclarar que el objeto de estudio de Sevilla no era los bailes de salón, sino el tipo de interacciones que tienen lugar en ese espacio. No saber ni preguntar quién es el otro con quien se baila o a quien se identifica visualmente como parte de la colectividad aparecía como una regla social que además democratizaba el espacio, sin importar la condición social. En la pista las jerarquías sólo se advertían en función del dominio y la creatividad de los bailadores. Sin embargo, nuestro estudio nos enfrenta a motivaciones distintas e inclusive contrastantes con respecto al baile, porque el espacio ya no es el salón y el anonimato se vuelve casi un

imposible en los grupos de danzón académico debido a la asistencia constante a las clases, a veces por años, mientras que debido a la estandarización del danzón académico la creatividad de los bailadores carece de valor en el colectivo. En términos de convivencia la familiaridad hace imposible relaciones de anonimato, las historias familiares y personales de los integrantes que tienen años como parte del grupo son un patrimonio colectivo. Cada integrante conoce el perfil biográfico de los compañeros, sabe de los problemas y crisis a los que se han enfrentado, padecimientos de salud, separaciones y situación familiar en general.

En la caracterización del danzón académico como un estilo cultural con adscripciones de clase social y de edad desborda el dominio del baile como disciplina corporal y disfrute, para incluir además otro tipo de interacciones donde se cuestionan y replantean identidades de género, de consolidación de un colectivo, de deseos de pertenencia y, sobre todo, de un espacio social que cuestiona los imperativos de la vejez vigentes para generaciones anteriores. Estos aspectos, menos relacionados con el baile en sí y más con las relaciones entre los integrantes del grupo, son lo que denominamos sociabilidad afectiva. Este es un campo vital de exploración para los estudios sobre consumos y estilos musicales, ya que permite ir más allá de la descripción de los elementos que articulan un estilo cultural etario. Hasta este momento se presentó una descripción del proceso de consolidación del danzón académico como un estilo, ahora corresponde mostrar cómo impacta el estilo en las relaciones de los practicantes y en su propia subjetividad.

#### **4.4.1. Identidades de género en el danzón académico**

Un primer aspecto se vincula con las identidades de género, que en el danzón representan un aspecto central en las interacciones entre los practicantes. En un buen número de entrevistas la imagen de dama y de caballero que se recrea en el performance del danzón ejerce una especie de encanto y fascinación entre los iniciados. El sombrero, las guayaberas y los zapatos de tacón cubano son algunos de los objetos reapropiados por la comunidad danzonera para la creación estética de su estilo. En las mujeres el uso del vestido es también primordial ya que para las danzonera asistir a bailar con pantalones se considera una falta de respeto. Como en el caso de los estilos juveniles, los danzoneros recurrieron a un bricolaje de objetos que en términos de utilidad son obsoletos, pero que en el contexto de la práctica tienen una carga simbólica incuestionable, como sucede con el abanico por parte de las mujeres. Este punto podría pasar inadvertido a no ser que considere que la mayoría de los practicantes asumieron estas identidades con la marcada dualidad entre lo masculino y lo femenino en una etapa avanzada de su trayectoria.

Al igual que el baile se revela con todo el impacto de la novedad, la adopción del estilo y de los roles de género va en la misma dirección. Vestir como todo un señor y presentarse como una atractiva señora es parte del código que acompaña al baile, lo que al reconsiderar la edad y la trayectoria de los practicantes adquiere un carácter disruptivo por la apropiación de un estilo propio de las juventudes trabajadoras por parte de sectores de clase media en edad avanzada. En ese punto radica el reconocimiento y la distinción hacia el exterior de la comunidad.



Foto 24. Mujeres en clase, Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, Coyoacán, noviembre de 2012.  
Crédito: Cristina Tamariz.

Las relaciones de género que tienen lugar en la etapa de aprendizaje pueden analizarse desde distintas situaciones; por ejemplo, cuando los practicantes ingresan al grupo como pareja por lo general se trata de matrimonios, en estos casos la aceptación en el grupo es casi inmediata pues la condición de pareja constituida facilita la convivencia con otros alumnos en la misma situación. Así, en los grupos de baile es posible identificar el acercamiento y la convivencia entre los matrimonios, pero también la ruptura de relaciones conyugales. Esos aspectos serán tratados a detalle el capítulo 5, donde se analizarán las narrativas de un grupo de danzoneros.

#### **4.4.2. Conflictos y disputas en el danzón académico**

El tipo de conflictos presente en los grupos de danzón refleja la propia trayectoria del grupo. Mientras se realizaban las entrevistas, varios alumnos coincidieron que hace unos cinco años la competencia por tener una pareja por parte de hombres y mujeres provocaba situaciones de enemistad o peleas directas. La aparente tranquilidad del grupo se explica por la edad avanzada de los alumnos, quienes han cambiado sus prioridades de conquista y seducción por la de la convivencia entre amigos. Por eso es importante señalar la edad del grupo en relación a prioridades y expectativas individuales, pero también a las dinámicas de aceptación e integración de los miembros.

Ser aceptado por el grupo fue para algunos una experiencia compleja durante la etapa de disputa por parejas de baile y sentimentales. Uno de los alumnos comenta que la aceptación se hace más difícil cuando se mantiene un sentido de conquista y competencia por mantener relaciones afectivas con las mujeres: “Por la edad en el grupo que estaba entre los 50 años había mucho interés de atracción sexual y era muy claro el sentido de competencia y de ligue” (Carlos, 58 años, ingeniero, 12 años en el danzón).

Las muestras de grupo se preparan con meses de anticipación. Para tal efecto los maestros montan una coreografía que se practica hasta el momento de presentarla. Además de la pieza musical, la elección del vestuario es otro de los asuntos que se somete a discusión en los grupos y que llega a generar algunos conflictos entre los integrantes. Los maestros comentan que conforme se acerca el día de la presentación aumentan las tensiones y en ocasiones hay fricción entre los integrantes. Una vez que se presentan, las parejas se relajan y disfrutan sin presiones el resto de las actividades, en particular de los

bailes de gala, espacio para el lucimiento personal y la convivencia entre amigos. Lo mismo sucede con las parejas que compiten en el campeonato de danzón.

Entre las coreografías de grupo y la competencia por parejas hay una clara distinción: en las coreografías grupales se califica la coordinación de sus integrantes y la proyección visual del grupo, el vestuario y el maquillaje de las y los integrantes. En cambio, en la competencia de pareja se evalúa una cuestión más expresiva, el lenguaje no verbal entre el varón y la mujer al momento del baile. Por último, en las galas se encuentran de nuevo los integrantes de los grupos y las parejas en competencia en un espacio para disfrutar del baile, de la pareja y de la reunión con los amigos. Es en las galas donde se corrobora el sentido de 'comunidad' con el que definen la relación afectiva de los danzoneros y el sentido de pertenecer a un grupo que comparte más que un código de baile.



Foto 25. Baile de gala, Fórum Danzones en el Puerto, mayo de 2012, Veracruz. Crédito: Cristina Tamariz.



Aunado a los elementos ya mencionados en relación al dominio de un código como signo de pertenencia a un grupo, las muestras que se organizan en estados del país contribuyen a afianzar los vínculos afectivos entre los integrantes de los grupos participantes. Alfredo Salazar comenta que cuando hace la selección del grupo de exhibición que presentará rutina en alguna muestra, lo hace pensando que es como irse con la familia de vacaciones, por esto en la selección influye que los participantes mantengan buenas relaciones ya que se trata de viajes de por lo menos una semana. Estos viajes reafirman lazos de amistad y son una expresión de la sociabilidad afectiva de la práctica:

Es el jueves 3 de mayo, la apertura del Fórum Danzones en el Puerto. Miguel Ángel Zamudio, anfitrión y organizador principal anunció la participación de más de 100 grupos de baile procedentes de casi todos los estados del país. Son mayoría quienes vienen de la Ciudad de México. Uno de los eventos más atractivos para quienes asisten es el baile de apertura en la macroplaza del malecón. Cerca de las doce de la noche concluye el evento. Me acerco al grupo de Alberto y Flavio. Reconozco a Lupita, su compañera de baile en el grupo de la Ciudadela, y a Cony, alumna de Fredy en la casa de la cultura de Coyoacán. Al grupo se integra también una pareja que viene de Monterrey, ella acaba de cumplir los 60 años, él parece algo menor. Nos dirigimos al centro para buscar algo que cenar. De los asistentes todos a excepción de Lupita y el hombre de Monterrey son jubilados o pensionados. Es interesante que para quienes asisten a las muestras el conocer el lugar tiene un fuerte atractivo, a la par con su presentación son los objetivos de su estancia. (Diario de campo Fórum Danzones en el Puerto, Veracruz, 3 de mayo de 2012)

Si bien es cierto que en reiteradas ocasiones se hace referencia al danzón como una práctica que no se limita a un público de adultos mayores, en la convivencia de los grupos de baile se presentaron conflictos por la selección de las parejas más jóvenes para exhibiciones y presentaciones, en parte para contradecir la idea de que el danzón es para 'viejitos'. Esto causa molestia entre los alumnos con un rango de mayor edad, quienes consideran que pese a su dedicación y constancia basta con que lleguen alumnos jóvenes para que ellos sean desplazados. El conflicto se dirime cuando los jóvenes se alejan del baile por cuestiones de trabajo o de familia. En comparación, la salida de los alumnos mayores dependerá menos de compromisos sociales y más de capacidades físicas. Uno de los alumnos recuerda un conflicto que tuvo lugar entre los alumnos jóvenes y los mayores por cuestiones de preferencia por parte del instructor:

Finalmente la estratificación y la lucha de poder ocasionó conflictos con el maestro (...) sí influyeron cuestiones referentes a la edad, ya que los maestros trataron de introducir a gente muy joven y tuvieron actitudes preferenciales hacia ellos. Esto provocó molestias sobre todo en el grupo que hacía presentaciones. A los alumnos mayores les pedían acudir a ensayos y dedicar más tiempo mientras que para los jóvenes la exigencia era menos. Eso acentuó el conflicto. A mí no me tocó tanto porque era de reciente ingreso en los avanzados. En mi caso no apoyaba a ningún grupo, porque era excluido tanto del de los jóvenes como del de los avanzados de mayor edad. (Carlos, 58 años, soltero, ingeniero, 12 años danzón)

En lo que se refiere a la relación intergrupal los practicantes reconocen que sobre todo hace algunos años, cuando la información de las muestras y eventos de baile eran difundidas exclusivamente por los instructores, había un compromiso de exclusividad por parte de los

alumnos. Por ello no era bien visto e incluso se sancionaba que un alumno asistiera a clases con otro instructor. El argumento por parte de los maestros es que podían copiar pasos, como señala Rebeca:

Antes sí era un problema que uno tomara clases con otros maestros. Por ejemplo, antes estaba prohibidísimo estar en otro grupo. Ahora ya está más abierto, ya no es problema. Antes te pedían exclusividad. En una ocasión participé con el grupo de Jacobo (hermano de Alfredo Salazar) en una de las muestras que organizan en el Museo de la Ciudad de México, pero yo no sabía que Fredy también se iba a presentar y cuando lo vi estaba vestida, lista para bailar, me dio mucha pena, me quite el vestuario para ir a hablar con él. La que me atendió fue su esposa y me dijo que Fredy no permitía eso. Le expliqué que yo tenía un compromiso y que sería la primera y única vez. Me dijeron que si estaba con ellos o no. (Rebeca, edad aproximada 57, pensionada, divorciada, 6 años en el danzón)

Este compromiso de exclusividad de los alumnos con el instructor se flexibilizó con el uso de las redes sociales, principalmente Facebook. Los grupos de baile abrieron cuentas grupales para informar sobre la organización de muestras en los estados, fue así que los propios practicantes accedieron a la programación del resto de los grupos. Cualquier interesado tenía acceso a la programación que en otro tiempo se manejó como dominio exclusivo de los instructores. Gracias a este tipo de apertura la idea de colectivo y de comunidad en torno al danzón académico se fortaleció y con ello la lealtad de los alumnos a sus respectivos grupos de baile.

Otro tipo de conflictos que se genera entre los alumnos se origina en la disputa por los roles de género aceptados por la comunidad. Según la opinión de los implicados, se infringen los roles establecidos por el código del danzón académico cuando el hombre no

sabe mandar y cuando la mujer no entiende el mando. En el caso del hombre, la idea de mando se entiende como la iniciativa de marcar ciertos pasos en cada parte del danzón. Si tiene un buen mando la mujer realizará los pasos sin problema. Este supuesto puede cuestionarse en la práctica directa del baile si consideramos que también influyen otros elementos más allá del mando, como la empatía o la atracción, al igual que el estilo de baile que el alumno aprendió, lo cual depende a su vez del estilo del instructor. El papel de la mujer en el baile no es tan pasivo como se suele insistir. Algunas mujeres comentan que para no tener conflictos con los compañeros les hacen creer que en efecto son ellos los que mandan.

Esta disputa por el cumplimiento de los roles de género revela también una exigencia de compensación por parte de los hombres frente al supuesto generalizado de que las mujeres tienen una disposición natural para el baile. En realidad no es tan directa la relación entre el género y la 'natural disposición para el baile', como se verá a profundidad cuando se analicen las narrativas de las danzoneras en el capítulo 5. De cualquier manera, los hombres exigen el respeto al mando porque ahí radica su valor como danzoneros. Son responsabilidad absoluta del hombre identificar y llevar a la mujer al remate, el punto máximo a evaluar en la ejecución; la precisión temporal de las pausas al término de la primera y segunda melodías y terminar igual en el montuno.

Como en otros bailes de salón, la dualidad entre lo masculino y lo femenino marca las interacciones de la pareja de baile que se reducen a un papel activo por parte del hombre y pasivo por parte de la mujer. Los conflictos en la convivencia del grupo de baile no

únicamente se enfocan en las relaciones entre hombres y mujeres sino entre personas del mismo género por cuestiones de competencia. Como indica un alumno:

Es más fácil encontrar una pareja sentimental que una pareja de baile totalmente. Porque una pareja de baile requiere tiempo y compromiso. Necesitas ver a una persona y cuando la ves, pues ya tiene pareja... Una pareja de baile es conflictiva si es pareja sentimental. De repente te cambia por otro, así es el baile. (Javier, 68 años, divorciado, arquitecto, 3 años en el danzón)

En las historias de los bailadores hay episodios en los que han sido señalados como inexpertos debido a la falta de dominio en el código del danzón académico. Esto sucede cuando un hombre con poca experiencia en el danzón saca a bailar a una mujer con mayor trayectoria en el baile y esta diferencia en el dominio del código se traduce en una falta de acoplamiento y entendimiento de los pasos. Las actitudes de las mujeres en esos casos van desde aguantar a que termine la pieza hasta dejarlos parados en plena pista.

El efecto de estas experiencias en los practicantes se traduce en inseguridad y frustración que les lleva tiempo superar. Por otra parte, los problemas de convivencia en el grupo se relacionan con actitudes despectivas que los practicantes tienen hacia ciertos integrantes. Como indica uno de los entrevistados: “En el baile hay gente muy grosera, la ‘gente grande’ es más complicada porque no va a cambiar y además saben simular sus actitudes de muchas maneras”.



Foto 26. Presentación de clausura en los talleres de danzón del Centro Cultural La Nana. A la izquierda, Alfredo Salazar, a la derecha, Teresa Salazar, septiembre de 2012. Crédito: Mariana Nava Tamariz.

Para cerrar el presente apartado es importante anotar que, tanto por la edad del grupo como por el proceso de envejecimiento de los practicantes, este tipo de relaciones poco a poco cobra más importancia en comparación con la sociabilidad erótica, la cual se vincula más al disfrute corporal y a la relación que se propicia con la pareja y con el colectivo por el baile en sí. Este cambio de prioridades entre lo afectivo y lo erótico puede señalarse como uno de los rasgos distintivos de las *Ageing cultures*.

Para los danzoneros académicos, la creación de vínculos sociales se reconoce como una de las principales motivaciones y prioridades de la práctica, como se advierte en el siguiente testimonio: “El danzón es una manera de gozar al llegar a la tercera edad, la

convivencia con los compañeros es muy importante y con mi pareja” (Erick, 63 años, casado, empresario, 6 años en el danzón). Para algunas parejas el grupo de danzón es el referente principal de su círculo social. El danzón como actividad generadora de un espacio social se expresa en el siguiente testimonio: “De la clase disfruto la música, los pasos y el ambiente que se crea gracias a Fredy y a los compañeros. Además hemos fomentado un grupo de amigos que nos consideramos hermanos” (Antonieta, 71 años, viuda, maestra jubilada, 8 años en el danzón).

En las actividades de consumo cultural focalizadas en grupos etarios, como es el caso del danzón, el baile tiene distintas implicaciones. Según la opinión de uno de los entrevistados la importancia del baile entre los jóvenes y adultos mayores tiene un objetivo común, que es la generación de vínculos sociales afectivos: “¿Por qué para mucha gente no es importante el baile?, ¿por qué se da sobre todo entre gente joven o de edad avanzada? La razón es porque los adultos jóvenes están preocupados por su trabajo y su familia. En cambio estos vínculos que se generan en el baile son muy importantes para los jóvenes y para los viejos porque no tienen esas responsabilidades” (Carlos, 58 años, soltero, ingeniero, 12 años danzón).

Lo interesante de esta reflexión y de lo que se puede concluir de las etapas que preceden a la formación de la identidad como practicante de danzón es que, en términos generales, integrarse a las actividades propias de los grupos de edad se puede explicar por esa ruptura de vínculos sociales que tiene lugar en la etapa de envejecimiento. Sin embargo, restringir las implicaciones de la práctica a esta condición de aislamiento social dejaría fuera las dinámicas de cambio y transformación de las subjetividades que tienen lugar en los

practicantes a medida que se asumen como parte de la comunidad de danzoneros. En otras palabras, la ruptura de vínculos sociales es uno de los elementos que influyen en las personas que se integran a este tipo de prácticas, pero no es el único. Como veremos en los siguientes testimonios, los bailadores experimentan un cambio radical antes y después del danzón, pero esto depende también de las condiciones sociales, afectivas y emocionales que delimitan cada trayectoria individual.

Cuando se trata de sujetos con un soporte adicional de vínculos sociales fuera del grupo de baile, la actividad se toma más bien como complementaria, como lo narra Aurora: “Del danzón disfruto mucho el baile y la música, el poder compartirlo con mi esposo enriquece nuestra relación... Me gusta mucho, pero no dependo de él. Si tengo que hacer otras cosas, como ver a otros amigos, salir de viaje o estar con la familia puedo prescindir del baile” (Aurora, 65 años, casada, jubilada, 9 años en el danzón). Sin duda, en este caso contar con una pareja y tener un círculo de amigos fuera del grupo de baile coadyuva a que su participación tenga un carácter complementario pero a la vez relevante, de lo contrario no se explicaría su trayectoria de nueve años en el ambiente del danzón.

Por otra parte, además de la importancia social del baile aparece la preocupación de los practicantes por mantener la salud física y emocional: “El danzón ha sido el complemento ideal en esta etapa de mi vida, me ayuda a conservar la salud física y mental y amplía mi número de amistades” (Gonzalo, 74 años, unión libre, pensionado, 10 años en el danzón). Esta cualidad distinguiría claramente a las culturas juveniles de las culturas del envejecimiento en el énfasis en la prevención de la enfermedad y la preocupación constante por el deterioro de las capacidades motrices y de memoria. En consecuencia, podemos



entender el efecto de la práctica en el sentido de bienestar que experimentan los practicantes de danzón en términos de salud, convivencia y afectividad. En términos integrales, el baile cruza por motivaciones de distinto orden en la trayectoria de los alumnos: “Para mí el danzón es cadencia, seducción, experiencia y sentido profundo de la vida. Me ha hecho gozar de la música y la convivencia con otras personas, también me ha ayudado a descubrir que mi cuerpo responde bien al ritmo (Alfredo, 56 años, casado, maestro de literatura, 3 años en el danzón).

### **Recapitulación**

El danzón académico como práctica cultural vinculada a los sectores jubilados y pensionados de clase media en la ciudad es más que una alternativa para hacer uso de su tiempo libre. Se trata de un espacio social que posibilita formas de interacción caracterizadas por el contacto y el dominio corporal. En el danzón académico, el aprendizaje del código de baile funciona como un mecanismo de control para garantizar la pertenencia de los nuevos integrantes. A diferencia de las etapas anteriores de la práctica, el momento en el que surge el danzón académico se caracteriza también por la configuración de un estilo cultural y de una identidad particular, que expresa lo que hemos denominado *Ageing culture*.

El danzón forma parte de un conjunto de géneros musicales bailables que por contar con códigos musicales y dancísticos especializados tienden a crear subculturas o comunidades. Como ya nos referimos en el capítulo anterior, el *revival* del género vino acompañado de una codificación en el repertorio y la presentación de los bailadores considerados 'académicos'. Gracias a esta paulatina especialización por parte de los instructores de los grupos de baile activos en la ciudad, se generaron una serie de disposiciones que restringen el ingreso y la pertenencia para quienes no comparten el código (pasos de baile, vestuario, maquillaje, expresión corporal y espacios de reunión) de los danzoneros de academia. Es evidente que las restricciones de ingreso mucho dependen de la disposición de recursos por parte de los participantes.

Esa cualidad de la práctica para conformar un grupo de pertenencia se sostiene por la consolidación de un código cuyo efecto es la estandarización de los movimientos y la unificación de un estilo que las personas asumen e interiorizan: la creación de una estética particular que los identifica frente a los que no pertenecen al colectivo. El danzón como estilo trasciende el dominio de la adquisición de habilidades físicas para generar formas particulares de convivencia y socialización, en este caso el tipo de sociabilidades que se fomentan en los espacios donde los sujetos se relacionan y actúan como soporte para mantener la pertenencia de grupo y la identidad generacional. El sentido de pertenencia que promueve el danzón como género musical se traduce en un estilo que aporta a los sujetos elementos para la autoexpresión, la aceptación y el disfrute de los cuerpos y para la configuración de identidades sociales.

La conclusión de la actividad laboral de los practicantes modifica su posición social y reconfigura sus vínculos personales. En términos familiares, la mayoría de los participantes ha pasado por procesos de divorcio, viudez o matrimonios muy largos que también influyen en el tipo de apego que experimentan. Si bien en términos de edad y situación social las anteriores son algunas de las condiciones objetivas de los participantes es en las narrativas donde emergen otro tipo de necesidades. Desde la subjetividad de los participantes algunas prácticas culturales devienen en ofertas de sentido.

Los danzoneros académicos problematizan la apropiación directa de los roles de género, pues la dualidad entre lo femenino y lo masculino se replantea en términos de edad. El efecto transformador del baile en la subjetividad de las mujeres impacta en la presentación de su persona, es decir, en la adopción del estilo en relación a su arreglo, vestido, maquillaje y demás aspectos de tipo visual.

Una de las expresiones que molestan a los practicantes es que 'el danzón es para viejitos', en especial por sus implicaciones de dependencia y paternalismo. Desde su presencia en los espacios públicos, su manera de diferenciarse de los otros en términos de habilidades corporales y en su presentación, los danzoneros académicos en la ciudad de México forman un estilo que se puede expresar como una *Ageing culture*, cuestionando y problematizando los supuestos de lo que significa llegar a viejo en un entorno urbano para un colectivo de clase media. Asimismo, es posible caracterizar al danzón académico como la expresión de una *Ageing culture* no únicamente por la edad de los participantes, según se desprende de la caracterización de su perfil, sino por el tipo de sociabilidades desde las cuales se relacionan con los otros integrantes de la comunidad. Desde lo afectivo los

danzoneros académicos expresan su prioridad por formar parte de un colectivo en el cual tienen garantizada una larga trayectoria como practicantes gracias a su pertenencia a la clase media. El impacto de este tipo de prácticas etarias en el imaginario social de la vejez está por explorarse; sin embargo, por la presencia en el espacio público de los danzoneros consideramos que la normativa social de la vejez podría ser cuestionada desde esta práctica.

## Capítulo 5. Envejecer bailando.

### Trayectorias biográficas de los danzoneros académicos



Foto 27. Pareja de danzoneros en el Salón Sociales Romo, febrero 2013. Crédito: Jacobo Salazar.

En el presente capítulo, con el que concluye la investigación, se explora la subjetividad de los danzoneros académicos a través de sus biografías. El objetivo principal es llegar a conocer cómo una práctica de consumo cultural como es el danzón, la pertenencia a un colectivo y la apropiación de un estilo que crea un sentido de pertenencia entre sus participantes cuestionan y redefinen los límites de una nueva edad social, cuyos límites cronológicos se derivan de la observación empírica y se ubican entre los 50 y los 75 años. Sin embargo, lo importante para la investigación es revelar el proceso social a que da lugar

la emergencia de esta nueva clase de edad, que en el desarrollo biológico coincide con una primera etapa de envejecimiento activo. Este aspecto es por demás relevante para una práctica que involucra ciertas disposiciones corporales a través de un código de baile y el desenvolvimiento de sus participantes en una actividad física. A diferencia de la práctica de algunos deportes, en el danzón académico se desarrollan formas particulares de sociabilidad, como ya se explicó en el capítulo 4. Estas formas de sociabilidad, en especial la afectiva, son el sustrato de la *Ageing culture* porque logran trascender el dominio exclusivamente físico del baile e impactar en los aspectos de convivencia y sentido de pertenencia para quienes forman parte del colectivo.

Esta *Ageing culture* está construyendo, desde las prácticas de los sujetos, una nueva edad cuyos referentes sociales y biológicos están inscritos en las trayectorias individuales de los danzoneros. Como se mencionó en capítulos anteriores, una de las limitantes de los estudios sobre culturas etarias era la supuesta homogeneidad en el perfil de sus practicantes, quienes al asumir un estilo que los identificaba como parte del grupo sacrificaban parte de su individualidad. En este caso, consideramos que el sentido de pertenencia que desarrollan los participantes de los distintos estilos que dan sustento a las culturas etarias no puede ser explicado exclusivamente en términos de semejanzas, sino también de las diferencias individuales que ese estilo permite negociar.

A diferencia de las culturas juveniles, las *Ageing cultures* tienen un carácter más duradero en términos de trayectoria. En la mayoría de los casos los factores que influyen en el retiro del grupo son de carácter físico, ya sea por enfermedades o por la pérdida paulatina de habilidades físicas. Si se considera que la edad promedio en el grupo de estudio

es de 60 años y la alumna más longeva tiene 83 años, se entiende que las trayectorias de los danzoneros superen los diez años y continúen. De esta manera, el objetivo del presente capítulo apunta a explorar desde la historias de los practicantes algunos puntos en común para comprender la dinámica que a través del danzón propicia la convergencia de un grupo de edad cada vez más visible e influyente en la ciudad, el de las personas mayores.

### **5.1. Danzón académico, una ventana al envejecimiento**

¿A qué obedece que en la ciudad de México la práctica del danzón académico esté configurando una nueva edad social? Envejecer en la ciudad en los primeros años del siglo XX, a mediados o bien a principios del siglo XXI ha tenido límites temporales y simbólicos diferenciados. Partiendo del supuesto de que “las sociedades con categorías etarias [...] demandan un comportamiento diferente del individuo en diversos momentos de su vida y las personas de una misma categoría de edad se agrupan en una sociedad cuyas actividades están orientadas hacia el comportamiento deseado para su edad” (Benedic, 2008: 42), encontramos que las relaciones sociales de los sujetos configuran un proceso dinámico de negociación para ampliar los límites de ese comportamiento esperado conforme a sus necesidades.

Se puede afirmar que en ninguna otra etapa de desarrollo en las sociedades contemporáneas se había experimentado una disputa por modificar y ampliar los límites simbólicos, atribuciones y valores asociados con la vejez como una etapa del ciclo vital de las personas que hasta hace poco tiempo pasaba inadvertida. Este proceso de negociación entre los grupos etarios se concentró sobre todo en uno de ellos, el de los jóvenes. Si bien

en los estudios sobre culturas juveniles se reconocía que en general los grupos etarios no son reproductores pasivos de las prescripciones sociales y los comportamientos que por consenso social les son atribuidos, la minoría etaria de las personas mayores parecía quedar al margen del supuesto.

Definir quiénes son las personas mayores en nuestra sociedad de acuerdo a un intervalo basado en la edad cronológica resultaría, además de ambiguo, improductivo. Si bien en términos institucionales el ingreso en la llamada tercera edad se establece a partir de los sesenta años, desde las dinámicas sociales de los grupos etarios hay otros márgenes que cuestionan la validez de este criterio. Otra objeción para este límite etario institucional radica en que no distingue otras variantes que hacen particulares los procesos de envejecimiento al interior de diferentes grupos sociales, ya sea en función de su pertenencia de clase o de género. En ese sentido, la práctica que se toma como referente empírico de esta investigación tiene como ventaja la pertenencia a un grupo concreto de individuos que comparten entre sí ciertos rasgos en común y que trascienden el criterio de la edad cronológica.

El análisis de los materiales biográficos que se presenta a continuación acentúa sobre todo la experiencia del envejecimiento, sin omitir continuidades y cambios en cada una de las trece trayectorias, de las cuales siete son de mujeres y las otras seis son de hombres. La mayoría de los participantes están en una etapa de envejecimiento activo en tanto que no presentan ningún tipo de enfermedad o limitación física que los haga dependientes del cuidado de terceras personas. En términos de prácticas sociales, esta capacidad de autosuficiencia establece los límites entre una etapa que se abre a una



diversidad de expectativas y proyectos personales y otra que podría definirse como de vejez avanzada, en la cual las enfermedades, las discapacidades físicas o la muerte, en el peor de los casos, representan la amenaza común.

Desde la perspectiva del curso vital, detallada en el capítulo 1, en las trayectorias individuales las identidades culturales tienen un carácter cambiante, contingente y situacional. Es decir, una persona puede experimentar reconfiguraciones identitarias o cambios a grupos de pertenencia en distintos momentos de su trayectoria como respuesta a cierto tipo de necesidades materiales o subjetivas. Por ello la pertenencia a grupos dentro de lo que denominamos *Ageing culture* responde sobre todo a condiciones de vulnerabilidad que se agudizan durante esta etapa. Al explorar las relaciones entre edad e identidad es necesario incluir también otros elementos que permitan delimitar el perfil de los participantes, como el género, la clase social y el territorio, que hacen más específico el campo de acción de una práctica de consumo cultural con un estilo específico que genera sentido de pertenencia entre los integrantes del colectivo.

En la dinámica de ciertas prácticas de consumo cultural la formación de nuevas identidades parte del supuesto de una nueva configuración, como se verá en su momento en el acercamiento a los perfiles biográficos de los practicantes de danzón en la ciudad de México. En las narrativas de los danzoneros se expresan un conjunto de necesidades y expectativas que transforman la subjetividad de los practicantes. La diversidad en las formas de iniciarse en el danzón y en las motivaciones para mantenerse como parte de un grupo aportará elementos para enriquecer el debate sobre el carácter contingente de las identidades sociales y su relación con grupos etarios. Al igual que en el caso de las culturas

juveniles, en las que ciertas manifestaciones se convirtieron en la versión dominante y representativa del grupo etario, como el rock, el punk y otros estilos musicales, en el danzón podría suceder lo mismo pero en el extremo de las *Ageing cultures*, por ello es necesario enfatizar el perfil de sus practicantes y con ello los límites de esta nueva edad social.

Para tener claro a quién se dirige la oferta del danzón académico y cómo son los individuos que están configurando esta nueva edad social, es necesario prestar atención a los perfiles, responder quiénes fueron los danzoneros académicos en su juventud y si como grupo de edad es pertinente conceptualizarlos en términos generacionales. En los siguientes apartados se presentarán las trayectorias biográficas de los danzoneros atendiendo el cruce de las estructuras sociales y culturales como factores interdependientes en la producción de su individualidad.

En términos generales, los años de nacimiento recopilados en los perfiles biográficos que se analizan en este capítulo se ubican entre 1930 y 1960. Del total de entrevistados cinco nacieron en los años cuarenta y otros cinco en los años cincuenta; únicamente dos nacieron en los treinta y uno en los años sesenta, que representarían los extremos de la muestra. Atendiendo la delimitación de los años de nacimiento de los entrevistados, se presenta a continuación un repaso de las condiciones sociales de la ciudad de México entre 1930 y 1960, en tanto se trata de una población con un carácter eminentemente urbano.

## **5.2. Modernidad e industrialización en México, 1930-1960**

En México, y en particular en la ciudad, la década de los treinta marca un punto de inflexión en la etapa postrevolucionaria. A partir de 1934, con la presidencia del general Lázaro Cárdenas el nuevo proyecto de industrialización por sustitución de importaciones permitió la expansión de las clases empresarial y obrera industrial. El proyecto incluía “la producción de bienes de consumo inmediato (alimentos, ropa, calzado) cuyas fábricas fueron instaladas por empresarios que habían sido comerciantes en el periodo anterior” (Zapata, 2012: 238). El efecto de este tipo de iniciativas modificó la distribución demográfica en general y aceleró un proceso incesante de migración interna del campo a la ciudad. Los procesos de urbanización ante la puesta en marcha de proyectos industrializadores tampoco se hicieron esperar. Este cambio de prioridades en el modelo económico nacional diferenció los mercados de trabajo, que hasta ese momento tenían un carácter principalmente rural.

Los recursos para amortiguar la transición entre los valores de una sociedad rural a una urbana y moderna en los grupos sociales incluyeron la radio y el cine como instrumentos educadores del Estado para transmitir las nuevas formas de sociabilidad urbana, por ese motivo el cine mexicano de la época de oro (años cincuenta) era más que un reflejo de las nuevas realidades urbanas. Para Gruzinski el cine desde finales de los años treinta hasta mediados del siglo XX “prepara a las multitudes de la ciudad de México para los impactos de la industrialización” (2004: 494).

Otro aspecto característico de este periodo fue la expansión de la educación en los niveles superiores. Tanto la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) como el Instituto Politécnico Nacional (IPN) cubrían la incipiente demanda de profesionistas, lo cual

condujo a su vez a intensos procesos de movilidad social en amplios sectores sociales, como se verá en su momento en las historias particulares de los entrevistados. El periodo comprendido entre 1930 y 1960, en el cual están contenidas las fechas de nacimiento del conjunto de los entrevistados, sentó las bases de la sociedad mexicana contemporánea. Además de los cambios en la economía tuvo lugar una consolidación en la estructura social que permitió que tanto la clase media como las clases populares tuvieran mayor participación en las esferas social, económica y política: “Ingenieros, economistas, médicos, arquitectos, obreros industriales, empleados públicos y privados conformaron estas nuevas clases que experimentaron fuertes procesos de movilidad social” (Zapata, 2012: 239).

Los efectos del proyecto modernizador en términos demográficos también fueron considerables. Hacia 1930 la población total de México se calculaba en 16.5 millones de habitantes. Las actividades económicas se concentraban en el campo principalmente porque concentraba a un 70 % de la población; en los años treinta sólo un tercio de la población se concentraba en ciudades. Para 1960 la población del país se había duplicado con respecto a 1930, con un total de 34.9 millones de habitantes, y más de la mitad de la población vivía en ciudades. Entre 1930 y 1960 “una sociedad rural, se transformó en una sociedad urbano-industrial que dio lugar a una modernización social, cultural e incluso al desarrollo de una identidad nacional profundamente arraigada en la población, estrechamente ligada al fortalecimiento del Estado como agente activo de ese proceso” (Zapata, 2012: 267). Ese entorno social en proceso de modernización es el que enmarca las trayectorias de los danzoneros y el que en buena medida delimitó cierto tipo de oportunidades de desarrollo profesional, como veremos a continuación.

### **5.3. Trayectorias biográficas**

Las entrevistas biográficas de las que parte el análisis fueron realizadas entre octubre del 2012 y mayo del 2013. Los criterios de selección para los entrevistados fueron, primero, haber formado parte del taller de danzón de la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles en algún momento de su trayectoria y mantenerse activos en la práctica del danzón; segundo, contar con un mínimo de tres años en el danzón académico, a fin de cuestionar el impacto del estilo en las trayectorias.

En las entrevistas se les pidió hacer un repaso de su vida. Cada uno de los entrevistados se refirió en mayor o menor medida a los aspectos significativos anteriores a su etapa como danzoneros. Según se verá en los diferentes casos, para los sujetos la edad por sí misma no es un referente indiscutible en las etapas de su ciclo vital, pero sí lo son las experiencias que delimitan el cambio de una etapa a otra, así como la pertenencia a nuevos grupos sociales o el cambio en los roles de género. A continuación se presenta una síntesis de algunas características que comparten entre sí los entrevistados. Los grupos que están divididos por género ayudan a conceptualizar mejor las características del colectivo inclusive en las etapas previas a su integración a los grupos de baile.

**Tabla 1. Grupo de mujeres**

<b>Nombre</b>	<b>Lugar y fecha de nacimiento</b>	<b>Clase social</b>	<b>Estudios y profesión</b>	<b>Estado civil</b>	<b>Estado laboral</b>	<b>Hijos</b>	<b>Casa propia</b>
Rosita (83)	DF, 1931	Trabajadora	Básica, empleada	Viuda	Pensionada	Sí	Sí
Antonieta (76)	Jalisco, 1938	Clase media	Profesionista Docente	Divorciada	Jubilada	Sí	Sí
Raquel (65)	Veracruz, 1949	Clase media	Profesionista Educatora	Viuda	Jubilada	Sí	Sí
Teresa (62)	DF, 1952	Clase media	Secretaria Bilingüe	Casada	Jubilada	Sí	Sí
Sofía (59)	DF, 1955	Clase media	Profesionista Docente	Divorciada	Jubilada	Sí	Sí
Rebeca (57)	DF, 1957	Clase media	Empleada bancaria	Divorciada	Pensionada	Sí	Sí
Mercedes (54)	SLP, 1960	Trabajadora	Básica, ama de casa	Casada	No	Sí	Sí

Como se aprecia en la Tabla 1 las fechas de nacimiento del grupo femenino comprenden los años de 1931 a 1960, mientras que en el grupo de hombres van de 1946 a 1955. Lo anterior se explica en parte porque el grupo de mujeres es más numeroso en relación con el masculino y por ello también es más variable en cuanto a sus rangos de edad.

Los procesos sociales y políticos descritos en el apartado anterior influyeron en la producción de las individualidades de los entrevistados. En el grupo de mujeres, por ejemplo, se tiene que la mayoría nació en los años cincuenta (Raquel, Teresa, Sofía y Rebeca). En el grupo mayoritario de mujeres que nacieron en los años cincuenta tenemos los siguientes rasgos biográficos:

- Raquel (66 años, nacida en 1949, viuda, profesionista, jubilada) es originaria de Veracruz, hija de padre español y madre mexicana. Su familia llegó a la ciudad de México cuando ella era una niña. Se casó a los 16 años debido a un embarazo no planeado. Raquel estudió la licenciatura en Educación Infantil cuando ya estaba casada y habían nacido sus dos hijos. Se jubiló después de trabajar durante 30 años en una guardería del IMSS, casi al mismo tiempo murió su esposo. El primer contacto con ella tuvo lugar en los salones de baile: Raquel es una bailadora de salón, se le puede encontrar los lunes en el California Dancing Club, los martes en Salón Los Ángeles, los sábados en la Alameda del Sur y los domingos en Sociales Romo. Raquel es una mujer atractiva, no falta el señor que la invite a bailar. Entre las bailadoras ella se distingue por su vestuario, a los salones acude con vestidos de fiesta, largos y de amplios escotes. Algo más que la distingue es el uso de zapatillas muy altas que hacen juego con el vestido. Lleva el cabello corto teñido de castaño.
- Teresa (63 años, nacida en 1953, casada, profesionista, jubilada) nació en la ciudad de México, proviene de una familia de clase media. Realizó estudios de secretaria bilingüe en colegios particulares. A los 17 años inició su vida laboral (1968). Se casó a la edad de 25 años con Agustín (1976) y tuvieron dos hijos. Actualmente Teresa y

Agustín tienen 38 años de matrimonio. Estando casada ingresó a la UNAM para estudiar la licenciatura en Letras Hispánicas, de la cual se graduó en el 2012. A Teresa siempre se le ve acompañada de su esposo Agustín. Ambos visten de manera sobria. A diferencia de la gran mayoría de danzoneros, esta pareja acostumbra llevar ropa de telas naturales, como algodón o lino. Ella no usa vestidos cortos ni ajustados; en cambio, le gustan las blusas con algún tipo de bordado, los rebozos delgados y los accesorios como pulseras o collares. Teresa es una mujer de tez blanca, lleva el cabello hasta los hombros teñido de rubio. El primer contacto con esta pareja tuvo lugar en el Salón Los Manantiales de Xochimilco.

- Sofía (59 años, nacida en 1955, divorciada, profesionista, jubilada) pertenece a una familia de clase media, ambos padres trabajaron en actividades administrativas de gobierno. Sofía es una maestra jubilada que al igual que Teresa inició su vida laboral antes de cumplir los veinte años. Para Sofía los hechos que marcaron su vida fueron su divorcio y las muertes de su mamá y de su única hija. En el 2011 le fue diagnosticado cáncer, lo cual cambió su percepción de la vida. Como Raquel, Sofía asiste a los bailes con vestidos de fiesta especiales para la ocasión. Además de bailar danzón, practica tango. Desde que era joven quiso dedicarse al baile. Ella tiene una figura atractiva, lleva el cabello corto y es de tez blanca.
- La familia de Rebeca (57 años, nacida en 1957, divorciada, empleada bancaria, jubilada) es originaria de Jalisco, pero emigró a la ciudad de México. Rebeca trabajó como empleada administrativa en un banco. Con su primer esposo tuvo dos hijos. Al ingresar al grupo de danzón se casó nuevamente, pero su pareja terminó la relación y



posteriormente inició otra con una compañera del grupo. Rebeca es de las mujeres que más se distinguen en el grupo de baile. Le dedica mucho tiempo a su arreglo personal, sobre todo al maquillaje de ojos y rostro porque lo considera como algo fundamental de su persona. Su cabello es oscuro, ondulado hasta los hombros; es más alta de lo común y de tez morena clara. Desde su reciente separación, Rebeca sólo acude a bailar al grupo porque ir sola a los salones la deprime.

Las cuatro entrevistadas provienen de familias de clase media que ascendieron en los años del llamado “milagro mexicano”; todas ellas tienen estudios superiores o en su defecto cursaron carreras técnicas. Otro elemento que comparten es que se mantuvieron activas laboralmente hasta cumplir con la edad para jubilarse, lo cual habla de la integración de las mujeres a las actividades económicas en especial a mediados de los años sesenta y principios de los setenta.

En los extremos de la muestra están Rosita y Antonieta como las mayores del grupo. Rosita (83 años, nacida en 1931, viuda, pensionada), a diferencia de las nacidas en los años cincuenta, no tiene estudios profesionales, pero a pesar de eso cuenta que siempre trabajó y que al lado de su esposo, quien fue hijo único, procrearon siete hijos. Quedó viuda a los 56 años. En el grupo es fácil distinguir a Rosita por su baja estatura, su tez morena, su cabello corto y entrecano, así como por su forma de vestir. Es de las pocas alumnas del taller que asisten con pantalón de vestir en colores oscuros y zapatos cerrados sin tacón. A Rosita le

cuesta seguir la secuencia de algunos pasos por un problema que tiene en las rodillas; sin embargo, con la memorización no tiene inconveniente pues conoce y repite cada uno de los pasos que dicta el maestro durante la clase.

Antonieta (76 años, nacida en 1938, maestra, divorciada, jubilada) y su familia son originarios de Jalisco. Sus padres y sus cinco hermanos llegaron a la ciudad de México cuando ella tenía cuatro años. A los 18 años egresó de la Escuela Normal de Maestros y empezó a trabajar en 1956. Cuatro años más tarde, en 1960, concluyó la carrera de Pedagogía. Se casó en 1966 a los 28 años, una edad en la que se consideraba que las mujeres ya estaban “quedadas”. Se divorció en 1983 después de 17 años de matrimonio. Al igual que a Sofía, también le diagnosticaron cáncer. Antonieta es de las alumnas que visten con mayor elegancia en el grupo. Ella es una mujer de complexión delgada que muestra cierto refinamiento en sus ademanes. Es de tez blanca, lleva el cabello corto y rojizo; tiene marcadas algunas líneas de expresión pero eso no altera la jovialidad de su semblante. En la clase es de las alumnas que más sonríen y prestan atención a las instrucciones del maestro.

Por último, la más joven del grupo es Mercedes (55 años, nacida en 1960, casada, ama de casa), originaria de San Luis Potosí, tiene 33 años de casada y tres hijos. Jorge, su esposo, quien es además su pareja de baile, tiene un negocio familiar de materiales para construcción. Desde que se casó ha estado dedicada a la atención de su casa y de sus hijos. Del grupo de entrevistadas es la única sin actividad laboral remunerada y, al igual que Rosita, tampoco realizó estudios profesionales. Mercedes es de las alumnas más sobresalientes del grupo, usa un maquillaje discreto que acentúa la suavidad de sus rasgos faciales. En cuanto a su

vestuario, sabe combinar a la perfección zapatillas y accesorios. Algo que la distingue es el largo de su cabello castaño claro, lo cual le permite peinarse de maneras diversas y cambiar con ello su apariencia.

En los relatos de las mujeres, el matrimonio y la maternidad son señalados como momentos que marcan el paso de una etapa a otra y que modifican su posición como sujeto, así como sus responsabilidades y prioridades. Si el matrimonio establece el estatus de esposa, cuando llega la maternidad el papel como madre se vuelve central. A pesar de que la mayoría se desempeñan también como profesionistas los roles vinculados a lo familiar resultan dominantes. En no pocos casos tanto la experiencia del matrimonio como la de la maternidad se vivían como una desilusión, como lo expresa Raquel, cuyo matrimonio fue la única opción ante un embarazo no planeado sin que mediara un plan de vida al respecto o una relación afectiva con quien sería su esposo, pues las familias de la joven pareja fueron las que acordaron la unión:

En mi adolescencia no me dejaban salir a ningún lado, me volví muy rebeldona, entonces cometí el gran error de embarazarme del primo del muchacho que me gustaba. Fue el peor de los errores porque nunca me gustaron los niños. A los 16 años nació mi hijo y a los 17 el segundo. Me decían, pero por qué te casas, les decía porque voy a bailar rock and roll, era mi vida. Nunca fui a bailar, mi esposo no bailaba. (Entrevista Raquel, 64 años, 23 octubre 2012)

Para Raquel (ver Foto 28) el matrimonio es definido como un episodio de ruptura que la alejó por completo de las expectativas de una joven de su edad, como divertirse, ir a fiestas, bailar. La referencia a la maternidad es también negativa: “Fue el peor de los errores porque nunca me gustaron los niños”. Para Raquel la transición entre la adolescencia y la edad adulta queda

definida apenas por un embarazo no deseado, lo cual nos indica los riesgos que enfrentaban los jóvenes al ejercer su sexualidad fuera del matrimonio, pero también los valores y soluciones posibles frente a las situaciones que los padres enfrentaban con respecto a los hijos.



Foto 28. Raquel en un baile de gala en Oaxaca, septiembre de 2013. Crédito: Cristina Tamariz.

La expectativa de un matrimonio inmediato para las hijas como era uno de los objetivos a lograr para muchas de las miles de familias que llegaron a la ciudad de México entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX, además de mejorar sus condiciones de vida y aprovechar las

oportunidades de trabajo que ofrecía la capital. Este tipo de consideraciones también eran una expresión de los valores de una sociedad rural y conservadora trasladados a la ciudad. En el relato de Antonieta las sugerencias matrimoniales se incluían como una posibilidad a futuro:

Mi mamá me decía que estudiara para doctora, por si me casaba pronto, pero ni estudié eso ni me casé pronto, me casé a la edad de 28 años que ya en esa época ya estabas quedada. Antes de casarme yo me la pasé en la casa feliz trabajando todo el tiempo. Me compré mi carro, me compraba mis cosas. Fui una niña y una adolescente feliz. Yo no me quería casar, yo era feliz. (Entrevista Antonieta, 74 años, 16 de noviembre de 2012)

Al igual que en el relato de Raquel, la evaluación del matrimonio en las trayectorias personales no es positiva; sin embargo, la etapa anterior es recordada por Antonieta como plena de retos y triunfos personales en el ámbito profesional. Para Antonieta la decisión de optar por el matrimonio, a una edad considerada socialmente como tardía, muestra el tipo de condicionantes de género cuyo cumplimiento era sancionado por la familia y las amistades. A pesar de las diferencias en la edad (Raquel se casó a los 16 años y Antonieta a los 28), el matrimonio fue para la dos una interrupción, una ruptura, dolorosa en casos como en el de Sofía, otra maestra jubilada:

Mi matrimonio fue tormentoso y difícil de llevar. Mi esposo, el hombre que adoraba y para quien había nacido era sumamente celoso, nuestra relación era muy intensa, pasional y angustiante. Debido a ese sube y baja emocional nos separamos muchas veces, yo recurrí a la ayuda de mamá y ella siempre me recibió con los brazos abiertos a mí y a mis dos pequeños,

sin preguntar ni reprochar nada, con incondicional apoyo. No sé qué habría sido de nosotros, seguramente yo habría enloquecido de angustia y dolor. (Relato biográfico, Sofía, septiembre de 2011)

El apoyo de las abuelas en el cuidado de los nietos ilustra cómo ciertos valores, como el de la familia dirigida por el hombre y el matrimonio como vínculo indisoluble, se modifican en función de nuevas necesidades y de casos concretos. En ese sentido, a pesar de que las abuelas no consideraban la posibilidad de que sus hijas llegaran al divorcio en algún momento de sus vidas, mantuvieron su apoyo cuando ellas decidieron separarse. Este tipo de alianzas entre madres e hijas afianzó el acercamiento y el trato de las abuelas con los nietos.

En parte por el apoyo de las abuelas en el cuidado de los nietos, pero sobre todo de la independencia económica de la que gozaban las mujeres profesionistas activas, los conflictos de pareja se resolvían con el divorcio. Para las mujeres profesionistas contar con una forma de subsistencia asegurada para ellas y sus hijos influyó en la determinación de dar por concluido su matrimonio, lo que sobrevenía a la separación era resolver el cuidado de los hijos. Para algunas mujeres el apoyo de las abuelas fue decisivo para reestructurarse como familia ante la ausencia del esposo y del padre. Sin embargo, en casos como el de Antonieta (ver Foto 29), no existió la posibilidad de recurrir al apoyo materno:

Cuando me divorcié quise suplir al padre de mis hijos, ahí está la gran falla, ese es el trabajo del hombre; es decir, ser yo papá y mamá y eso está equivocado. Una debe ser mamá, nada más y con lo que puedas trabajar. Mi hija quedó de 11 y mi hijo de 12. De 7 a 3 trabajaba en una escuela particular como subdirectora y luego de 4 a 9 trabajaba como subinspectora. El fin de semana era para mis hijos, pero había que hacer los pendientes de la casa, lavar la ropa

de la semana, planchar los uniformes de mis hijos. Luego hacer la comida de la semana y meterla al congelador para que ellos comieran cuando llegaran de la escuela. (Entrevista Antonieta, 74 años, 16 de noviembre de 2012)



Foto 29. Antonieta y un compañero en el taller de danzón, Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, Coyoacán, noviembre de 2013. Crédito: Cristina Tamariz.

En cambio, en otros casos como el de Rosita y el de Raquel, la disolución matrimonial llegó de manera inesperada con la muerte del cónyuge. En esas circunstancias la viudez se convierte en una oportunidad para recuperar tiempo y dedicarse a actividades que las ayudan a vincularse a grupos, como el baile, y también a desarrollar vínculos afectivos en esta nueva etapa de su vida.

La formación profesional para las mujeres también dependía de una oferta de carreras consideradas aptas según el género. Por ese motivo, en el grupo se encuentran ciertas pautas en la elección de estudios profesionales. Cuando las mujeres se refieren al momento de estudios profesionales fue común que enfrentaran resistencia especialmente del padre, en tanto que se consideraba que el rol de la mujer era dedicarse en exclusiva al hogar y a los hijos. Las historias de las entrevistadas coinciden con tal lineamiento; sin embargo, éste no fue lo suficientemente contundente como para evitar que la mayoría de ellas realizaran carreras magisteriales, de enfermería o secretariado. Donde mejor se expresa el determinante social del rol femenino en la clase media es en el matrimonio y la maternidad como pasos ineludibles para las participantes en el estudio, que en todos los casos marcan la transición entre la juventud y la edad adulta.

Dicha transición podía establecerse también en la conclusión de los estudios profesionales, mismos que en el caso de las mujeres contribuían a mejorar su condición social dentro de su familia. Antonieta, una maestra normalista jubilada de 74 años, recuerda el apoyo que recibía por parte de sus padres para que continuara con sus estudios como maestra de secundaria.

Desde la edad de 18 años que salí de la Nacional de Maestros empecé a trabajar. De ahí trabajé 5 años como maestra de primaria. Al mismo tiempo que ingreso a dar clases de primaria ingreso a la Normal Superior. Estudié primero Pedagogía, que son 4 años. De ahí seguí no porque fuera buena estudiante sino que mi papá era muy estricto y él sí no nos dejaba estudiar. No nos dejaba ir al cine. En la mañana trabajaba y de 4 a 9 estaba en la Normal.



Terminé Pedagogía a los 4 años, luego le pedí permiso para hacer mi examen de matemáticas y hacer otra carrera de maestra de matemáticas y sí me la autorizaron, entonces seguí otros 4 años en la Normal Superior. (Entrevista Antonieta, 74 años, 16 de noviembre de 2012)

No obstante, contar con estudios profesionales no fue una condición exclusiva para que las mujeres trabajaran durante su etapa de matrimonio. Como señala Rosita, trabajadora administrativa de la Secretaría de Hacienda, quien es la entrevistada más longeva con 83 años de edad, las cargas que implicó para ella sostener sus actividades laborales y el cuidado de sus hijos pequeños no fueron sencillas. En este caso, a diferencia de Sofía o de Antonieta quienes tuvieron dos hijos respectivamente, Rosita fue madre de siete. Sin estudios profesionales y con siete hijos nacidos en un periodo corto, para Rosita la maternidad supuso un esfuerzo agotador, según comenta:

Quando mis hijos estaban pequeños, ahí sí que estaba esclavizada de día y de noche. El primero y el segundo se llevan menos de un año. El segundo con el tercero se llevan un año y 5 meses. Al cuarto empezaron las mujeres y también fue año y medio, algo así de diferencia. Ya después dije, ya no quiero tener hijos de plano. Ni la economía me lo permitía ni el trabajo. Yo tenía 3 niños de pañales y entonces no había desechables y qué bueno porque cuestan mucho. Había que lavar pañales todo el día. Y tenía a mi mamá y a mi tía que me ayudaban con mis hijos. Siempre trabajé, nunca estuve sólo dedicada a la casa. Fue una batalla por la economía. (Entrevista Rosita, 83 años, 1931, viuda, pensionada)

En parte las responsabilidades familiares de las mujeres se relacionan con las actividades laborales que desempeñan, como Sofía, cuya situación de empleo la convierte en el sostén económico de sus hermanos menores. Además el contar con un sueldo y con un trabajo

contribuye a que su madre tome la decisión de separarse de su padre, con quien mantenían una relación complicada por las responsabilidades que éste tenía con su 'otra' familia:

Quando empecé a trabajar como maestra de primaria contribuía con los gastos de la casa y a la educación de mis hermanos menores. Al tiempo que estudiaba en la Normal Superior la especialidad de biología; como consecuencia la carga económica de mamá se hizo más ligera y tomó la decisión de separarse de mi padre. (Relato biográfico, Sofía, 2011)

Como podemos advertir por los fragmentos de las trayectorias individuales, una de las características que comparten las entrevistadas como grupo es su mística laboral como punto culminante de realización personal. Es interesante señalar que esta mística en la mayoría de los casos se narra como parte fundamental en sus vidas. El matrimonio y la maternidad, en cambio, son vistas a la distancia como un paso ineludible que las alejó de su proyecto inicial. Para los hombres, como se verá a continuación, esta mística por el trabajo y los logros personales se perfila como el punto crucial de su etapa de edad adulta, mientras que para las mujeres tenía un carácter complementario. A diferencia de las mujeres, para los hombres el matrimonio permitió y exigió una dedicación exclusiva al trabajo, lo cual excluye otro tipo de temas y preocupaciones como el cuidado de los hijos, que sí está presente en las historias de las mujeres.

En comparación con el grupo de las mujeres, la mayoría de los entrevistados nacieron a mediados de los años cuarenta (Javier, Alberto, José Luis y Agustín), los dos restantes, Carlos y Jorge, a mediados de los años cincuenta. La pertenencia a los sectores de clase media es un rasgo común del grupo, así como la realización de estudios profesionales. Sólo dos de los entrevistados pertenecen a la clase trabajadora y cuentan con instrucción básica (ver Tabla 2). Los hombres entrevistados tienen los siguientes perfiles biográficos:

- Javier (68 años, nacido en 1946, arquitecto, divorciado) es originario de la ciudad de México; además de ser arquitecto fue durante veinte años entrenador de perros. Se casó dos veces y a la fecha está divorciado. Javier no tiene posibilidad de jubilarse y depende de su trabajo. Es un hombre delgado, de estatura regular, no camina del todo erguido aunque asegura que con el baile mejoró su postura. Los movimientos de Javier son más lentos que los del resto de los alumnos y en sus manos se nota cierto temblor. Él comenta que no le queda mucho tiempo más en el baile porque el cuerpo tiene sus límites.
- Alberto (66 años, nacido en 1948, casado, jubilado) nació en la colonia Guerrero, un lugar característico de las clases populares en la ciudad. Cuenta con estudios profesionales, logró ingresar al área administrativa en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), donde trabajó hasta jubilarse. Alberto y su esposa tienen dos hijos profesionistas. El contacto con Alberto fue a través de Facebook, en uno de los grupos colectivos que los danzoneros forman para la promoción de eventos y muestras nacionales de danzón, baile que tiene 10 años de practicar junto con otros ritmos. Su dedicación al baile coincidió con su etapa de jubilación. Alberto está casado, pero su esposa no participa en el baile. Él se presenta en los salones o en las rutinas de las muestras nacionales en compañía de diferentes parejas. Comenta que no es sano tener sólo una porque se encierra y se vicia la relación.
- José Luis (65 años, nacido en 1949, separado, economista). La familia es originaria de la ciudad de México. Estudió la carrera de Economía en la UNAM y fue militante en organizaciones de izquierda. Tiene dos hijos profesionistas. José Luis es otro de los

entrevistados que continúa activo en el plano laboral; se distingue por un estilo sobrio en el vestir así como por el uso de sombreros. Es completamente calvo y de tez blanca.

- Agustín (65 años, nacido en 1949, casado, académico) nació en la ciudad de México, fue el segundo de tres hermanos. Sus padres murieron de cáncer cuando tenía 20 años. Estudió la carrera de Ingeniería en Topografía en la UNAM; desde hace 39 años es profesor de la Facultad de Ingeniería y desde hace 40 años es investigador del Instituto de Ciencias, ambos de dicha universidad. A pesar de que a la fecha cumple con la edad para jubilarse comenta que no piensa en el retiro laboral porque le llena de satisfacción su trabajo. En Agustín el uso de sombrero es algo que lo distingue. Por lo general viste, al igual que su esposa, camisas y pantalones en colores claros, de lino o algodón. Agustín modificó su forma de vestir con el danzón, pues comenta que antes vestía igual que los académicos estadounidenses, como un “mamarracho” con *jeans* y tenis.
- Carlos (60 años, nacido en 1954, ingeniero químico, soltero) La familia de Carlos es originaria de Tamaulipas, donde nació él; residió en diferentes estados del país hasta que en los años ochenta fijaron su residencia en la ciudad de México. En su juventud Carlos asistió a colegios particulares y al concluir su carrera profesional estudió una maestría en Estados Unidos. Durante su vida laboral como ingeniero químico y después como empleado bancario se dedicó exclusivamente al trabajo hasta que en 1998 le fue diagnosticado un problema nervioso. Padecía un tipo de ansiedad provocada por el estrés laboral. Carlos vivió en compañía de sus padres hasta que ambos fallecieron. Se distingue del grupo porque es de los alumnos más altos y

también de los más reservados; también usa sombreros, aunque asegura que es más para protegerse del sol que por cuestión de estilo. Es un hombre de carácter sobrio y discreto, siempre lleva pantalones de vestir en colores oscuros y camisas sin ningún tipo de figura. Cuando asiste a los salones cambia la camisa por una guayabera. Además de ser un bailarín, Carlos es un promotor entusiasta del danzón y de las actividades artísticas que se derivan de esta práctica. Para la presente investigación compartió discos, documentos, folletos y publicaciones que ha compilado durante su trayectoria como danzonero. También ha sido una guía en el campo, como pareja de baile.

- Jorge (58 años, nacido en 1956, comerciante, casado). Su familia es originaria de Xochimilco, una de las delegaciones del Distrito Federal con un menor grado de urbanización. Jorge tiene estudios básicos, a los 23 años se casó con Mercedes y desde entonces se dedica al negocio de alquiler de herramienta para construcción. Tienen dos hijos. Actualmente continúa al frente de su negocio. Jorge es de complexión robusta, alto y moreno. Él no acostumbra llevar sombrero, pero sí una gorra tipo español.

En el grupo de hombres Alberto, José Luis y Jorge, es decir, la mitad de los entrevistados, continúa casado con su primer esposa; sólo uno está divorciado (Javier); uno más vive separado (José Luis) y otro se mantiene soltero (Carlos). En comparación con el grupo de mujeres, la mayoría de los hombres se mantienen activos laboralmente (Javier, José Luis, Agustín y Jorge) sin que esto dependa de su pertenencia de clase o de contar o no con estudios profesionales. De este subgrupo, sólo Agustín tiene la posibilidad de jubilarse por el

tipo de trabajo que desarrolla. La mística por la actividad que desempeñan es un punto de coincidencia en este conjunto de entrevistas, incluso llegando al extremo en el caso de Carlos, quien se dedicó de forma exclusiva al trabajo y enfrentó problemas para 'socializar con las mujeres' ya que su carácter es introvertido. De niño asistió a escuelas privadas de tipo religioso en las que sólo asistían varones. Reconoce que durante su etapa laboral no existía otra prioridad en su vida más que el trabajo. En parte por eso explica el que no se haya casado, pues comenta que ninguna novia soportaba su ritmo de trabajo. Sin embargo, en algunas trayectorias ese apego se expresa también en forma de autorrealización, como se advierte en la historia de Agustín, quien asegura que nunca ha trabajado porque no se le puede llamar así a lo que se disfruta, por eso no piensa en jubilarse.

**Tabla 2. Grupo de hombres**

Nombre	Lugar y fecha de nacimiento	Clase social	Estudios y profesión	Estado civil	Estado laboral	Hijos	Casa propia
Javier (68)	DF, 1946	Clase media	Profesionista Arquitecto	Divorciado	Activo	Sí	Sí
Alberto (66)	DF, 1948	Trabajadora	Básica, empleado de gobierno	Casado	Jubilado	Sí	Sí
Luis (65)	DF, 1949	Media alta	Profesionista, economista	Separado	Activo	Sí	Sí
Agustín (65)	DF, 1949	Clase media	Profesionista Ingeniero	Casado	Activo	Sí	Sí
Carlos (60)	Tamaulipas, 1954	Media alta	Profesionista Ingeniero	Soltero	Desempleado	No	Sí
Jorge (59)	DF, 1955	Trabajadora	Básica, comerciante	Casado	Activo	Sí	Sí

En el discurso de los sujetos hay una relación constante entre su presente y las experiencias y memorias de las etapas que vivieron como jóvenes y como adultos. En no pocos casos los deseos silenciados por las obligaciones laborales o familiares emergen en este momento de sus vidas para plantear nuevos proyectos y aprendizajes que habían quedado pendientes por otro tipo de obligaciones. Entre las actividades recurrentes en las trayectorias están el deporte y el activismo político. Agustín reconoce la importancia del deporte en su vida. En diferentes etapas se ha adaptado para practicar alguna disciplina: “Con los años he ido

dejando la carrera, porque es muy peligroso a ciertas edades, se lastiman las rodillas y los talones. Después de eso fui migrando hacia la natación y nado bastante casi todos los días, hago cosas complementarias pero esa es mi línea, nadar. Nunca he dejado el deporte, eso también es una parte importante como el baile” (Agustín, 65 años, nacido en 1949, casado, académico).

Como se ha mencionado, las actividades que implicaban disciplina y compromiso resultaban atractivas para esta generación, como le sucedió a José Luis con la militancia política: “Yo fui activista y militante en las Juventudes Comunistas y en el Partido Comunista. Era buen estudiante y la militancia implicaba entrega, disciplina y estudio. Por eso no tenía tiempo ni para el baile ni para las novias” (José Luis, 65 años, nacido en 1949, separado, economista).

En las narrativas se incluyen, además, las referencias a los momentos que implican el paso de una etapa a otra para cada practicante. Las transiciones más recurrentes son el paso de la juventud a la edad adulta. Este momento es evaluado como condicionante en la continuidad o en las rupturas que viven como personas mayores. En la etapa de la persona mayor discutimos las tensiones entre la vigencia de los proyectos personales y la amenaza de la dependencia y la enfermedad a medida que se envejece. Para este momento final hay una coincidencia clara entre los entrevistados: más que el miedo a morir, la preocupación y la incertidumbre provienen de saberse víctimas probables de un proceso degenerativo que comprometa a sus familiares y los vuelva dependientes. No es la proximidad de la muerte lo que preocupa, sino el enfrentar una posible situación de dependencia absoluta.



#### **5.4. La persona mayor, del “Ya para qué” al “Todavía...”**

Desde las narrativas de los practicantes, la etapa como personas mayores está delimitada por situaciones en común más que por un edad específica: el retiro laboral, la jubilación, la pérdida de la pareja, el surgimiento de algunas enfermedades, así como la situación de independencia de los hijos. Estos cambios se traducen en el plano social en la salida de ciertos grupos sociales y en el ingreso a otros que se adaptan a las nuevas condiciones y necesidades de los sujetos. El acercamiento a actividades de ocio y recreación puede tener para los entrevistados dos finalidades concretas: por una parte, el objetivo es no perder la pertenencia a un grupo social; por la otra, consolidar proyectos personales que desde la juventud quedaron suspendidos por las responsabilidades de la familia y del trabajo. Decidir entrar o no a una actividad recreativa es un referente de proyectos personales aplazados. Desde una conceptualización generacional y como señala Vásquez-Bronfman (2006), el perfil de este nuevo segmento de la población permanece como una interrogante ya que sus expectativas y prácticas sobrepasan lo que hasta hace poco se consideraba propio de su edad social. Para revelar las características de esta nueva edad social es necesario tomar en cuenta sus trayectorias y sobre todo las expectativas que en este momento comparten como grupo de edad:

En la actualidad nos encontramos con una situación inédita: existe un grupo importante de personas mayores que constituye una edad social, pero se trata de un fenómeno tan nuevo que la actual generación, que se encuentra entre los 55 y los 80 años (por fijar márgenes amplios) es la primera que tiene esta experiencia de vida. En este sentido, no se conocen bien

sus características (incluso características físicas) ni sus capacidades, de tal modo que quizá sin saberlo ellas mismas, a través de sus prácticas cotidianas, están explorando sus posibilidades y sus limitaciones, están creando las características de su grupo de edad. (Vásquez-Bronfman, 2006: 280)

Podemos advertir que la estratificación por edad en el caso de esta investigación se deriva de la práctica colectiva de una actividad de consumo cultural que además admite una variedad de clases de edad al interior del grupo. Aunque sus participantes compartan experiencias en común sobre el envejecimiento hay etapas que se pueden distinguir en este proceso, de ellas resultan de particular interés para la investigación las que marcan el ingreso a un nuevo grupo social, el taller de baile, en tanto que las expectativas están acotadas al valor de la actividad en sí.

Como ya hemos señalado en apartados anteriores, el tema del cuerpo y la salud es recurrente en el discurso de los entrevistados. Esta preocupación en parte responde al alto grado de sensibilización corporal que supone el baile como práctica cotidiana. Por otra parte, los límites de la pertenencia, la posibilidad de seguir siendo reconocido como parte de la comunidad musical del danzón depende en primera instancia de capacidades físicas. Para algunos de los entrevistados el ingreso al grupo de baile está vinculado a temas de salud, incluso a una edad más temprana, como le sucedió a Teresa:

Entré al baile cuando me vi en la necesidad de hacer algún tipo de ejercicio físico y como nunca me gustó la gimnasia, me parecía aburrido. Por coincidencia supe de un grupo de señoras que estaban aprendiendo a bailar en un ambiente bastante flexible. Ni para mi esposo ni para mí el baile era algo que nos hubiéramos propuesto aprender, pero cuando acababa de cumplir

los cuarenta años me sometí a una operación, así que por recomendación médica me aconsejaron realizar una actividad física de forma permanente. (Teresa, 62 años, casada, jubilada, 22 años en el danzón)

El ingreso de Teresa al baile está condicionado por un asunto de salud; sin embargo, es sintomático que entre las diversas posibilidades de desarrollar una actividad física para su recuperación haya elegido precisamente bailar danzón.

El de Carlos (ver Foto 30) es un caso parecido, aunque a diferencia de Teresa no llega directamente al baile como primera opción sino que antes ingresa en un grupo de Tai Chi, pero desiste porque la disciplina involucra una filosofía que imponía el maestro a los alumnos:

En el año 1998, cuando tenía 44 años, dejé de trabajar por una crisis de ansiedad. Una de las recomendaciones médicas fue que buscara una forma de hacer ejercicio. Así me acerqué al Tai Chi (una disciplina oriental basada en los principios de las artes marciales) en la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles de Coyoacán, estuve dos años en ese taller. Dejé el Tai Chi porque entré a trabajar con horario fijo, además las clases se habían convertido como en una secta que trataba de manipular tu vida. (Carlos, 58 años, soltero, 12 años danzón)



Foto 30. Carlos en un baile de gala, Salón Coral, diciembre de 2012. Crédito: Abraham Parra.

Así, en la mayoría de los casos la actividad física adicional al baile cobra importancia como retardante de los efectos y el deterioro que sobreviene con la edad o bien a las secuelas de alguna operación o enfermedad. El cuerpo resulta un tema de primer orden como territorio de disputa por las enfermedades y el dolor, pero a través del baile también del placer. Las amenazas de la salud, las operaciones, los riesgos de perder el control de sí mismo, todo tiene lugar en los cuerpos envejecidos de los danzoneros. Para ellos la experiencia del tiempo es también la del cuidado de sus cuerpos, como veremos a continuación.

#### 5.4.1. El cuerpo envejecido, el 'cuidado de sí' entre el disfrute y la enfermedad

Las referencias al cuerpo nos remiten a una diversidad de enfoques que pueden o no incluir la dimensión de la experiencia. En su mayoría los enfoques sobre el cuerpo como entidad abstracta, o mejor dicho el *embodiment*, forman parte de una línea inscrita en el estudio de procesos culturales. Cuando se trata de abordajes macro sociales, desde la sociología de la cultura el cuerpo se concibe en triangulación con la historia y la política para formar un mapa sobre las prácticas, de manera que “el cuerpo se convierte en un material que exhibe los dispositivos políticos de las series históricas que lo producen y transforman” (Giorgi, 2009: 68).

Sin embargo, desde un enfoque microsocial resulta pertinente retomar las reflexiones de Foucault sobre el cultivo de sí como un debate imprescindible en esta etapa del curso vital. Referirnos al cultivo de sí permite distanciarnos de un individualismo a ultranza, asociado a una actitud cuyo valor absoluto se atribuye a la singularidad del individuo y a su independencia o bien a una importancia exacerbada de la vida privada y de las relaciones familiares. El cultivo de sí alude a las relaciones con el *self* en “un llamado a tomarse a uno mismo como objeto de conocimiento y campo de acción, a fin de transformarse, de corregirse, de purificarse, de construir la propia salvación” (Foucault, 1987: 48). El caso de Teresa ilustra esta situación. En su adolescencia, debido a una mala experiencia con el baile, ella interioriza un rechazo hacia su propio cuerpo que cuestionó sus propias habilidades:

Yo nunca aprendí a bailar cuando era joven, el baile representaba una carga de inseguridad que traía desde antes. En mi adolescencia era la época de las fiestas de XV años y una de mis amigas me dijo que si quería ser su dama. Yo no tenía ningún amigo. Mi cuerpo no se había

desarrollado, tenía el aspecto de una niña. Recuerdo que el maestro de baile era un dictador que se encargó de gritarme, violentarme y hacerme jurar que nunca en la vida volvería a bailar. El provocó en mí un trauma increíble, me hizo mucho daño porque me volví muy insegura y sentí que verdaderamente yo no podía bailar, era automático el mensaje, mi cuerpo no servía para bailar. (Teresa, 62 años, casada, jubilada, 22 años en el danzón)

El cuerpo es más que una entidad individual en la historia de Teresa, es también un medio que complica o impide cierto tipo de sociabilidad. Esta definición está presente en las aspiraciones y expectativas de los participantes de este estudio; sobre todo en el caso de los hombres el baile significa contar con un medio de acercamiento con las mujeres que incluye además una dimensión acerca del descubrimiento personal en el disfrute del baile. Este tipo de limitaciones en el acercamiento a las mujeres son una constante en los discursos de los entrevistados, quienes atribuyen su pertenencia de clase al interés en las actividades corporales que facilitan la convivencia y socialización. Carlos lo comenta en los siguientes términos:

Yo siempre había querido aprender a bailar en pareja. Para los de mi generación no se acostumbraba bailar así, el estilo era separado, era la época de la música disco. La necesidad de aprender a bailar era para socializar con las muchachas. Durante mi estancia en la casa de la cultura por fin me dije, lo voy a intentar... Inicé con un maestro cubano en ritmos afroantillanos. Enseñaba mambo, cha cha cha y cumbia; pero tampoco se bailaba en pareja como era mi objetivo. Se hacían dos filas y quedábamos separados (hombres y mujeres). Duré dos años. Al año, algunas compañeras se quedaban a la clase de danzón. Para mí era

totalmente desconocido, no sabía ni que existía. En la clase faltaban hombres, por eso me invitaban a que me quedara. Así inicié mis clases de danzón en el año 2000 a los 46 años.  
(Carlos, 58 años, soltero, 12 años en el danzón)

El de Carlos no es un caso único, Javier y José Luis vivieron experiencias parecidas. En el caso de Javier existen antecedentes de actividades físicas: “En el inicio, yo siempre practiqué deportes, entonces la coordinación la tenía, pero la soltura estaba en chino. A mí, una pareja, mi última pareja me dijo: ‘Tú ni volviendo a nacer bailas porque no tienes oído ni ritmo y así no se baila’. Y efectivamente, tiene toda la razón. Yo dejé de trabajar y dije en tres meses me canso que aprendo a bailar. Pasaron tres meses, seis, un año, año y medio, dos años” (Javier, 68 años, 1946, arquitecto, divorciado). El reto que asume Javier nos recuerda el relato de Teresa, ese momento en el que alguien más activa la duda sobre las habilidades del propio cuerpo, ésas que no se relegan al ámbito individual sino que tienen relación con el reconocimiento social. Las formas que asume el cultivo de sí pasan por actitudes, comportamientos y estilos de vida que constituyen prácticas sociales, interacciones y comunicaciones. Este entramado permite la formulación de un tipo de conocimiento y la elaboración de un saber en el que se incluyen prácticas específicas para el cuidado del cuerpo, ejercicios físicos así como la reflexión alimentada por lecturas y conversaciones.

Podemos encontrarnos también con otro tipo de situaciones, aquéllas donde el envejecimiento como experiencia encarnada no nos remite a la enfermedad, sino a un proceso de creación personal, donde los cuerpos devienen en materia de intervención, disciplinamiento y experimentación. La construcción del *self* se concibe como un proceso en la narrativa de las historias de vida donde se identifican procesos de autopreservación y

autoreconstrucción de la identidad de las personas en edades avanzadas (Gatusso, 1996). Este proyecto llega a suponer una ruptura con la trayectoria previa de las personas así como el descubrimiento de un aspecto que antes no se había explorado, el cuerpo:

Yo fui activista y militante en las Juventudes Comunistas y en el Partido Comunista. Era buen estudiante y la militancia implicaba entrega, disciplina y estudio. Por eso no tenía tiempo ni para el baile ni para las novias. Llegó al danzón y descubro que se me facilitaba y que bailar medio bien y ser simpático y dicharachero tiene su encanto. Descubro algo en mí que no conocía... El baile fue un pretexto seductor que me permitió acercarme, eso fue una delicia porque enriqueció mi afectividad, mi sensualidad, mi capacidad seductora, mi posibilidad de sentirme atraído. (José Luis, 65 años, 1949, separado, economista)

Esta posibilidad de creación y de reinención entra en conflicto con otra perspectiva desde la cual el envejecimiento y sus marcas físicas podrían suponer un conflicto en la identidad personal. El supuesto de este enfoque señala que el deterioro corporal implica una amenaza para la identidad e integridad (Holstein, 2010). En atención a esta inquietud, promovida desde el campo de la apariencia corporal, es que circulan normativas sobre el aspecto de los cuerpos en proceso de envejecimiento. Más que una opción, retardar los signos de la vejez gracias a los avances y los productos a disposición en materia cosmética se convierte en un mandato. Los cambios relacionados con la edad deben evitarse, en caso contrario la estigmatización y la exclusión pueden ser la respuesta a la desobediencia estética. Desde el discurso esta contradicción entre la edad que se aparenta y la que se tiene se expresa en un alto contraste entre el pasado y el momento actual.



Sin embargo, aun en el campo de la apariencia la relación con el envejecimiento tiene un componente subjetivo que se puede revertir con el baile. Esta práctica tiene efectos que actúan como dispositivos que permiten revalorar el propio cuerpo no en función de lo aparente, sino de la capacidad de placer y de interacción. En el testimonio de Mercedes este cambio es revelador, en tanto la sensación de bienestar es mayor en esta etapa en la tuvo lugar la recuperación del atractivo físico:

El danzón cambió todo en nuestra vida. El cambio se notó en mi forma de vestir y de acercarme a las personas. Hubo un cambio en mi manera de arreglarme, fue totalmente extremoso. Yo no usaba vestidos, sólo pantalones. Tampoco usaba zapatillas. Cuando yo me casé y tuve a mis hijos, sentí que envejecí. Como que nada de lo exterior era para mí, me sentía como una persona mayor. Eso lo cambió el baile, poco a poco. Sin darme cuenta ya estaba vistiendo así. Al principio no venía ni maquillada, ni peinada, todo fue poco a poco.

(Mercedes, 54 años, casada, 12 años en el danzón)

En la historia de Mercedes, el cambio en la apariencia personal es un reflejo del bienestar integral. Ella no piensa sólo en términos de presentación, sino sobre todo de convivencia. En su entrevista comentó que lo más valiosos que le ha dejado el baile es la posibilidad de estar hablando de sí misma y hacerlo sin miedo. En este caso, la importancia del cuerpo trasciende los dominios de la imagen y la presentación; al mismo tiempo cuestiona los imperativos de los mandatos estéticos vinculados a las personas de edad avanzada.

En el siguiente fragmento, la nostalgia por la apariencia juvenil surge de una referencia aparentemente lejana: la escena de una película. La tensión entre lo juvenil y los signos de la vejez en una persona se expresa en los siguientes términos: “El tiempo es el mismo. Igual como esas mujeres que eran muy bonitas y uno se queda cuando ve sus fotos de joven, ¡Ay,

así era! Como en la película del Titanic, de cuando una viejita empieza a contar la historia de todo lo que pasó cuando ella era joven. Y cómo se ve y cuando ya está contando la historia. Así se va la vida” (entrevista Rosita, 83 años, nacida en 1931, viuda, pensionada).

Como señala Holstein, “Los productos que transforman nuestra apariencia no nos hacen menos viejos, pero perpetúan el mito y la expectativa de que podemos componer nuestra descompostura con una creciente gama de productos de consumo con frecuencia costosos. Sin su ayuda fracasamos en la belleza; con su ayuda nuestra imagen concuerda con lo que podría ser nuestra percepción de nosotras mismas: el yo interior que siempre es más joven que el yo exterior” (2010: 61). Este divorcio entre el yo interior y el yo exterior, etiquetado como la ‘máscara del envejecimiento’ (Featherstone y Hepwoth, 1991), impide que veamos las maneras en que el cuerpo y el yo se forman y reforman en una relación dialéctica (Kontos, 1999). Sin embargo, para los fines de esta investigación lo importante es explorar en las narrativas el cuerpo como recurso de sociabilización en lo colectivo y de disfrute en lo individual.

El aspecto más sugerente del cultivo de sí radica en su realización en el plano social puesto que esta actividad no se concibe en soledad, sino como una práctica social en tanto saber compartido. Desde este planteamiento, las transformaciones en el cuerpo y las maneras de vivirlo exploran, además del campo de los discursos, el de las prácticas en tanto “los cuerpos se vuelven una materia de intervención, disciplinamiento y experimentación” (2009: 69). En el siguiente fragmento se puede advertir que esta decisión de convertir al

propio cuerpo en materia de intervención no es exclusivo de un género. En ese sentido, los hombres también experimentan esa reconfiguración de sus disposiciones corporales para participar en el baile:

Para bailar danzón, yo llegué al extremo de entrar a clases de danza árabe, para poder mover la cadera... Fueron frustraciones, pero me metí en la disciplina. Te das cuenta que hay cuates que nacen para el baile, y si tú no eres de esos, entonces te va a costar un trabajo terrible. Por ejemplo, yo soy arquitecto y no soy jubilado, entonces bailando todo el día tuve problemas con mis ingresos... A mí el querer bailar danzón me llevó al tango, a la salsa, me di cuenta que esos bailes me iban ayudar mucho y me ayudan a entender más. (Javier, 68 años, divorciado, arquitecto)

Modificar un estilo de vida previo como parte de un proyecto de creación personal es uno de los principales incentivos para las personas que deciden asumir el baile como un estilo de vida demandante y gratificador en términos sociales, como le sucedió a Agustín (65 años, nacido en 1949, casado, académico):

El baile es colectivo, aunque uno no baila para los otros. Entre nosotros el baile es un punto de encuentro, hay comunicación, pero sobre todo hay un encuentro físico que es genial. A mí me ha llevado a aprender a escuchar la música. El baile abre horizontes para entender otras expresiones artísticas. Y aunque bailes para ti, sin quererlo transmites algo a los demás, hay un encuentro con los otros. Yo no bailo para los demás, pero hay una conexión sin palabras con mucha gente que te ve. Con frecuencia las personas nos comentan que les gusta cómo bailamos. Eso te mete en un ambiente social.

En cada una de las trayectorias se expresan formas diferenciadas de apropiación personal del baile acordes con cierto tipo de necesidades. Así, se tiene a los entrevistados que después de años de casados descubren en el danzón una forma de acercamiento hasta entonces desconocida. El baile, y en esto coinciden los matrimonios, se convierte en un espacio que hace posible re-conocerse:

Agustín, mi esposo, se empezó a interesar. Así empezamos juntos en el proceso de aprender a bailar. Fuimos descubriendo que era una excelente terapia de pareja, además de otras ventajas. En los grupos de baile encontramos muy buenos amigos, que estaban con el interés de aprender, disfrutar y sacar las tensiones individuales y de la pareja a través del baile.

(Teresa, 62 años, casada, jubilada, 22 años en el danzón)

Otras parejas reconocen que el espacio del baile es también un espacio de convivencia exclusiva donde se revelan aspectos que ignoraban uno del otro. Jorge, el esposo de Mercedes, comenta que cuando empezaron a bailar juntos se dio cuenta que conocía muy poco a su esposa. La experiencia de aprender en pareja una nueva actividad, en la cual el cuerpo se transforma en un recurso de sociabilidad, modifica las pautas de convivencia entre los matrimonios que practican el danzón. Este descubrimiento compartido no sucede en automático por el solo hecho de bailar. Tampoco es capaz de recuperar relaciones previamente dañadas. El dominio de la actividad permite profundizar el sentido de intimidad de los matrimonios, siempre y cuando haya disposición para estar atento a las señales del otro y compartir el acto de disfrute que tiene lugar al momento del baile (ver Foto 31): “Como pareja, el baile nos abre un espacio para conocernos en un aspecto que no habíamos tenido.

Es una dinámica donde hay que tener coincidencia, literalmente porque nos tenemos que mover en la misma dirección. Nos hace disfrutar mucho el encuentro de otras parejas y eso vuelve más gozosa la actividad” (Teresa, 62 años, casada, jubilada, 22 años en el danzón).



Foto 31. Teresa y Agustín en la Alameda del Sur, Coyoacán, mayo de 2014. Crédito: Cristina Tamariz.

En cambio, para otros participantes el baile significa su única posibilidad de pertenencia social, sobre todo cuando se enfrentan situaciones de soledad y depresión. Esta forma de apropiación como vínculo social aparece en el relato de Carlos, quien asegura:

Nunca he dejado el baile, no porque sea indispensable o que no pueda vivir sin bailar. Es obligado para no aislarme, a pesar de las dificultades que se me han presentado, la pérdida de mis padres, mi situación de desempleo... no es que al dejar de bailar me sienta ansioso, no

es tanto el baile en sí. Es para mantenerme activo socialmente. Si lo dejara cortaría mis vínculos sociales y eso me ocasionaría depresión. Si estuvieran mis papás no tendría tanto peso el baile como ahora. Si tuviera contactos sociales sin el baile, el baile dejaría de ser importante. (Carlos, soltero, 58 años, 12 años danzón)

Entre los practicantes, estas formas de apropiación en las que se manifiestan necesidades específicas también sufren cambios a lo largo de las trayectorias. En el caso de Rebeca, durante el tiempo que fue pareja de un compañero del grupo el baile acentuaba el espacio de intimidad de la pareja. Al enfrentar la ruptura de la relación, la misma actividad es resignificada para Rebeca como una terapia personal. En sus términos, el baile es de las pocas actividades que puede disfrutar a pesar de su estado de ánimo:

Ahorita estoy en una etapa en la que no tengo ganas de nada, más que las clases. Me ha ayudado mucho, ahora con más razón el danzón como terapia. No tengo ganas de nada, más que de ir a las clases de danzón. Estoy esperando a ver cuándo me vienen las ganas de decir ahora sí voy a dedicar mi vida a mí. En la clase no pensarían que estoy triste o estoy deprimida, porque trato de verme contenta, por lo mismo que el danzón te hace otra persona, en ese momento eres otra persona. (Rebeca, pensionada, divorciada, 6 años en el danzón)

Este carácter flexible de la práctica explica las largas trayectorias de sus practicantes. Los danzoneros permanecen en el grupo porque la práctica asegura cierto tipo de certidumbre ante situaciones que enfrentan de forma cotidiana. Gran parte de los practicantes considera que al principio se identificaban por el disfrute e intercambio que supone el baile, si bien con el tiempo han modificado sus prioridades. Para recapitular, las formas de apropiación más comunes de la práctica se refieren a la oportunidad de intimidad entre las parejas, a una terapia para enfrentar crisis emocionales o bien, a representar un medio de sociabilidad que

protege de las pérdidas inmediatas que enfrentan los danzoneros. Por último, en el siguiente apartado se abordarán otras nociones contrarias al placer que implica el baile, pero que forman parte de las trayectorias de manera ineludible, como la enfermedad y la muerte.

#### **5.4.2. El deseo final, la idea de la muerte y la agonía**

En las narrativas de los sujetos se expresa una tensión constante entre el disfrute corporal que expresan a través del baile y el acecho del dolor y la enfermedad al que queda expuesto su cuerpo por efecto de su edad. Esta tensión nos hace reflexionar sobre la importancia que tiene el cuerpo en esta etapa del ciclo vital, el cual deviene en un campo simbólico de disputa en términos de salud, de imagen y de prescripciones sociales. Dar cuenta de la experiencia de un cuerpo que envejece y se encamina de manera inevitable al deterioro físico es uno de los puntos que buscamos exponer a través del testimonio de los practicantes. En términos generales, el objetivo del apartado es conocer cómo se resignifican la vulnerabilidad y la enfermedad en esta etapa del ciclo vital y cómo asumen la idea de la muerte. Como hecho biológico ésta representa un momento natural en la trayectoria de las personas; sin embargo, en términos sociales tiene repercusiones profundas, como ha señalado Elias:

La muerte no tiene nada terrible. Se cae en sueños y el mundo desaparece, cuando todo va bien. Lo terrible pueden ser los dolores de los moribundos y la pérdida que sufren los vivientes al morir una persona a la que quieren o por la que sientes amistad. Y terribles suelen ser las fantasías colectivas e individuales que rodean el hecho de la muerte. Quitarles el veneno, poner frente a ellas la sencilla realidad de la vida infinita, es una tarea que aún tenemos por resolver. (1987: 106)

En este apartado se presentarán algunos fragmentos que dan cuenta de cómo los entrevistados expresan esas fantasías individuales y colectivas sobre la enfermedad y la muerte. Uno de los aspectos que caracterizan al grupo de entrevistados tiene que ver con la relación de distanciamiento que mantienen con su pasado y con su futuro. A pesar de este distanciamiento, el futuro está dominado por estas fantasías terribles que menciona Elias no únicamente en relación a la muerte, sino vinculados también a la enfermedad y a la agonía.

En las entrevistas suele haber pocas referencias al futuro por la carga de incertidumbre que supone. Las ideas de la enfermedad y la muerte dominan esta temporalidad de la cual se habla poco, la brevedad de la enfermedad y la agonía se expresan como un deseo lejano. Rosita, la entrevistada de mayor edad, es de las pocas que se refirió abiertamente a sus temores a futuro:

De las enfermedades hay dos cosas que me dan pánico. Una es perder la razón por algo. Ya ves cuánta gente ya no puede pensar y depender de alguien me da pánico. Es mucho pedirle a Dios, pero yo sí le pediría que me diera una muerte rápida y ya. Porque sí es muy triste estar dependiendo, atar a tu familia a que te cuide y esté contigo, te dé de comer, es terrible. Y a veces es hasta que te bañen y te atiendan en tus necesidades personales, qué triste. Eso sí le pido a Dios, pero quién sabe qué tenga para nosotros. (Entrevista Rosita, 83 años, nacida en 1931, viuda, pensionada)

Los temores a los que hace mención Rosita se pueden resumir en la amenaza que ciertas enfermedades suponen para la independencia personal. En el plano individual, la pérdida de la memoria y con ello de la identidad propia supone el panorama más temible. Lo que sorprende en el discurso de la entrevistada es que esta preponderancia por la independencia personal tiene un impacto directo en el supuesto cuidado que la familia debe procurar con



los adultos mayores. Para Rosita no es un escenario deseable el ser dependiente de la familia y tenerlos atados para su cuidado. La idea de la dependencia tiene una lectura más adversa que la de la muerte en sí:

Y en cambio hay personas que duran y duran y duran y ya dices, ya por Dios que se muera de tanto que los ves sufrir. Si le da a uno miedo, porque ahorita tengo 82, pero ya he visto a la gente a los 90 y ya es un cambio de vida total, ya no puede uno caminar, ya no puede hacer muchas cosas, ya no oyes. Y me da miedo la muerte, pero más miedo me da llegar a una situación de dependencia. No quisiera una muerte larga de meses, que me atiendan que me cuiden. (Entrevista Rosita, 83 años, nacida en 1931, viuda, pensionada)

Estos escenarios que prefiguran los principales temores de las personas de edad avanzada provienen de lo que se observa en el entorno inmediato: “Había una señora que era poquito mayor que yo, pero se veía muy bien, pero ella es hipertensa, entonces le prohibieron la sal. Como al organismo le hace falta todo, le vino un derrame por falta de sodio. Ahora depende de sus hijos que si la llevan a la iglesia, que si la llevan a cualquier lado porque ya no maneja” (entrevista Rosita, 83 años, nacida en 1931, viuda, pensionada).

Para las entrevistadas más jóvenes, la enfermedad supone también una reorientación en sus percepciones y prioridades. El tema de las enfermedades crónicas es recurrente en las historias. Como veremos en el caso de Sofía (ver Foto 32), la detección de un cáncer supuso para ella un dilema que la enfrentó con la tensión de la vitalidad y la muerte.

En el año 2011 me ocurrieron dos sucesos simultáneos e igual de importantes, paradójicamente la cercanía de la vida representada por el nacimiento de mi primer nieto y... descubrir que padecía cáncer; la cercanía de la muerte. Ambos sucesos se dieron con diferencia de días, y mientras asimilaba la trascendencia de cada uno, intentaba superar el

*shock* mental en una rara mezcla de fuertes emociones, me sentí al borde de la tumba, deprimida, asustada y también agradecida de conocer a mi primer nieto. (Relato biográfico, Sofía, septiembre de 2011)



Foto 32. Sofía en un baile de gala, diciembre de 2013. Crédito: Cristina Tamariz.

En estos casos, el cuerpo se convierte en un territorio en disputa que se resiste a aceptar el curso natural de las enfermedades. En el caso de Sofía, la enfermedad actúa como un dispositivo que la sensibiliza y la cuestiona. La cercanía de la muerte transforma la percepción del universo vital de los sujetos. Ninguno de los participantes puede regresar al momento anterior a una enfermedad, sobre todo en términos emocionales.

Elegí el camino de la vida y luché contra la enfermedad con todas las herramientas a mano, físicas, mentales y espirituales... En mi vulnerabilidad recuperé la humildad, reencontré la grandeza del amor por misma y por los demás, sabiendo que cada obstáculo que superas es valioso aprendizaje y una oportunidad invaluable para agradecer el don de la vida sintiendo más que nunca el amor que mi familia y amigos muy cercanos me demostraron. (Relato biográfico, Sofía, septiembre de 2011)

A pesar de que la enfermedad es una amenaza individual en sentido estricto, en el entorno familiar también modifica la relación entre padres e hijos y la capacidad de convivencia y disfrute. La experiencia de la vulnerabilidad modifica esquemas previos donde tiene lugar un reordenamiento de prioridades. Cuando la enfermedad se supera lo que sigue es como una segunda oportunidad para quienes la vivieron:

Ahorita he disfrutado más a mi hija, porque cuando era joven era muy inquieta y como yo era muy estricta. Yo le exigía mucho, nada de fiestas. Tuve problemas con ella muy fuertes. Ahorita me llevo súper bien y estamos disfrutando la convivencia. Ella se casó a los 34 años. Como es arquitecta viajaba mucho, yo la visitaba en vacaciones hasta que ya se vino lo del cáncer, entonces dijo 'Sabes qué, mamá ya voy a estar aquí, yo te apoyo, cuenta conmigo'. Yo creo que el apoyo que ella me brindó en esa situación fue lo que nos hizo muy amigas. Ya no como madre e hija sino como amigas. (Entrevista Antonieta de Anda, 74 años, 16 de noviembre de 2012)

En ocasiones, en el discurso de los entrevistados la idea de la muerte también se aborda a través del humor. José Luis, por ejemplo, se refería al tema de la muerte y los excesos por medio de un caso conocido, con un cruce entre la realidad y la ficción:

A mí se me quedó muy grabado de un amigo que ya falleció y tenía una novia jovencita. Él tenía setenta y algo y su novia de veintitantos. No olvido las palabras que me dijeron cuando pregunté de qué murió. “Pues es que el corazón se le hizo como gelatina” y le pregunté por qué, “Cómo no, si se chingaba como cuatro viagras al día”. (Entrevista José Luis, 65 años, economista)

En la anécdota de José Luis se manifiesta el temor a los excesos del cuerpo, particularmente cuando se quieren ignorar los límites físicos que la edad impone. Sin embargo, hay una posición de los entrevistados con respecto al tiempo que da cuenta de la valoración de su presente, de aprovechar al máximo los momentos de disfrute y de bienestar. Desde esta perspectiva y bajo el dominio de la incertidumbre, el futuro deja de pesar en su realidad inmediata. Esta inversión en las prioridades del presente es una de las cualidades de esta nueva edad social. En palabras de José Luis es en el disfrute en el presente donde se concentra toda su atención:

Yo pienso que la mayoría de los danzoneros aprenden a disfrutar algo que es muy valioso por eso de la edad y el tiempo. No se sabe, porque empiezas a ver que hay compañeros a los que el corazón se les hizo gelatina, hay otros a los que les pasó otra cosa. Llega un momento en el que aprendes a disfrutar del aquí y del ahora. Yo no sé qué diablos suceda, pero hoy aquí lo bailado nadie se lo lleva. Eso es lo que existe, no el mañana. Ahorita está Acerina tocando ‘Pedacito de cielo’, ese es nuestro pedacito de cielo. (José Luis, 65 años, economista)

Esta reflexión sobre el disfrute en el presente, sobre la incertidumbre de cuánto tiempo podrán seguir dentro del grupo, continuar en el baile, acentúa el valor de la actividad. En ese punto es donde adquiere importancia el grupo de pares, las experiencias y vivencias de los otros advierten al resto del grupo sobre los posibles desenlaces y también sobre los riesgos que se pueden evitar. En ese sentido, el grupo aporta certeza y alternativas ante las amenazas del futuro. Para los danzoneros esa centralidad del disfrute en el presente pasa por la posibilidad del baile. La idea de lo adverso es llegar al momento en el que ya no puedan bailar:

El danzón es un estilo de vida, si lo dejamos sentimos que tenemos un hueco enorme, ya no podemos dejarlo, es como respirar. Espero que podamos seguir así por mucho tiempo, no sé cuánto, pero como es actividad física, estoy consciente de que tenemos un límite y no siempre se puede. No sé qué va a pasar si un día ya no lo podemos seguir haciendo pero en este momento es muy importante. (Agustín, 65 años, investigador, casado)

Para Teresa, la esposa de Agustín, el momento de dejar el baile tiene una asociación directa con la muerte. En su entrevista recordaba a un danzonero que murió, hace un par de años, por un rayo en la Ciudadela: “Te imaginas, tuvo una muerte rápida y seguramente murió contento”, como si con ese ejemplo expresara a su vez un deseo propio. El danzón ofrece a sus practicantes una pertenencia de grupo en márgenes muy amplios de edad. Si al ingresar a un grupo de baile los futuros danzoneros rondan entre los 50 y los 55 años, las edades de egreso son por demás variables al igual que las causas. Como apunta José Luis, “empiezas a envejecer en el ambiente. Yo que tengo 13 años en el danzón, tengo 64. Hay una diferencia importante y el danzón te lo permite. Hay géneros que no bailas bien después de los 40, por eso el danzón es un buen compañero, va contigo sin importar la edad. Por eso mucha gente se muere ahí” (José Luis, 65 años, economista).



Foto 33. José Luis en la Alameda del Sur, Coyoacán, mayo de 2014. Crédito: Cristina Tamariz.

A pesar de que el danzón permite la práctica en edades avanzadas, para José Luis (ver Foto 33) el retiro es inminente cuando las reacciones del público expresan cierto paternalismo, como sucedía con los Tenorio, una pareja de esposos cercanos a los noventa años de edad:

Había una pareja de viejitos que bailaba en la Maraka, los Tenorio. Todos los veían y decían '¡Ay, mi vida!'. Ese es el momento de retiro del danzón, cuando te ven y en lugar de decir 'qué padre bailas', te dicen 'Mi vida'. Son como niños, por eso el danzón se convierte en un género de viejitos. (José Luis, 65 años, economista)

Los ejemplos citados con anterioridad nos ayudan a entender la experiencia del envejecimiento desde el cambio que acompaña a la posición social del individuo en la sociedad. Como ha señalado, se advierte una disminución paulatina del estatus y el poder de las personas cuando llegan a las edades de sesenta, setenta, ochenta y noventa años (1987: 114). Desde una perspectiva sociológica, el envejecimiento trasciende los síntomas físicos que los individuos presentan en esta etapa e indaga las formas y alternativas que desarrollan para continuar relacionándose con el resto de la sociedad. Ante el debilitamiento de los vínculos afectivos, los espacios de sociabilidad que han proliferado en los últimos años a propósito del danzón representan una posibilidad de evitar el aislamiento y las situaciones de depresión y soledad que suelen enfrentar las personas mayores.

### **Recapitulación**

A pesar del cruce de temporalidades en las narrativas biográficas llama la atención el claro distanciamiento que los entrevistados mantienen con las evocaciones del pasado. En la mayoría de los casos no hay un sentimiento de añoranza por lo ya vivido, sino una alternativa para entender cómo han llegado a este momento vital y también como una manera de hacer un balance de su trayectoria. Por tanto, sugerimos que una de las características de las personas mayores en la actualidad es su capacidad reflexiva, lo cual les permite evocar su pasado tomando cierta distancia y valorar el presente como un tiempo de disfrute acotado a la duración de la etapa de envejecimiento activo no dependiente.

En su conjunto, el análisis de las trayectorias de las mujeres revela la generación de oportunidades de desarrollo personal sin precedente cuando la opción educativa está vigente y es una posibilidad real. No obstante, este desarrollo profesional se vio coartado por eventos como los matrimonios, la maternidad y las separaciones. Estas mujeres fueron protagonistas de un momento de transición en relación a los 'roles femeninos' tradicionales que relegaban su responsabilidad al campo de lo doméstico y familiar. En ese sentido, representan una ruptura de los valores tradicionales que delegaban su papel al ejercicio exclusivo del cuidado de la familia, el esposo y los hijos.

Desde esta perspectiva, el supuesto de 'pasividad' y obediencia de roles es cuestionado desde las propias prácticas y experiencias personales de las mujeres. En el caso de los hombres, lo que encontramos sobre todo en el momento del retiro laboral es el asumir un proyecto de disfrute personal, de reeducación para el encuentro y la sociabilidad en donde por primera vez la centralidad del trabajo y el ejercicio profesional dejan de ser alternativas únicas para la autorrealización. Al igual que en el discurso de las mujeres, los hombres hacen referencia a la etapa de la vida adulta y sobre todo de su etapa de mayor productividad laboral como el eje de sus trayectorias, el punto desde el cual toman una posición para asumir nuevos proyectos y aprendizajes en la etapa que se identifican como 'personas mayores'.



## Conclusiones

### El danzón no es para viejitos: el surgimiento de una edad social

En *Las ciudades invisibles* (1972), Ítalo Calvino presenta un diálogo reflexivo entre Marco Polo y Kublai Kan, emperador de los tártaros, a propósito de los relatos de viaje en los que el primero describe una serie de ciudades inventadas. A pesar del carácter ficticio de los relatos, Calvino sostiene que pueden dar pie a una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general (Calvino, 1983). Y en efecto, uno de esos relatos dedicado a la ciudad de los viejos plantea el problema central de la presente investigación:

Al hombre que cabalga largamente por tierras agrestes le asalta el deseo de una ciudad... Isidora es, pues, la ciudad de sus sueños; con una diferencia. La ciudad soñada lo contenía joven; a Isidora llega a edad avanzada. En la plaza hay un murete desde donde los viejos miran pasar la juventud: el hombre está sentado en fila con ellos. Los deseos ya son recuerdos. (Calvino, 1994 [1972]: 126)

Esta ciudad llamada Isidora tiene la cualidad de alterar la edad de quienes la sueñan y de quienes la habitan. El que la sueña permanece joven, pero la única manera de llegar a ella es en edad avanzada: ésa es la cualidad que comparten sus habitantes. En esta ciudad el espectáculo público de una colectividad de viejos es por demás deprimente. Todos ellos se reúnen en la plaza, frente a una pared, para ver pasar la juventud. Los viejos de Isidora viven anclados en el pasado, ya no tienen deseos, sólo les quedan sus recuerdos. La descripción de Isidora como la ciudad de los viejos incluye una serie de generalizaciones y mandatos

sociales que hasta hace poco coincidían con la representación dominante acerca del significado social de la vejez y del rol pasivo de quienes se encuentran en esta etapa del ciclo vital. Este relato me ayudó a reflexionar sobre los nuevos sentidos de la vejez en la ciudad, los cuales cuestionan actitudes como las que se describen en el relato de Calvino.

A diferencia de Isidora, en la ciudad de México algunas personas de edad avanzada se congregan en una plaza no para contemplar el espectáculo de la vida que ya pasó, sino para asumir formas novedosas de sociabilidad utilizando la música y el cuerpo como recursos elementales. En los primeros años del siglo XXI, una actividad cultural vinculada a la música, en particular al danzón, congrega a cientos de personas de edad avanzada, quienes desde la apropiación de un espacio público cuestionan los límites y los sentidos de una edad social. Fenómenos como el que se desprende de esta investigación, con un componente identitario asociado a la edad, fueron materia de estudios sociológicos en décadas anteriores.

En la Inglaterra de la posguerra, por ejemplo, el Centro de Estudios Culturales de la Universidad de Birmingham teorizó sobre el surgimiento de las culturas juveniles expresadas en prácticas estilísticas que irrumpían de forma espectacular en la cultura británica. Así lo demuestran los estudios realizados por Hall, Jefferson, Frith, entre otros, desde la perspectiva de la subcultura. En aquella etapa hacer referencia a las culturas etarias implicaba de manera indirecta una asociación con los jóvenes como protagonistas indiscutibles de este tipo de manifestaciones. La repentina visibilidad de las culturas juveniles se podía explicar por una serie de coyunturas en la estructura social que tuvieron lugar entre los años sesenta y setenta del siglo XX. De igual manera, en la actualidad, la

llamada revolución demográfica y el incremento en las sociedades de las personas mayores de sesenta años advierten sobre el impacto y la influencia que tendrá en los próximos años este grupo de edad. Es probable el surgimiento de otros estilos que como el danzón formen parte de las *Ageing cultures*.

#### I. *Ageing culture* frente a las culturas juveniles

Desde la perspectiva de las culturas etarias, la presente investigación recurrió a una aproximación etnográfica para dar cuenta del surgimiento de una edad social, identificando la práctica del danzón académico en la ciudad de México como referente empírico. La elección de este abordaje para el desarrollo de la investigación respondió a una limitante en los enfoques teóricos vigentes en relación al envejecimiento. A diferencia de los estudios pioneros, en esta investigación se parte de un abordaje microsocial cuyo eje de análisis es una práctica cultural que está modificando los referentes de identidad de un grupo etario.

Con lo anterior no se pretende afirmar que no haya investigación sobre envejecimiento en las ciencias sociales, aunque los casos que involucran una práctica cultural como referente identitario son a la fecha un campo emergente en el tema. Por ello considero importante hacer la distinción entre culturas etarias, culturas juveniles y *Ageing cultures*. Si bien el campo de las culturas etarias está asociado por lo general a una práctica de consumo cultural, a menudo asociada a la música, la tradición en el estudio sobre culturas juveniles advierte sobre las limitantes de ciertos enfoques que dominaron esta línea de investigación en décadas anteriores.

Por ello, uno de los retos de la presente investigación fue trascender la crítica principal que se vierte sobre las culturas juveniles: su carácter homogeneizante y descriptivo en términos del estilo. Una alternativa para superar esa crítica fue acentuar el carácter activo y creativo de quienes conforman la cultura etaria del danzón académico y conceptualizar la práctica en sí como un marco social en el que se activan formas específicas de sociabilidad que derivan en una *Ageing culture*. Así, el paralelismo directo entre culturas juveniles y *Ageing cultures* apunta a la estructuración de edades sociales a través de prácticas de consumo musical. El foco de interés por lo general está en la práctica en sí, aunque en el caso de este estudio lo que importa visibilizar son las interacciones y relaciones sociales entre los participantes.

Lo anterior no significa que la práctica cultural como referente de una cultura etaria sea menos importante. Por el contrario, a esto responde la periodización histórica que se elaboró en esta investigación con respecto al danzón como forma musical y sobre todo como práctica social. Gracias a este trabajo retrospectivo con respecto al danzón, materia del capítulo 2, se comprobó la diversidad de públicos y referentes que la práctica en cuestión ha mantenido desde su surgimiento en Cuba a fines del siglo XIX hasta la actualidad.

La principal aportación de dicho capítulo fue contrarrestar los discursos esencialistas sobre la naturaleza de los géneros musicales y sus públicos. En entornos de recepción diferenciados, el danzón ha producido también distintos referentes identitarios, los cuales podrían considerarse antagónicos dependiendo de la etapa de estudio. Para el caso del danzón en la ciudad de México tenemos que los referentes culturales se contraponen en la

etapa de popularización y en la de *revival*, respectivamente. En coyunturas específicas, la práctica del danzón llegó a sintetizar conflictos raciales, de clase, de género, y para el momento actual, etarios. Si bien en la etapa de popularización el danzón se vinculó directamente a prácticas de consumo cultural de las clases trabajadoras en la ciudad, durante el *revival* son los sectores de clase media y de un rango etario que va de los 55 a los 75 años quienes asumen la práctica por primera vez como un estilo, el del danzón académico. Es en esta etapa donde se ubica nuestro estudio. Gracias a la aproximación histórica al danzón como práctica social se puede sostener que su *revival* se consolidó como un estilo cultural por efecto del trabajo de depuración realizado por sus promotores, la profesionalización y el alto grado de codificación de la práctica.

Es interesante hacer notar que ni en el proyecto inicial de rescate del danzón, promovido por un pequeño grupo de bailadores de trayectoria en los años ochenta, ni en el proceso de profesionalización consolidado por los jóvenes instructores que quedarían al frente de los grupos de baile, se tenía contemplado que el nuevo público del danzón compartiera una cualidad etaria evaluada en términos negativos. Ese inesperado proceso de apropiación por parte de un público perteneciente a las clases medias urbanas en edad avanzada generó una reacción de negación entre los propios practicantes y los promotores del género ante el supuesto generalizado de que el danzón es para viejitos.

Para el debate de esta primera aproximación al danzón como práctica cultural se considera el consumo de música como un referente de primer orden para el estudio de las culturas etarias. Desde esta perspectiva, el danzón permitió estudiar la emergencia de una cultura del envejecimiento. En este punto se explora en las llamadas *Ageing cultures* el

proceso en el que una práctica de consumo cultural conforma un espacio social y conflictivo con la capacidad de cuestionar cualquier intento de generalizar las cualidades de sus practicantes, como sucede con la edad en el danzón. El impacto de las culturas etarias incluye un referente de identidad a largo plazo. Lo anterior se explica porque el reconocerse como parte de una colectividad supone la adopción de cierto tipo de actitudes y conductas sancionadas favorablemente por el grupo. Este tipo de relaciones a menudo se ignoran cuando el interés de los estudios se concentra en la descripción de los elementos que constituyen el estilo cultural. No se trata de limitar las expresiones de las culturas etarias a la reproducción de los códigos que las definen, sino de atender su potencial para reestructurar ciertas prácticas y cualidades entre quienes forman parte del colectivo.

Los consumos musicales mantienen un lugar privilegiado como referente empírico en los estudios sobre culturas etarias. Esta preferencia se puede explicar porque a partir del consumo de ciertos materiales musicales se consolida la identidad y el sentido de pertenencia entre sus integrantes. En la mayoría de los casos esto sucede sin que haya una mediación entre el tipo de material y la audiencia a la que se dirige. Hasta este momento, la música como material que articula prácticas de consumo es uno de los elementos que estructuran a la mayoría de las culturas etarias, tanto las juveniles como las del envejecimiento.

Otro rasgo común se relaciona con la etapa del curso vital en la que tiene lugar la práctica. Que la mayor parte de estilos basados en materiales musicales funcionen para jóvenes o para viejos se entiende por el derecho al ocio en ambos grupos sociales. Lo que activa la participación en este tipo de actividades es, además de la disponibilidad de tiempo,

contar con los recursos materiales que garanticen un involucramiento pleno en las actividades que se derivan del estilo, como la asistencia a clases, bailes, viajes, etc. De esta manera, en el largo plazo, el sentido de pertenencia se convierte para los practicantes en un patrimonio social y cultural cuya injerencia trasciende la etapa de participación activa en la práctica.

Los danzoneros de mayor edad son conscientes de que en determinado momento el deterioro de su salud marcará el retiro del baile. Sin embargo, para ese momento contarán con un soporte adicional constituido por el vínculo que los une a los demás practicantes. Esta convivencia íntima y personal que tiene lugar en los grupos de danzón académico se convierte en el rasgo que distingue y define a la práctica como expresión de una *Ageing culture*, frente a lo cual se abren interrogantes sobre los alcances de la música como artefacto cultural en la conformación de nuevas comunidades musicales.

## II. Danzón académico, tipos de sociabilidad

A medida que las personas envejecen hay un cambio en sus relaciones interpersonales. Los grados de dependencia en relación a los vínculos sociales no sólo derivan de esta etapa, sino de la trayectoria completa de los individuos. Sin embargo, en mayor o menor medida los viejos tendrán que enfrentarse en algún momento a la amenaza de la dependencia, de ahí que integrarse a los grupos de baile tenga una lectura de resistencia a esta realidad próxima para las personas de edad avanzada. Elias apunta con gran atino que “es útil recordar que algunas de las cosas que hacen los viejos, sobre todo algunas de las cosas extrañas que hacen, tienen que ver con el miedo a perder facultades e independencia, y de

modo especial, a perder el control sobre sí mismos” (Elias, 1987: 113). En el contexto de nuestra investigación una de esas cosas extrañas bien puede ser el deseo de aprender a bailar danzón cuando se pasa de los cincuenta años. Según se deriva tanto de las narrativas como de la observación directa de la práctica del danzón, aprender a bailar tiene otras referencias y objetivos que superan el propósito de una actividad física o de esparcimiento.

Entre los practicantes de danzón el retiro laboral modifica la posición social del individuo, en muchos casos afecta de manera directa el mantenimiento de los vínculos sociales y afectivos construidos durante la etapa como trabajador activo. Esta característica adquiere relevancia cuando se trata de individuos que en la mayoría de los casos trabajaron en un mismo lugar hasta jubilarse. Por otra parte, la edad de jubilación coincide también con otros cambios en los arreglos familiares; por ejemplo, las separaciones, los divorcios y la independencia económica de los hijos determinan este cambio de posición social. Es este proceso donde el danzón se asume como una oferta que incluye además de acondicionamiento físico la posibilidad de reestructurar los vínculos sociales.

El código estilístico del danzón académico, consolidado durante la etapa de resurgimiento, es el referente principal de la comunidad que se integra en torno a su práctica. Este grado de especialización y de profesionalización provee al colectivo de una serie de disposiciones que restringen el ingreso y la pertenencia para los neófitos. La creación de una estética que distingue al colectivo trasciende el dominio de las habilidades físicas. Como se ha remarcado en los capítulos 3 y 4 respectivamente, en el proceso de aprendizaje del código es justo cuando se generan formas particulares de convivencia. Según los hallazgos de la presente investigación, estos tipos de sociabilidad que articulan el



sentido de pertenencia entre los practicantes son la sociabilidad afectiva y la sociabilidad erótica.

En la sociabilidad erótica el cuerpo es el recurso principal para las interacciones que tienen lugar al momento del baile. En ella lo que importa es la comunicación que se pueda establecer a partir de la pareja de baile y el sentido último al que responde este intercambio es el disfrute. La mediación que opera en esta forma de intercambio es precisamente el código de baile, el cual sanciona el tipo de acercamiento entre las parejas así como la manera de vestir y de presentarse en el grupo, pero en todo momento se mantiene la prioridad del cuerpo en el intercambio.

Derivados de los hallazgos del estudio, al explorar en la dimensión de la sociabilidad erótica se detectó que para los danzoneros integrarse a este colectivo se acompaña de una valoración del propio cuerpo en función de las posibilidades de disfrute que se activan durante el baile. Este renovado interés en lo corporal también tiene que ver con la presentación que la práctica impone a los cuerpos de los danzoneros. A pesar de que parecen limitarse a las convencionalidades de los roles de género masculino y femenino, desde la subjetividad de los participantes hay otro tipo de efectos y consecuencias.

La sociabilidad afectiva, en cambio, permite a los danzoneros expresar la necesidad de formar parte de un colectivo, el sentido de pertenencia que opera más allá del momento en el que se baila. Esta forma de relación es la más importante para los danzoneros académicos. Otro de los hallazgos de la investigación fue que a medida que la edad de los practicantes avanza, la importancia de los aspectos relacionados a la sociabilidad afectiva

también se incrementa en tanto que el aislamiento social y la dependencia son señalados por los danzoneros como las peores amenazas que visualizan a futuro.

Por último, el acercamiento a las narrativas de los danzoneros permitió mostrar la diversidad de motivaciones y expectativas que los animaron a formar parte de la comunidad. Independientemente del carácter singular de las biografías, el hallazgo más sobresaliente e inesperado proviene de las evocaciones mínimas a su pasado. No hubo un solo caso en el que estuviese presente la nostalgia a tiempos pasados.

Desde las trayectorias de los danzoneros seleccionados hay una lectura crítica del pasado, lejos de la complacencia, en la que se advierten los errores que impactaron su vida como adultos. Al final coinciden en la importancia que le otorgan al momento presente. Este tipo de evidencias complejizan los rasgos que desde el sentido común se reconocen como 'naturales' en ciertas etapas del ciclo vital.

Una de las ventajas de trabajar con los discursos que las personas mayores producen para explicar quiénes son y qué motivaciones los llevaron a este punto de su vida es que la mayor parte del curso vital ha tenido lugar, lo cual permite a los practicantes hacer un balance crítico de su trayectoria. Esta capacidad reflexiva es también una de las características de la *Ageing culture* que genera el danzón académico.

En su conjunto, las trayectorias biográficas revelan en términos generacionales una serie de coyunturas políticas y sociales sin precedente en la historia contemporánea. Es posible que ninguna otra generación posterior a las de los practicantes llegue a tener oportunidades semejantes de desarrollo personal. En parte a eso obedece que la sugerencia para los cambios en las edades sociales, así como los sentidos de las diferentes etapas del

ciclo vital en un determinado caso, sean acotadas en sus propios términos y desde la particularidad de los contextos en los que se generaron como individuos. Por ello sería incorrecto afirmar que las cualidades propias de esta nueva edad social se mantendrán sin cambio en las generaciones futuras de personas mayores.

Así, cuando los mismos practicantes sostienen que el danzón no es para viejitos, a lo que se refieren es a un sentido de independencia y autocontrol que desean conservar el mayor tiempo posible. En esas circunstancias el discurso de hombres y mujeres asume la posibilidad de consumir proyectos postergados en la edad adulta. Desde la práctica del danzón académico por primera vez en sus trayectorias se niega la centralidad del trabajo como única posibilidad para la autorrealización. Los practicantes de danzón no son 'viejitos', sino personas mayores que decidieron asumir nuevos aprendizajes y proyectos en su trayectoria individual.

### III. El futuro del danzón como expresión de una *Ageing culture*

La popularidad actual del danzón es evidente. La oferta de cursos y clases de baile así como su irrupción cada vez más frecuente en espacios públicos dan cuenta de ello. Entre los promotores culturales, instructores e interesados en la difusión del género se mantiene una valoración negativa por el hecho de que la mayoría de sus practicantes son personas entre los 55 y los 75 años. En el ambiente todavía domina la idea de que para mantener una práctica cultural es indispensable incluir a los jóvenes en su ejercicio. Lo anterior no tendría por qué sorprender si se considera que las culturas etarias con referentes en prácticas musicales tienen una asociación directa con consumos juveniles.

En el corto plazo resulta difícil que el danzón académico sea reconocido como una oferta estilística para el público juvenil, ya que otros estilos musicales como la salsa o el tango disputan esa preferencia. En cambio, entre las personas mayores, el público del danzón continuará en ascenso, en parte porque ya está constituido como expresión de una *Ageing culture* y esa cualidad influye en la elección de los nuevos practicantes.

Como ya se ha discutido, la condición de clase continúa impactando la trayectoria de las culturas etarias y los consumos culturales, sobre todo en el sentido de ofrecer determinadas oportunidades de inclusión. En el danzón académico la presencia de sectores medios ya fue caracterizada, pero queda pendiente resolver si en los próximos años y frente al envejecimiento poblacional se integrarán también practicantes de otros sectores sociales. Marcar esta distinción en los consumos con respecto a las posibilidades que ofrece la clase social es indispensable para no caer en generalizaciones que estarían lejos de cumplirse. Por ejemplo, ante la gran consigna contra la que luchan practicantes y promotores del danzón, que aseguran que no es una actividad para viejitos, cabría puntualizar qué otros rasgos en común comparten los danzoneros además de la edad. La respuesta inmediata es su pertenencia de clase.

Hasta el momento, la presencia del danzón en espacios públicos ayuda a integrar a los practicantes que comparten la condición etaria pero no de clase social. ¿Podrá el danzón convocar a practicantes de distintos estratos sociales y mantener su carácter etario desde el estilo del danzón académico?

Otra pregunta pertinente sobre el futuro de la práctica es si el danzón como expresión de una *Ageing culture* estaría en condiciones de ser adoptada como práctica social en un entorno distinto al de la ciudad de México y como una alternativa para hacer frente al envejecimiento de la población. Su promoción y la de sus espacios podrían ser importantes como parte de las políticas y programas destinados a las personas de edad avanzada.

Al respecto Elias sugiere que el fracaso de las medidas institucionales centradas en la atención de este grupo social deriva de la falta de un diagnóstico adecuado a las necesidades de los sujetos. Para esto se tendría que reconocer lo siguiente: “[...] lo que un anciano necesita es un profesional que se percate del proceso completo, que capte su necesidad de afecto y pertenencia” (1987: 17). La aportación del danzón académico como expresión de una *Ageing culture* es precisamente captar esa necesidad y hacerle frente a través del baile.

## Bibliografía

- Aguilar, M. A., A. Sevilla y A. Vergara, *La ciudad desde sus lugares trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, Miguel Ángel Porrúa, Conaculta y UAM-I, México.
- Araiza, J. L. (2008), *Danzón Ritual Erótico*, Edición de autor.
- Arber, S y J. Ginn (cords.)(1996), *Relación entre género y envejecimiento*, Narcea Ediciones.
- Attali, J. (1995), *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI Editores, México.
- Augé, M. (1993), *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa Editorial, Barcelona.
- Baars, Jan (2012), *Aging and the Art of Living*, Project Muse, John Hopkins University Press.
- Bailey, R & Angela Pickard (2010), "Body learning: examining the processes of skill learning in dance", *Sport, Education and Society*, 15(3):367-82.
- Beauvoir, S. (1983), *La vejez*, Ed. Hermes, Buenos Aires, Argentina.
- Benedic, R. (2008), "Continuidades y discontinuidades en el condicionamiento cultural", en José Antonio Pérez Islas *et all. Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos*, México, Miguel Ángel Porrúa, UNAM.
- Bennett, A. (1999), "Subcultures or Neo-Tribes?", *Sociology*, 33, pp. 599-617.
- Benzecry, C. (2012), *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, Argentina.
- Blacking, John (1977) "Towards an anthropology of the body". En: *The anthropology of the Body*, pp. 1-28. London: Academic Press.
- Blaikie, A. (1999), *Ageing and Popular Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Bourdieu, P. (1983), "Gostos de classe e estilos de vida", *Coleção Sociologia*, S.P., Ática, pp. 82-108.

- Brito Lemus, R. (2002), "Identidades juveniles y praxis divergente; acerca de la conceptualización de juventud", en: Nateras Domínguez, A. (coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, UAM-I, Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 43-73.
- Browning, B. (1995), *Samba: Resistance in Motion*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Bury, M. (1996), "Envejecimiento, género y teoría sociológica", en: Arber, S y J. Ginn (cords.), *Relación entre género y envejecimiento*, Narcea Ediciones, pp. 35-54.
- Butler, J. (1990), *Gender Trouble. Feminist and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Butters, S. (2014 [1994]), "Lógica de investigación de la investigación participante", en: Hall, S. & T. Jefferson (eds.) *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la postguerra*, Historia, Traficantes de sueños, Madrid, España, pp. 367-393.
- CEPAL (2003), *América Latina y el Caribe: El envejecimiento de la población*, Boletín demográfico, XXXVI, 72.
- Citro, S. (2010), "La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar", en: Citro, S. (coord.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Ed. Biblos, Buenos Aires, Argentina.
- (2008) El rock como ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. *TRANS (Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review)* 12: Dossier: "Música e identidades juveniles en la Argentina contemporánea". Editado por Pablo Vila y Pablo Semán.
- Cohen, L. (1994), "Old Age: Cultural and Critical Perspectives", *Annual Review Anthropologic*, pp. 137-58.
- Cohen, S. (1993), "Ethnography and Popular Music Studies", *Popular Music* 12 (2), pp. 123-38.
- Clarke, J., S. Hall, T. Jefferson y B. Roberts (2014 [1994]), "Subculturas, culturas y clase", en: Hall, S. & T. Jefferson (eds.) *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la postguerra*, Historia, Traficantes de sueños, Madrid, España, pp. 61-142.

- Clarke, J. (2014 [1994]), "Estilo", en: Hall, S. & T. Jefferson (eds.) *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la postguerra*, Historia, Traficantes de sueños, Madrid, España, pp. 271-291.
- Cumming, E. & W. Henry (1961), *Growing Old: The Process of Disengagement*, New York, Basic Books.
- Davis, J. (2006), "Growing Up Punk: Negotiating Aging Identity in a Local Music Scene", *Symbolic Interaction*, 29 (1), pp. 63-69.
- DeNora, T. (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Díaz Cruz, R. (2002), "La creación de la presencia. Simbolismo y performance en grupos juveniles", en: Nateras Domínguez, A. (coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, UAM-I, Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 19-41.
- Elias, N. (2009 [1987]), *La soledad de los moribundos*, FCE, México.
- (1989 [1984]), *Sobre el tiempo*, FCE, México.
- Fabbri, Fr. (1982), "A theory of Popular Music Genres: Two applications", *Popular Music Perspectives*, 52-81.
- (1999), "Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind", paper presentado en la 3<sup>rd</sup> Triennial British Musicological Societies, Conference, University of Surrey, GB.
- (2006), "Tipos, categorías, géneros musicales ¿Hace falta una teoría?", ponencia presentada en el VII Congreso IASPAM-AL, La Habana, Cuba.
- Featherstone, M. y Hepworth, M. (1991), *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Londres, Sage.
- Feixa, Carles, (1998), *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, Causa Joven, México.
- (1995) "De las culturas juveniles al estilo", *Nueva Antropología*, 47, marzo, 1995, pp. 71-94.



- (1996), "Antropología de las edades", en J. Prat & A. Martínez (eds.), *Ensayos de antropología cultural*, Ed. Ariel, Barcelona, pp. 319-335.
- Figueroa Hernández, R. (2002), "Rumberos y jarochos", en: en: García Díaz, B. y S. Guerra (coords.), *La Habana/Veracruz. Las dos orillas*, Universidad Veracruzana y Universidad de la Habana, pp. 383-397.
- Flores y Escalante, J. (1994), *Imágenes del danzón. Iconografía del danzón en México*, Dirección General de Culturas Populares, México.
- (1993), *Salón México: una historia documental y gráfica del danzón en México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México.
- Freixas, A., B. Luque y A. R. Giménez (2010), "Secretos y silencios en torno a la sexualidad de las mujeres mayores", en *Debate Feminista*, 21 (42), pp. 35.
- Frith, S. (1996), *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (1996), "Music and Identity", en: Hall, S. y Paul Du Gay, *Questions of Cultural Identity*, Sage, London, pp. 108-27.
- García Díaz, B. (2002), "La migración cubana a Veracruz. 1870-1910, en: García Díaz, B. y S. Guerra (coords.), *La Habana/Veracruz. Las dos orillas*, Universidad Veracruzana y Universidad de la Habana, pp. 297-319.
- García López. I. C. (2002), "Los espacios públicos nocturnos en la modernización de la Ciudad de México", en: Aguirre Anaya, C., M. Dávalos y M. A. Ros, *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, Biblioteca Ciudad de México, Casa Juan Pablos, México.
- Giorgi, G. (2009), "Cuerpo", en: Smurmuk, Mónica y Robert Mckee (coords), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Instituto Mora y Siglo XXI, México.
- Goffman, E. (1994), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, Argentina.

- Guerrero, J. (2012), "El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización", *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16.
- Gruzinski, S. (2004), *La Ciudad de México: Una historia*, FCE, México.
- Guber, R. (2004), *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Paidós Estudios de Comunicación, Buenos Aires, Argentina.
- Hall, S. (1996), "Who Needs 'Identity'?", en: Hall, S. y Paul Du Gay, *Questions of Cultural Identity*, Sage, London, pp. 1-17.
- Hall, S. & T. Jefferson (eds.) (2014 [1994]), *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la postguerra*, Historia, Traficantes de sueños, Madrid, España.
- Hamm, Charles (1994), "Genre, performance and ideology in early songs of Irving Berlin", *Popular Music*, 13(2), 143-150.
- Hannerz, U. (1980), *Exploración de la ciudad*, FCE, México.
- Hebdige, D. (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, London: Routledge.
- Hockey, J. y A. James (2003), *Social Identities across the Life Course*, Palgrave Macmillan.
- Hodkinson, P. (2002), *Goth: Identity, Style and Subculture*, Berg.
- Hodkinson, P. (2011), "Ageing in a spectacular 'youth culture': continuity, change and community amongst older goths", *The British Journal of Sociology*, 62 (2), pp. 262-282.
- Holstein, M. (2010), "Sobre cómo envejecemos las mujeres", *Debate Feminista*, 21 (42), pp. 56-78.
- Holt, F. (2007), *Genre in Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press.
- Irwin, J. (1977), *Scenes*, Beverly Hills, CS: Sage.
- Jara Gámez, S., A. Rodríguez y A. Zedillo (1993), *De Cuba con amor... el danzón en México*, Ed. Grupo Azabache, México.
- Jiménez, A. (1998), *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México. Salones de baile, cabarets, billares y teatros*, Ed. Océano, México.

- Karp, D. (2000), "A Decade of Reminders", en: J.F. Gubrium and J.A. Holstein, Boston: Blackwell.
- Kepworth, M. (2000), *Stories of Ageing*, Open University Press, Buckingham, UK.
- Lane, J. (2005), *Blackface Cuba, 1840-1895*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Laslett, P. (1989), *A Fresh Map of Life: The Emergence of the Third Age*, Londres, Weidenfeld & Nicolson.
- León, A. (1974), *Del canto y el tiempo*, Cuba, Instituto Cubano del Libro.
- Linares, Armando (1998), *¿Qué es el danzón?*, Documental, Cinematografía educativa, La Habana, Cuba.
- Livingston, T. (1999), "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology*, 43 (1), pp. 66-85.
- López Cano, R. (2009), "Apuntes para una prehistoria del mambo", *Latin American Music Review*, 30 (2), University of Texas Press, 213-42.
- Madrid, A.L. (2008), *Nor-Tec Rifa! Electronic Dance music from Tijuana to the word*, Oxford: Oxford University Press, 254 pp.
- Madrid, A. y R. Moore (2013), *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*, Oxford University Press, 279 pp.
- Malcomson, H. (2012), "New Generations, Older Bodies: Danzón, Age and 'Cultural Rescue' in Port of Veracruz, Mexico", *Popular Music*, 31 (2), 217-30.
- Mannheim, K. (1993 [1928]), "El problema de las generaciones", *REIS*, 62, España, pp. 193-242.
- Margulis, M. (1994), *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Espasa Calpe, Buenos Aires, Argentina.
- Marinas, J. (2005), "Ética del estilo", en: José Miguel Marinas (coord.), *Ética del espejo. Investigaciones sobre estilos de vida*, Editorial Síntesis, Madrid, pp. 11-29.

- Martín Criado, Enrique (2009), "Generaciones/clases de edad", en Román Reyes [dir.], *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Madrid-México: Plaza y Valdés.
- Martré, G. (2012), "La migración musical cubana (1930-1950)", *Batey. Revista Cubana de Antropología Social*.
- Moore, D. (1994), *The lands in Action*, Arena.
- Morganroth, M. (2010), "Los estudios etarios como estudios culturales. Más allá del *slice-of-life*", *Debate Feminista*, 21 (42), pp. 79-107.
- Morin. E. (2002), "Los lugares del rock: una aproximación a los espacios juveniles", en: Nateras Domínguez, A. (coord.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, UAM-I, Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 155-169.
- Muggleton, D. (2000), *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, Berg.
- Nateras, A. (2002), "Metal y tinta en piel, la alteración y decoración corporal: perforaciones y tatuajes en jóvenes urbanos", en: Alfredo Nateras (comp.), *Jóvenes, culturas e identidades urbanas*, México, UAM/Porrúa, 2002, pp. 187-205.
- Nateras Domínguez, A. (2010), "Performatividad. Cuerpos juveniles y violencias sociales", en: Reguillo, R., *Los jóvenes en México*, FCE, Conaculta, México, pp. 225-260.
- Negus, K. (1999), *Music Genres and Corporate Cultures*, Londres, Routledge.
- (2005), *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Paidós, Barcelona.
- Núñez Cetina, S. (2014), "Violencia y justicia durante la posrevolución: El homicidio en el Distrito Federal, 1920-1940", Seminario Permanente de historia social, El Colegio de México, 25 de agosto de 2014.
- Orovio, H. (2002), "La ciudad de la música", en: en: García Díaz, B. y S. Guerra (coords.), *La Habana/Veracruz. Las dos orillas*, Universidad Veracruzana y Universidad de la Habana, pp. 363-381.

- Paredes, D. (2009), *Selenidad. Selena, Latinos, and the Performance of Memory*, Durham, NC: Duke University Press.
- Pasquier Merino, Ayari (2001), *Las identidades culturales locales en el contexto de la globalización: el danzón en el Puerto de Veracruz*, Trabajo terminal de la carrera de comunicación social, UAM-X, 229 pp.
- Pérez Islas, J. (2010), "Las transformaciones en las edades sociales", en: Reguillo, R. *Los jóvenes en México*, FCE, Conaculta, México, pp.52-89.
- Pérez Montfort, R. (2012), "La cultura", en: Hernández Chávez, A., *México. Mirando hacia dentro, América Latina en la Historia Contemporánea, Tomo 4, 1930-1960*, Taurus, Fundación Mapfre, pp. 271-345.
- Pérez Montfort, R. y G. Pulido Llano (2011), "Cultura cubana y medios de comunicación en México, 1920-1950", *Revista Palabra*, Número 12, pp. 16-31.
- Reguillo, R. (2010), *Los jóvenes en México*, FCE, Conaculta, México.
- (2006), "Identidades culturales y espacio público: un mapa de los silencios", *Revista diálogos de la comunicación*, ITESO, México, pp. 74-85.
- Reynols, S. (2011), *Retromania. Pop Culture's Addiction to its own Past*, London: Faber and Faber, 458 pp.
- Roberts, B. (2014 [1994]), "Investigación naturalista en subculturas y desviación", en: Hall, S. & T. Jefferson (eds.) *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la postguerra*, Historia, Traficantes de sueños, Madrid, España, pp. 355-365.
- Robledo, E. (1980), "Danzón dedicado al gran octogenario Acerina", *Contenido*, Marzo, pp. 74-79.
- Schechner, R. (2002), *Performance Studies. An Introduction*, New York: Routledge.
- Sevilla, A. (2001), "Quien no conoce Los Ángeles no conoce México", en: Aguilar, M. A., A. Sevilla y A. Vergara, *La ciudad desde sus lugares trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, Miguel Ángel Porrúa, Conaculta y UAM-I, México, pp. 37-63.

- (2002), "Historia social de los salones de baile", en: Aguirre Anaya, C., M. Dávalos y M. A. Ros, *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*, Biblioteca Ciudad de México, Casa Juan Pablos, México.
- (2003), *Los templos del buen bailar*, Conaculta, México.
- Soldevilla, C. (2005), "El concepto de estilo en las ciencias sociales", en: José Miguel Marinas (coord.), *Ética del espejo. Investigaciones sobre estilos de vida*, Editorial Síntesis, Madrid, pp. 31-57.
- Thornton, S. (1995), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge: Polity Press.
- Trejo Raigadas, A. (1992), *Hey familia... Danzón dedicado a*, Plaza y Valdés, México.
- Townsend, P. (1981), "The Structured Dependency of the Elderly: A Creation of Social Policy in the Twentieth Century", *Ageing and Society*, 1 (1), pp. 5-28.
- Turner, V. (1987), *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ.
- Urteaga Castro-Pozo, M. (2004), "Imágenes juveniles del México moderno", en José Antonio Pérez Islas y Maritza Castro-Pozo (coords.), *Historias de los jóvenes en México. Su presencia en el siglo XX*, México, SEP/ IMJ/ AGN/ pp. 33-89.
- Urteaga Castro-Pozo, M. (2010), "Género, clase y etnia. Los modos de ser joven", en: Reguillo, R. *Los jóvenes en México*, FCE, Conaculta, México, pp. 15-50.
- Valenzuela, J. M. (2010), "Juventudes demediadas. Desigualdad, violencia y criminalización de los jóvenes en México", en: Reguillo, R., *Los jóvenes en México*, FCE, Conaculta, México, pp. 316-349.
- Vásquez-Bronfman, A. (2006), *Amor y sexualidad en las personas mayores. Transgresiones y secretos*, Gedisa, España.

Vila, P. (2000), "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales", en: Piccini, Mabel, Et. al (coords.), *Recepción artística y consumo cultural*, Conaculta, Casa Juan Pablos, México, pp. 331-368.

Walker, A. (1981), "Towards a Political Economy of Old Age", *Ageing and Society*, 1 (1), pp. 73-94.

Zapata, F. (2012), "Población y sociedad", en: Hernández Chávez, A., *México. Mirando hacia dentro, América Latina en la Historia Contemporánea*, Tomo 4, 1930-1960, Taurus, Fundación Mapfre, pp. 235- 270.