

El bolero como espectáculo en vivo en teatros, bares y salones de baile

*Ma. del Carmen de la Peza C.**

A PESAR DEL crecimiento geométrico de la música en el mercado, en el ámbito académico en México, la música en general y la canción popular en particular son expresiones culturales que han sido escasa y parcialmente investigadas. Las investigaciones sobre el canto popular que se han realizado en México, la mayoría de ellas de carácter filológico,¹ han puesto el énfasis en el texto escrito de las canciones y, particularmente, en el contenido semántico e ideológico de las mismas. Dichos enfoques han dejado de lado el estudio de la situación en la que se canta la canción y de las dimensiones espacial, corporal, gestual y musical que comporta y le confieren su especificidad como canción que existe sólo en acto, es decir, en la *performance* (Laing, 1971:327).

En este trabajo² se presentan, en primer lugar, algunos elementos teóricos que permiten comprender la significación de la canción de amor en los distintos espacios de comunicación cara a cara y, en un segundo momento, se ofrece un análisis de la oferta de boleros en la Ciudad de México y las transformaciones que éste sufre en los distintos espacios públicos por los que circula, como teatros, bares y salones de baile.

* Profesora-investigadora, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-X.

¹ Me refiero a los trabajos de Menéndez Pidal, *El romancero hispánico*, Espasa Calpe, vol. II, Madrid, 1953; Frenk Margerit, *Cancionero folklórico de México*, 5 tomos, Colegio de México, México, 1976-1985; y Giménez, Carolina, *Así cantaban la Revolución*, Grijalbo/CONACULTA, México, 1990, entre otros.

² Este trabajo es parte de una investigación más amplia sobre El bolero y la educación sentimental en México, financiada por la UAM-Xochimilco y el Programa Cultura del CONACULTA.

La significación del canto en los distintos espacios de comunicación cara a cara

En las sociedades contemporáneas, desacralizadas e individualistas, predomina en la industria cultural la canción de amor por encima de otras expresiones culturales de canto. Por ejemplo, las canciones religiosas y cívico-políticas se restringen a espacios especializados como las iglesias, el ejército, las organizaciones político partidarias y de masas.

La canción de amor, como música y poesía oral, es singular e irrepetible y no existe más que en acto. Sólo en su realización es posible apreciarla cabalmente como experiencia estética. Existen multiplicidad de formas de uso y apropiación de la canción de amor. Hay modalidades que van desde el puro deseo de cantar de un sujeto común hasta las formas más complejas y ritualizadas del teatro, como podría ser el espectáculo operístico realizado por actores profesionales; todas estas formas múltiples de la canción de amor adoptan significaciones distintas.

El canto, realizado y sancionado profesionalmente por especialistas, se distingue del canto *amateur* como un acontecimiento personal o local más o menos improvisado. La canción de amor cantada por el aficionado es ordinaria y trivial; juego inconsistente y versátil (Zumthor, 1991:156). Cantar, bailar o tocar un instrumento, solo, en una reunión o en una fiesta con los amigos, son formas de uso y apropiación de la canción de amor distintas que la escucha. Cantar, tocar o bailar, a diferencia de simplemente escuchar música, son actividades más táctiles que auditivas o visuales, involucran el cuerpo e implican mayor participación. En ellas el cuerpo fabrica el sonido o el movimiento.

La canción de amor como práctica ritualizada es un ejercicio lúdico que tiene una doble finalidad. El canto puede ser un acto que se agota en sí mismo como puro placer de cantar y/o bailar, y un instrumento orientado a un fin en el orden ritual de cortejo y seducción. La canción de amor en el diálogo amoroso es a la vez un comportamiento ritual y una herramienta verbal como la poesía. Se le canta al ser amado en la intimidad, en voz baja y al oído o a viva voz al pie de la ventana, como en la serenata, ya sea solo o en grupo, acompañado por los amigos.

La canción de amor se integra en distintos rituales de la vida cotidiana. En las fiestas es música para bailar que acompaña y armoniza el

movimiento corporal de los sujetos que se integran en parejas siguiendo la melodía y el ritmo que impone la canción. En los espacios privados o en los salones públicos, el baile es un ritual altamente codificado que propicia el encuentro entre sujetos de distinto o del mismo sexo, de acuerdo con las reglas de un orden ritual prescrito para cada espacio. El ritual del baile permite el acercamiento de los cuerpos y el contacto físico entre las parejas, facilita el establecimiento de relaciones entre los sujetos y evita riesgos y compromisos excesivos.

En el canto del aficionado, ya sea que se cante solitaria o colectivamente, se canta por el puro placer de cantar. En los rituales de la fiesta, a diferencia del ritual del espectáculo, la relación entre los participantes es abierta, los roles son intercambiables y no tiene un centro de atención fijo. Los sujetos transitan de una posición a otra e intercambian las posiciones de actor y espectador, no existe un auditorio diferenciado: todos los individuos copresentes toman parte en la ejecución (Zumthor, 1991:241).

En los rituales del canto *amateur* la distinción entre las funciones de interpretación y escucha no es pertinente. De acuerdo con Barthes, lo que distingue realmente el canto del aficionado del canto profesional es la existencia o inexistencia de la relación espectacular: “El *amateur*, el aficionado, no se define forzosamente por un saber menor... sino más bien por lo siguiente: *es el que no muestra*, el que no se hace oír” (Barthes, 1986:234). En el canto *amateur* el sujeto participa activamente tocando, cantando o bailando.

En cambio, en el ritual del espectáculo profesional podemos distinguir claramente dos lugares: el autor-intérprete y el oyente. Estas posiciones se asumen de manera distinta en los diferentes tipos de espectáculo. Es diferente componer el texto que decirlo, cantarlo o acompañarlo instrumentalmente, cada actividad requiere competencias distintas. Esas tareas pueden ser desempeñadas por la misma persona o por varias, individualmente o en grupo (Zumthor, 1991:219).

La noción de espectáculo indica algo que se ve y se exhibe y se define como “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido al mismo tiempo y en el mismo lugar” (Zumthor, 1991:33). El espectáculo en vivo es palabra situada, en acto; en ella coinciden y se confrontan, concretamente y en la misma circunstancia, el autor o el intérprete y los destinatarios.

Existen distintas reglas de comportamiento ritual socialmente prescritas para cada espectáculo. Ellas dependen del marco específico en el que se despliega el espectáculo, los condicionamientos espacio-temporales y los tipos de sujetos que participan en él.

La especificidad del espectáculo consiste en que existe un público para el cual el cantautor o el intérprete actúan. El artista canta para ser visto. Su placer radica en obtener una aceptación por parte de ese público (Barthes, 1986:234).

En la poesía oral, y específicamente en el canto popular, el autor se pierde en el anonimato no por inexistencia sino por olvido o ignorancia de los usuarios. Al auditorio le importa muy poco el autor de lo que oye, en cambio el recuerdo de una canción se une al o los intérpretes que la hicieron famosa. Los actores entran en contacto físico con el público por medio del oído, la vista, la voz y el gesto (Zumthor, 1991:223).

En la actualidad, el autor compone sobre pedido para el cantante de moda. En la *performance* la función del intérprete implica una serie de competencias, entre otras un “saber cantar”, que incluye el manejo musical de la voz y un “saber actuar”, que requiere un desempeño del cuerpo en el escenario. Voz y cuerpo se despliegan simultáneamente en el tiempo y en el espacio, ya sea en un bar o un teatro. El intérprete es el centro del espectáculo por su calidad vocal y por su capacidad histriónica. Los intérpretes pueden ser un cantante solista acompañándose él mismo con un instrumento musical –guitarra, principalmente– o acompañado por un músico o una orquesta. También pueden ser grupos –dúos, tríos, cuartetos y orquestas completas– entre los que se distribuyen las tareas de canto –distintas voces– y el acompañamiento con diversidad de instrumentos musicales.

En el espectáculo profesional-público se ha ido clausurando el espacio de comunicación como lugar de intercambio, se ha roto toda posibilidad de reversibilidad de posiciones. Los espectadores participan en el espectáculo mediante el acto de escuchar. El formato del espectáculo, de acuerdo con Goffman, consiste en que un gran número de personas reunidas en un mismo espacio concentran su atención en un foco visual y cognitivo común (Goffman, 1991:183). La especificidad de la representación radica en la distancia que se establece entre el sujeto que ve y el objeto mirado. Según la definición de Barthes, en

todas las artes visuales el espectador se encuentra frente a la escena recortada por un marco, en el punto de fuga, desde una perspectiva en la que puede contemplar la totalidad de lo que ocurre en un cuadro. El sujeto dirige su mirada a un horizonte y en él recorta la base de un triángulo cuyo vértice está en su ojo (Barthes, 1986:94).

Asimismo, escuchar música en un espectáculo, ya sea en vivo o transmitido por algún medio de comunicación, es una forma pasiva, receptiva, de apropiación de la canción de amor: “la música... ya no se toca; la actividad musical ya no es manual, muscular, modeladora” (Barthes, 1986:258). La canción de amor en el concierto, en el bar, en el festival, en el disco, la radio, el cine o la televisión implica una apropiación visual y/o auditiva diferenciada.

El espacio es un factor determinante en el modo de participación del público y en la significación que la canción adquiere. Los espectáculos pueden clasificarse, según el espacio de su realización, como privados o públicos. El condicionamiento espacial parece más fuerte y constante que los condicionamientos temporales. En las grandes ciudades, de acuerdo con las necesidades de control de la población por parte del poder, se han ido reprimiendo o regulando la vida callejera y con ella a los cantantes ambulantes, y se han abierto ciertos espacios públicos especializados para canalizar el “desorden” y evitar los conflictos externos (Foucault, 1991:9-26; Zumthor, 1991:163).

El espectáculo “público” se realiza en lugares especializados, ya sean teatros, carpas etcétera, y/o en cafés, bares, salones de baile, cabarets. Se caracteriza porque la acción se despliega en un escenario, se paga para entrar o por el derecho de mesa y el consumo de bebidas y alimentos mientras se escucha cantar y/o se baila. Son lugares acondicionados para reunir a públicos diferenciados –hombres y/o mujeres, jóvenes y/o adultos, gays y/o heterosexuales– que se clasifican y seleccionan por medio de diversos mecanismos. El espectáculo tiene una duración determinada y se desarrolla en horarios preestablecidos, adecuados al tiempo de ocio.

Topológicamente podemos decir que existen distintos tipos de espectáculo, según los emplazamientos y desplazamientos del espectador y del actor en el espacio. En un bar o un café, por ejemplo, en donde los cantantes se desplazan entre las mesas mientras la *performance* se desarrolla como música de fondo, se confunde con la conversación y se

despliega sin exigir la atención del público. En esta situación particular está permitida la participación del público y el intercambio temporal de roles entre el intérprete y los miembros del auditorio. En otros casos se alternan momentos de conversación con otros de actuación que demandan el silencio y la atención del público.

En el espectáculo que se despliega en un escenario, ya sea un teatro o una sala de conciertos, están claramente separados aún físicamente los cantautores o los intérpretes del auditorio y se asiste con el único fin de escuchar la *performance*. En este caso hay que permanecer en silencio, en disposición de escucha atenta y respetuosa. La participación del público está regulada según el ritmo que marcan los intervalos prescritos por el programa. Los espectadores manifiestan su agrado o desagrado por medio de aplausos, abucheos o chiflidos.

Las múltiples formas del canto pueden clasificarse también según el tiempo social normalizado en el que se inscriben. Los tiempos en los que se canta o se escucha música están socialmente preestablecidos según las etapas de las cronologías individuales o colectivas que dan lugar a las celebraciones familiares –fiestas privadas: santos, cumpleaños, bautizos, bodas, quinceaños– o a las celebraciones colectivas: fiestas patrias, fiestas religiosas; también según las rutinas cotidianas que segmentan los días en tiempo de trabajo y tiempo libre, así como actividades entre semana o los fines de semana, actividades diurnas o vespertinas.

En tanto forma de comunicación oral, en el espectáculo se cumplen principalmente las funciones conativa y fática (Jakobson, 1981:352-62): diálogo real o virtual que se establece gracias a la presencia de los interlocutores en un mismo espacio, el cantante o locutor demanda del público una respuesta de atención y evaluación por medio de signos diversos que demuestren que el canal de comunicación se encuentra abierto. Las distintas formas de la *performance* permiten distintos grados de interacción entre el cantante y el público. La *performance* está plagada de ruidos acústicos: aplausos, chiflidos, gritos, interpelaciones, de aprobación o rechazo propios de la naturaleza misma de la comunicación oral. La habilidad del intérprete consiste en recuperar, tanto como se pueda, las interpelaciones e integrarlas por el ritmo y la mímica al espectáculo (Zumthor, 1991:165). La *performance* es discurso flexible que el intérprete va adaptando y transformando según el efecto

que produce en el espectador. Por su carácter instantáneo no admite borraduras ni enmendaduras.

Las transformaciones del bolero en el espacio urbano

El bolero en la Ciudad de México circula a través de distintos sujetos y espacios. Las letras pueden ser las mismas pero el bolero se transforma según las formas de uso y apropiación que realizan los sujetos de distintas generaciones y clases sociales. Existen múltiples lugares en distintos barrios de la ciudad, de niveles socioeconómicos diversos, en los que se interpretan boleros. Como vimos en el apartado anterior, la significación del bolero como “canción de amor” se transforma según las características de los espacios en los cuales tiene lugar. Al cambiar las características físicas de cada establecimiento, cambian también los rituales y las reglas de interacción que los rigen. Asimismo, cada cantante hace su propia interpretación del bolero, difieren los registros y el timbre de las voces, los instrumentos, las modas y las disposiciones del cuerpo. El bolero no es el mismo en el espacio pequeño e íntimo del bar que aquel que se realiza en los grandes escenarios del teatro. El bolero en sus múltiples trayectos por el espacio y por el tiempo cambia sus significaciones y sus interpretaciones posibles.

En la Ciudad de México, como podemos observar, existe el bolero cantado por tríos o por solistas acompañados por pequeñas orquestas, como fondo musical en restaurantes de lujo y en los bares de algunos hoteles de cuatro estrellas en donde es posible escuchar a los tríos y cantantes famosos que han grabado discos, como Amparo Montes, Los Montejos, Los Tres Ases, Chamín Correa y los Tres Caballeros, entre otros (*Tiempo Libre*, enero-abril de 1992). En estos bares el bolero, el cantante y los músicos tienen un lugar central y la situación ritual exige el silencio y la atención del público mientras dura el espectáculo.

En las cantinas populares también es posible escuchar boleros a un precio más accesible, interpretados por tríos desconocidos. En ellas los cantantes se acercan a las mesas ofreciendo sus canciones y a cambio reciben una propina por cada melodía. En estos lugares los intérpretes cantan mientras el público conversa en las mesas y ocasionalmente distraen su atención para concentrarla en los cantantes, con quienes esta-

blecen una relación directa, personal, solicitan canciones, comentan, bromean, hasta que el trío pasa a otra mesa con otro grupo o pareja que demanda sus servicios. También es posible contratar a los músicos para llevar serenata.

El bolero, en su tránsito por la ciudad, adquiere significaciones distintas en los bares de las clases populares, respecto a la que tiene en los lugares destinados a las clases dominantes o a los sentidos que se le atribuyen en los espacios dirigidos a un público intelectual y crítico. Uno de los indicadores más importantes que nos permitió ubicar la clase social a la que los sujetos pertenecían fue su distribución en el espacio urbano, así como el tipo de prácticas socioculturales que compartían. Para la definición del concepto de clase se tomó la perspectiva de Bourdieu, quien señala que

una clase o fracción de clase se define no sólo por su posición en las relaciones de producción, tal como ella puede ser reconocida por indicadores como la profesión, *los ingresos* o incluso el nivel de instrucción, sino también por un cierto sex-ratio, *una distribución determinada en el espacio geográfico (que nunca es socialmente neutra)** y por un conjunto de características auxiliares que a título de exigencias tácitas, pueden funcionar como principio de selección o de exclusión reales, sin estar nunca formalmente enunciadas (es por ejemplo el caso de la pertenencia étnica o de sexo) (Bourdieu, 1988:100).

El análisis de la oferta de boleros en teatros, bares y salones de baile nos permitió observar, por un lado, que la industria del entretenimiento ofrece una gama de productos bolerísticos dirigidos a distintos segmentos de la audiencia, divididos según su edad, género y clase social. Asimismo pudimos comprobar que la oferta de boleros en la Ciudad de México reproduce las segmentaciones y segregaciones de la población engendradas por la desigualdad de los ingresos, la educación y la distribución residencial de los habitantes” (García Canclini, 1995:66).

Con el fin de determinar la oferta de boleros en la Ciudad de México y poder seleccionar los lugares y los espectáculos a observar, se realizó una revisión de los 52 números de la revista semanal *Tiempo Libre*

* El subrayado es mío.

correspondientes al año de 1992. La elección de los lugares que fueron analizados se realizó de acuerdo con dos criterios principales:

1. Según las características del espacio físico, se distinguieron tres diferentes clases de establecimiento: *a)* bares con variedad, *b)* teatros y *c)* salones de baile.
2. Según las clases sociales al que va dirigido el espectáculo, se distinguieron dos tipos de público: *a)* público de clase alta y media alta (profesional e intelectuales) y *b)* público de clase trabajadora.³

Los lugares elegidos fueron los siguientes:

ESPACIOS FÍSICOS/ ESPACIOS SOCIALES	BARES	TEATROS	SALONES DE BAILE
CLASES ALTA Y MEDIA ALTA (PROFESIONALES E INTELECTUALES)	El Hábito, La Cueva de Amparo Montes	Bellas Artes, Auditorio Nacional	Salón Rivera
CLASE TRABAJADORA	La Casa de Paquita la del Barrio	Teatro Tepeyac	California Dancing Club

³ De acuerdo con el Compendio Estadístico Mercadotécnico de la Ciudad de México 91-92, la clase alta y media "cuenta con lo necesario para no preocuparse por las necesidades de la vida. Poseen la mayor parte de comodidades, pero no todos los lujos que quisieran. Regularmente tiene cuentas bien establecidas en bancos. La mayoría de ellos tienen educación universitaria o técnica [...] Viven en buenas casas y en los mejores barrios [...] los jefes de familia [...] suelen ser profesionales tales como médicos, dentistas, ingenieros, algunos maestros; pueden ser gerentes y propietarios de negocios de regular tamaño." Y las clases populares o trabajadoras: "En general son gente de muy escasos recursos económicos y estudios. No tienen muchas cosas que se consideran necesarias para llevar una vida adecuada. Algunos tienen empleo fijo [...] otros únicamente tienen empleo eventual. Viven en hogares humildes, vecindades o casas modestas y descuidadas. Son trabajadores en fábricas, albañiles, empleados de oficinas con salario mínimo, afanadores, etc." (Wilsa, 91-92:6-7).

Las clases altas y el “gusto” por el bolero “clásico”, “bohemio” e “íntimo”

En la Cueva de Amparo Montes, el bolero está dirigido a los grupos socioeconómicos de ingresos mayores a 13 salarios mínimos⁴ que representan escasamente el 12 por ciento de la población.⁵ La Cueva selecciona a su público desde su ubicación en la colonia San Ángel, zona residencial donde habita la población de altos ingresos del sur de la ciudad. Los asistentes oscilan entre los 40 y 60 años de edad. Los varones visten con elegancia casual o de traje y corbata, las señoras bien pintadas, de tacones altos y con atuendos “de salir” que van desde el vestido de coctel hasta el traje sastre.

El bolero de la Cueva es “clásico”, “refinado”, como su público pretende ser. Los mejores músicos e intérpretes del bolero de antes y de ahora se dan cita los jueves, viernes y sábados, a partir de las 9:30 de la noche, para ofrecer a un público “romántico”, “atento” y “conocedor”, una audición cuidada, de gran calidad musical. La propia Amparo Montes expresa que sus canciones se pueden seguir escuchando, porque son: “poemas musicalizados... que dicen algo de la magia de vivir” (*Tiempo Libre*, n. 658, 1992).

En la Cueva se canta el bolero de cabaret al estilo lariano. Los solistas vocales son acompañados por el piano y una pequeña orquesta integrada por el bajo, las percusiones (bongós y platillos) y por una trompeta con sordina; ocasionalmente algunos cantantes invitados utilizan la guitarra. Los boleros se interpretan “en serio”, de acuerdo con sus formas tradicionales, como en los viejos tiempos. No hay innovación ni cambio. Sólo se presta atención al perfeccionamiento y sofisticación progresiva de los arreglos musicales de los maestros Reynolds Peña y Bruno Tarraza.

⁴ Es decir, siete mil pesos que en 1991-92 eran equivalentes a dos mil dls., aproximadamente.

⁵ De acuerdo con el XI Censo Nacional de Población y Vivienda 1990, del INEGI, el nivel más alto de ingresos registrado es de 5 salarios mínimos y sólo tiene esos ingresos el 10 por ciento de la población del Distrito Federal.

Amparo Montes, después de 50 años de trabajo ininterrumpido, hasta 1995 seguía cantando todas las semanas en la Cueva y transmitiendo todos los jueves el espectáculo en “El Fonógrafo”. Hasta ahora tiene más de 28 discos, la mayoría grabados inicialmente en 78 revoluciones, y dice:

No es lo mismo grabar con este adelanto técnico que ahorita le pueden sacar voz a cualquiera; antes no, grabábamos de arriba a abajo, de una pasada, y si había una equivocación, ahí se quedaba por que no había tiempo, o no había dinero (Entrevista de Rosario Reyes a Amparo Montes, *Tiempo Libre*, n. 658, 1992).

Todos sus discos siguen vendiéndose en CD. El último, con canciones de Sabre Marroquín, lo grabó en 1992, respecto al cual ella señaló en la entrevista con Rosario Reyes:

es para oírlo, a veces ya sola o con tu pareja... si Dios te regala una pareja por mucho tiempo... todo lo que traes en tu bagaje, en tu historia... una canción te lo devuelve” (Amparo Montes, *Tiempo Libre*, n. 658, 1992).

Las canciones de Agustín Lara en la Cueva, en su migración progresiva a las clases altas, han dejado el cabaret de mala muerte y el carácter popular y marginal de su origen, espacio de los amores ilícitos, para ingresar a los espacios legítimos de las parejas bien casadas. Pero en la Cueva de Amparo Montes no sólo se interpreta a Lara, ella misma dice:

Yo no me dedico a un solo compositor; canté mucho tiempo con la orquesta de Gonzalo Curiel, con la orquesta de Sabre Marroquín, con Lara, con los Hermanos Domínguez; he cantado a todos los compositores mexicanos, y siempre lo he hecho con gran placer” (Entrevista de Rosario Reyes a Amparo Montes, *Tiempo Libre*, n. 658, 1992:27).

En la Cueva está plasmada una parte importante de la historia del bolero. Las fotografías de los principales intérpretes y compositores cuelgan de las paredes que rodean el salón a media luz. La orquesta y el cantante al frente. Amparo Montes elegantemente vestida, con un atuendo

de colores oscuros con algunos trazos en tonos vivos dorados o plateados, es la conductora del espectáculo. Los números musicales se alternan con comentarios sobre la vida de autores e intérpretes y el diálogo cálido y familiar que entabla con los artistas invitados y el público. Mientras tanto, el público, atento y silencioso, dirige su mirada al estrado mientras escucha la canción respetuosamente, y al terminar expresa su entusiasmo contenido dentro de la más estricta educación.

Las clases populares y el “gusto” por el bolero “tropical” y “arrabalero”

Ubicada en el centro de la ciudad, la casa de Paquita la del Barrio es espacio natural de recreación de burócratas, mecánicos, empleados y oficinistas con ingresos entre uno y tres salarios mínimos, rango en el que se ubica el 55 por ciento de la población del Distrito Federal.⁶ En el último tiempo, la Casa de Paquita la del Barrio se ha puesto de moda también entre estudiantes e intelectuales de clase media alta que buscan el contacto con “lo auténtico”, con “lo popular”.

En la Casa de Paquita la del Barrio el bolero adopta el más puro estilo arrabalero y popular. Paquita, de complexión gruesa, gesto serio y altanero, características que contrastan con sus vestidos largos, brillantes de chaquira y lentejuelas en colores pastel rosa y azul agua o turquesa. Los labios rojos realzados por la piel blanca de su rostro, el pelo corto, rubio, pintado y peinado hacia atrás con la raya de lado le da un toque andrógino que se afirma con los ademanes toscos y la forma en que reta, enfrenta y controla al público “rudo” de la colonia Guerrero con expresiones despectivas del tipo “estás oyendo inútil”.

En su papel de intérprete, Paquita adopta tanto el lugar del hombre como de la mujer, sin cambiar los géneros en los que las canciones fueron escritas originalmente. Paquita cuando canta cambia los roles femenino-masculino en un ir y venir contradictorio como su indumentaria y sus gestos.

En la Casa de Paquita se ofrece un espacio para escuchar música en el restaurante y otro para bailar en la pista del Salón Aries, en la planta

⁶ XI Censo Nacional de Población y Vivienda 1990, INEGI.

alta del establecimiento. Paquita canta frente a las mesas con esa voz grave y reverberante que sale desde la garganta que recuerda las voces de las mujeres del pueblo cuando cantan en la iglesia, imprimiéndole al bolero ese estilo de canto netamente popular.

En el arrabal nació, la ilusión de mis amores... En el arrabal dejé lagrimas por los rincones, aprendí a tomar licor y a caminar por las noches, por calles de la amargura... por culpa de esos amores.⁷

El estilo de Paquita la del barrio sigue la tradición del bolero arrabalero de Chelo Silva, quien en una entrevista declaró:

Yo me crié en el arrabal, he convivido con mujeres arrabaleras y me debo a mi gente arrabalera... le canto al amor que duele y que conozco muy bien por experiencias que he vivido en carne propia (*Tiempo Libre*, n. 620, 1992:26).

Como Chelo Silva, Paquita incluye en su repertorio canciones como Amor de la calle, Cheque en blanco, Fichas negras, Perdida y otras nuevas como El barrio de los faroles, Besos callejeros, Lámpara sin luz. Las canciones de arrabal relatan la historia de

mujeres buenas marcadas por la fatalidad, hombres débiles prendidos en el fuego de una devoradora pasión, cuartos o cabarets sojuzgados por el humo y la flacidez moral, ojos inyectados de alcohol y de pena, prostitutas nobles y solitarias, niñas que crecen a la sombra de los burdeles (*Tiempo Libre*, n. 620, 1992:26).

El bolero arrabalero tradicional, en la Casa de Paquita, se moderniza parcialmente. En la orquesta se sustituye la guitarra valenciana y el requinto por el bajo y la guitarra eléctricos. El sintetizador reproduce los ritmos que antes correspondían a los bongós y las palias. Teclado y sintetizador acercan al bolero a la música tropical gruperá contemporanea, de gran arraigo popular. El bolero de Paquita integra los instru-

⁷ Barrera, Lalo, *El barrio de los faroles* (bolero).

mentos del rock mediados por la influencia de la música norteña. El tiempo y el ritmo de las canciones se adapta a las necesidades del baile más que a los elementos de la interpretación vocal y sus valores.

Las vanguardias artísticas, los intelectuales y su actitud irónica frente al bolero

El Hábito es un teatro-bar, ubicado en una zona de clase alta y media alta en la delegación Coyoacán, al sur de la Ciudad de México. Con El Hábito, artistas críticos e intelectuales han ganado un espacio de creación y diversión. Territorio abierto a la expresión artística que se reconcilia con su tarea de ruptura y de crítica cultural y política mediante el juego del humor, la ironía y la parodia.

La concurrencia de El Hábito la conforman adultos entre 25 y 60 y tantos años. Cuadros medios y altos de intelectuales y políticos de izquierda, grupos gay, feministas, entre otras mal llamadas "minorías". A partir de la existencia de El Hábito se han abierto en la Ciudad de México otros espacios paralelos al control estatal y al monopolio de las industrias culturales como el Teatro-Bar Bugambilia o La Bodega, en donde el bolero ocupa ocasionalmente un lugar. En El Hábito, el bolero ha tenido un espacio esporádico dentro de su variada programación de espectáculos cómico musicales de crítica cultural, social y política.

El bolero en El Hábito se desacraliza, es un objeto de irreverencia e irreverente a la vez. Eugenia León, con un guión y bajo la dirección de Jesusa Rodríguez, realizó un espectáculo bolerístico en ese espacio (*Tiempo Libre*, noviembre de 1992 a marzo de 1993).

Con el manejo magistral de su voz clara y limpia ha llevado al bolero hasta los límites del género melodramático, haciéndolo estallar en sus sentidos múltiples. La selección e interpretación de los boleros, en contrapunto con el guión de la farsa en la que se inscriben, subvierte y pervierte el sentido original, dejando al descubierto los mecanismos de construcción de una modalidad del discurso amoroso. El azote, expresión burlona para nombrar el estado global de aquel que ama sin ser correspondido, es el tema del espectáculo. En los comentarios intercalados entre canción y canción, con exquisito sentido del humor, se

hace un recorrido por los distintos momentos por los que transita el enamorado, para crear una parodia de las figuras tradicionales del enamorado. En el cruce de la parodia de los discursos psicoanalítico y bolerístico, el enamorado es calificado de dialéctico cuando dice “Te odio y te quiero”⁸ o de fetichista cuando canta “Osito de felpa”.⁹

Eugenia León, en su vestido largo de seda negra, entallado, que realza su figura esbelta en un juego alternado de identificación y distanciamiento, asume al bolero paradójicamente como expresión de sentimientos encontrados. El público ríe, comenta, aplaude y pide que se cante alguna canción.

El bolero de Eugenia, en el contexto que le ofrece El Hábito, recupera elementos tradicionales para moverlos de lugar en una forma novedosa de interpretación, en la que se producen nuevas significaciones irónicas. Al final del espectáculo se abre la pista para bailar con música tropical: danzón, bolero y salsa. La pista se llama Chalma¹⁰ “territorio liberado”, en donde no hay restricciones para conformar pareja con compañeros del mismo o de distinto sexo.

También, gracias a El Hábito, han regresado al escenario grandes figuras del bolero como las Hermanas Aguila y Chavela Vargas después de haberse retirado por años, desechadas por las políticas culturales dominantes de promoción de “lo juvenil” como único valor. En ese espacio cantó también la compositora de boleros Emma Elena Baldelamar (*Tiempo Libre*, octubre a Noviembre de 1992), siguiendo el estilo más tradicional.

⁸ Alesio, Enrique, *Te odio y te quiero* (bolero).

⁹ Cavagnaro, Mario, *Osito de felpa* (bolero), Perú, 1962.

¹⁰ El nombre de la pista juega paradójicamente con el popular “irse a bailar a Chalma”, que significa sacar a alguien de la jugada. El santuario del Señor de Chalma es un lugar ritual donde cada año se realiza una peregrinación de gran arraigo popular, para celebrar la fiesta del santo patrono, en donde bailan los distintos grupos de danzantes de la tradición milenaria.

El bolero y su relación con el arte culto

A lo largo de los años, el bolero emigró de los teatros populares de revista a los grandes teatros del "arte culto". El bolero en estos últimos se vuelve clásico, sofisticado, se aleja progresivamente de sus raíces populares. A la vez el espacio "culto" de la sala de conciertos se populariza gracias al bolero.

En los años treinta, y hasta los cincuenta, los teatros de la Ciudad y de Bellas Artes eran sede exclusiva de la ópera, del ballet y de los conciertos de música "clásica". Los grandes teatros eran lugar de encuentro de aristócratas, banqueros, intelectuales, empresarios y sus familias.

En los teatros populares de revista como El Lírico y El Politeama, en cambio, se estrenaron las canciones de Agustín Lara, Gonzalo Curiel y demás compositores de bolero, interpretados por cantantes populares y orquestas tropicales o pequeñas orquestas de tres o cuatro instrumentos acompañando al piano, en medio de números de rumberas y bailarinas. Lugar de encuentro y desfogue de los hombres de las distintas clases sociales y de las "malas mujeres", al margen de la vida familiar.

En sus inicios, algunos intérpretes y compositores fueron educados en el Conservatorio de Música, como Juan Arvizu y Pedro Vargas o Consuelo Velázquez y Gonzalo Curiel, y desde entonces emigraron del ámbito del arte culto al espacio de la música popular, el movimiento inverso tardó casi cincuenta años en producirse.

En un principio, la música de Lara era considerada escandalosa, vulgar y totalmente opuesta al arte. En consecuencia resultaba impensable un "Concierto de Bolero" realizado en el Palacio de Bellas Artes. Fue hasta los años ochenta y noventa en el que el bolero entra triunfal a los espacios que antes le fueron vedados. Agustín Lara conquista el espacio del Teatro de Bellas Artes en un homenaje con 70 músicos, 20 bailarinas y 10 cantantes en escena, "un tributo a su enorme riqueza musical, lo mexicano en todas sus implicaciones" (*Tiempo Libre*, n. 645, 1992:26-29).

El bolero se transforma y a la vez modifica esos espacios. Tania Libertad, Amparo Montes y Guadalupe Pineda, en concierto en el Palacio de Bellas Artes, acompañadas por la Orquesta Sinfónica con más de 60 músicos, llenan el teatro. En él, la distancia entre Amparo Montes y su público crece, se multiplica el número de espectadores, se

magnifica el espacio que hay que llenar, la voz pasa de los matices del susurro a la necesidad de proyectarla en el fortísimo. El bolero íntimo, cantado casi al oído en La Cueva, se va alejando progresivamente hasta volverse grandioso y distante en la modalidad de concierto en El Palacio de Bellas Artes.

El bolero “moderno” y “cosmopolita” en los teatros de las clases altas

El Auditorio Nacional se encuentra ubicado en la Delegación Miguel Hidalgo, sobre la avenida Reforma, frente al Museo de Antropología y al lado del Bosque de Chapultepec y del Museo de Arte Moderno, en la zona turística, hotelera y de oficinas más lujosa de la Ciudad de México, colindante con las colonias Lomas y Polanco, en donde habitan los sectores de mayor poder económico del país. La programación de eventos del Auditorio incluye a las grandes figuras de la música popular contemporánea como Juan Gabriel, Luis Miguel a nivel nacional, Paul Simon, Elton John, U2, Von Jovi a nivel internacional, entre otros muchos grupos y cantantes individuales.

En el Auditorio Nacional, el bolero se moderniza como espectáculo multimedia. Juan Gabriel y Luis Miguel al llevar el bolero al Auditorio Nacional lo han transformado en un espectáculo para las nuevas generaciones y las clases dominantes.

Juan Gabriel, del 31 de Enero al 8 de Febrero de 1992, debutó en el Auditorio Nacional. En un show de tres horas y media presentó un repertorio variado de su producción de 20 años. Entre las canciones presentadas incluyó algunos boleros como “No vale la pena”, “Tenías que ser tan cruel” y “Amor Eterno” entre otras. Juan Gabriel, “un gay triunfador en un país de machos”, estableció un récord de éxito en taquilla, en nueve presentaciones reunió a más de 90 mil personas (*Tiempo Libre*, n. 613, 1992:29), número descomunal si lo comparamos con el índice de asistencia a la sala Nezahualcóyotl de la UNAM, que reúne cien mil personas en todos los conciertos clásicos que realiza a lo largo de un año.

Juan Gabriel, como Elvis Presley lo hacía, establece una fuerte comunicación con el público,

poco a poco enardece a las masas para manipularlas a su antojo, estremecerlas con su movimiento de cadera, hacerlas gritar, gemir y agitar pañuelos blancos, tiras fosforescentes o lo que esté a la mano, en una fiesta de luces, éxtasis y delirio pocas veces vistos (*Tiempo Libre*, n. 613, 1992:29).

El espectáculo para diez mil personas, al estilo del concierto de Rock, modifica sustancialmente la relación entre el cantante y su público. En este ámbito, el bolero se despoja de su carácter romántico e íntimo para convertirse en un evento espectacular. El show de Juan Gabriel, en el que el bolero tiene un lugar:

es una muestra de gran profesionalismo... los efectos de iluminación, los desplantes armónicos de una orquesta de 25 músicos y un coro de 12 vocalistas, en los que descuellan la guitarra acústica, los violines y el piano; la fuerza interpretativa del mariachi Arriba Juárez y luego, en una simbiosis impactante, la orquesta, los coros y el Mariachi juntos (*Tiempo Libre*, n. 613, 1992:29).

El espectáculo de Juan Gabriel ostenta recursos estéticos, económicos y técnicos, arreglos musicales, profusión de luces y pantallas que multiplican y magnifican las imágenes del intérprete. Juego permanente entre las imágenes virtuales y la actuación en vivo del cantante, que se desdoblan en una relación especular.

Por su parte, Luis Miguel, el 26 de Junio de 1992, reaparece en el escenario artístico después de una extraña ausencia que generó un rumor sostenido sobre su muerte por una sobredosis de droga. El rumor se generó cuando “no se presentó en el Festival Acapulco’92 –siendo la figura más buscada” (*Teleguía*, año 40, n. 2085:11). La gran expectativa generada por el rumor hizo que los boletos volaran.

vendió 10 mil boletos en apenas tres horas. Y si se le suman las tres mil personas que se quedaron fuera, las que estuvieron de pie, las que lograron una silla improvisada en las filas de los balcones... (*Teleguía*, año 40, n. 2084:28).

De esa manera, Luis Miguel intentó igualar el éxito alcanzado por Juan Gabriel cinco meses antes. En el espectáculo, en medio de otras múltiples baladas, el bolero tuvo un lugar preponderante:

Cuarenta miembros de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de México, dirigidos por el maestro Benjamín Juárez, acompañaron a Luis Miguel en sus románticas interpretaciones de las canciones de "Romance", su más reciente disco (*Teleguía*, año 40, n. 2085:12).

Con Luis Miguel, el cantante juvenil más importante del momento, el bolero se transforma y adquiere las dimensiones de la balada pop. Del espacio del bar en el que el cantante interactúa con menos de cien personas, al monumental espacio del Auditorio Nacional que contiene a 10 mil espectadores, fanáticos enloquecidos, los sentidos del bolero se transforman. Para llenar el espacio se requiere de un gran despliegue tecnológico:

Un *staff* de 40 personas, un completísimo juego de luces computarizadas, el más sofisticado equipo de sonido, excelentes músicos, un recinto digno de la gran personalidad de Luis Miguel y un público delirante, fueron los elementos que conformaron la presentación más esperada de un cantante en el año (*Teleguía*, año 40, n. 2085:12).

El bolero deja de ser bohemio, romántico e íntimo para convertirse en un evento grandioso, espectacular.

En el Auditorio Nacional la tecnología potencia y a veces sustituye la capacidad vocal e histriónica del intérprete en un despliegue de efectos visuales y sonoros producidos por las cámaras, las luces computarizadas sincronizadas con los sintetizadores, los *play back*, y los sistemas para mezclar y corregir los defectos de la interpretación. La atención del público se capta en gran parte gracias al despliegue tecnológico.

Sin embargo, más allá de la tecnología utilizada y de las artimañas y estrategias publicitarias y de mercado, Luis Miguel cuenta con la capacidad histriónica necesaria para llenar el escenario

Luis Miguel llena solo el gran foro del Auditorio Nacional... con sus bailes, con sus famosos pasitos que... algunos los calificaron de eróticos, sensuales y hasta pornográficos (*Teleguía*, año 40, n. 2085:12).

Gracias a “Juan Gabriel” y a “Luis Miguel” el bolero emigra e inmigra de los espacios “tradicionales” y tradicionalmente dirigidos a las viejas generaciones y a las clases populares (las “criadas”, las “sirvientas”, o las amas de casa), hacia las estaciones juveniles que transmiten rock en español y balada romántica moderna. El bolero transita transversalmente a través de sujetos y de espacios.

El bolero se transforma de “la cultura bohemia” de la década de los treinta y cuarenta a la cultura de los “ídolos de la juventud”, hay un cambio de estrategias, cambia la construcción de efigies, el valor y la configuración estética del cuerpo, cambia, en fin, la constitución de la subjetividad. Existe toda una narrativa que hace leyendas de la vida de los actores, se edifica una mitología alrededor de ellos. Del mito de Guty Cárdenas, construido a partir de su muerte en una pelea de cantina, al rumor de la muerte de “Luis Miguel” por una sobredosis de droga, hay una distancia, una estrategia diferente de constitución de las subjetividades. El bolero no es uno, coexisten muchos boleros, que transitan transversalmente, produciendo variantes, fusión y transformación de géneros.

El bolero “nacionalista” y “nostálgico” en los teatros populares

El Teatro Tepeyac pertenece al conjunto de teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social, ubicados en distintas zonas populares de la Ciudad de México. Este espacio cultural se localiza al norte de la ciudad, en la calzada de Guadalupe que desemboca en “La Villa” en donde se encuentra el santuario de la Virgen de Guadalupe. Zona fabril rodeada de unidades habitacionales de obreros y empleados de niveles de ingreso entre uno y tres salarios mínimos y de educación media y básica.

La programación de los Teatros del IMSS responde a una política nacionalista y cultural, resabios del estado benefactor en extinción, que busca promover la cultura “cultá” y ponerla al alcance de los sectores sociales más desprotegidos. El bolero, después de haberle sido expropiado a los sectores populares, retorna transfigurado a su lugar de origen, como cultura para toda la familia, recubierto por la aureola de cultura nacional, expresión auténtica y autóctona de la identidad del mexicano urbano moderno. El auditorio del bolero que se realiza en este ámbito

se conforma por trabajadores beneficiarios del Seguro Social, principalmente jubilados entre 50 y 70 años de edad, acompañados por sus familias.

En plena política neoliberal, el programa cultural que incluye los espectáculos bolerísticos es muestra fehaciente del fin del populismo y los estertores del estado benefactor. El espectáculo precario y decadente del Teatro Tepeyac contrasta con el despliegue tecnológico de la administración privada de la cultura como negocio implantada por los empresarios del Auditorio Nacional.

Las butacas de terciopelo rojo desgastadas por el uso, el escenario con utilería vieja, un candil cursi “cortesía de Candiles González” con pretensiones de elegancia y un arreglo de flores artificiales son el marco en el que se despliega el espectáculo.

En un intento agonizante de no perder la elegancia y el estilo, los intérpretes y el conductor visten *smoking* negro y las damas con sus vestidos “de noche”, que contrastan con la precariedad que los rodea. La concurrencia, por su parte, porta sus mejores galas, ellos de saco y corbata, ellas con vestidos de fiesta, zapatos de tacón y peinado “de salón de belleza”.

La escasez de recursos económicos y técnicos, con fallas de sonido incluidas, hacen del espectáculo un remedo nostálgico de la función de “Gran Gala de la Canción Romántica” que se anuncia en el programa.

Quiero hacer una atenta súplica a los señores del sonido, por favor que lo bajen un poquito por que tengo una bocina aquí que me está matando, también el público lo puede decir (Teté Cuevas, Pianista. Gran Gala de la Canción Romántica, 28 de Marzo de 1994).

Los comentarios voluntaristas de los intérpretes hablan del bolero como una expresión artística “eterna” que contrasta con los signos de deterioro que rodean al espectáculo

no debemos permitir que [el bolero] desaparezca o que no se escuche, debemos seguir enseñándolo a los jóvenes, a nuestros hijos, porque es una música bellísima (Jorge Manuel Hernández, conductor. Gran Gala de la Canción Romántica, 28 de Marzo de 1994).

el bolero nunca va a morir, el bolero sigue vigente y déjenme decirles que Luis Miguel lo ha hecho internacional y se venden sus discos hasta en Japón y ha quedado en los primeros lugares, tal es la importancia del bolero en nuestros días (Jose Luis Duval, Cantante. Gran Gala de la Canción Romántica, 28 de Marzo de 1994).

Los intérpretes se aferran a una expresión de lo amoroso en proceso de extinción, último reducto de un romanticismo anacrónico y trasnochado que ha dejado de significar algo para las juventudes urbanas contemporáneas. Teté Cuevas emite un juicio sin temor a quedar fuera del mundo del espectáculo, en el que participó en sus buenos tiempos y del que desde hace mucho se encuentra en los márgenes:

El éxito no está precisamente... en la voz de ellos, por más mercadotecnia que tengan... sino en la música que agarraron para llevar allá (Teté Cuevas. Pianista. Gran Gala de la Canción Romántica, 28 de Marzo de 1994).

Efectivamente, es el bolero en voces de ellos, lo que ha dado la vuelta al mundo... porque lo bueno no tiene final... lo bueno es bueno para toda la vida. (Jose Luis Duval. Cantante. Gran Gala de la Canción Romántica, 28 de Marzo de 1994).

En el comentario de Teté Cuevas respecto al éxito mercadotécnico de Luis Miguel y Julio Iglesias, se nota el resentimiento y el sarcasmo de quienes, según su opinión, deben su triunfo a la promoción publicitaria y a los temas que cantan más que a su calidad artística.

El bolero “clásico y melancólico” de los salones de baile de las clases medias

El Salón Riviera, “el más elegante de México”, se localiza entre las colonias Del Valle y Narvarte, al sur de la ciudad, en la delegación Benito Juárez. Está rodeado por modernos asentamientos urbanos de fines de los cuarenta y principios de los cincuenta. En esa zona, los pobladores de hoy son de clase media con ingresos superiores a los cinco

salarios mínimos, pequeños empresarios, burócratas y funcionarios de mandos medios.

Con el proceso de industrialización, la expansión de las industrias disquera, de la radio, el cine y la televisión, así como con el crecimiento de la ciudad y de las nuevas clases medias urbanas, la revista musical y los nuevos ritmos de baile pasaron de los teatros y cabarets de “mala nota” al espacio “legítimo” de la familia y los “salones de baile decentes”. El Salón Riviera es uno de ellos.

Todos los miércoles, viernes y sábados, de seis de la tarde a once de la noche, abre sus puertas al público. No se sirven bebidas alcohólicas, sólo refrescos. Las parejas se reúnen por el puro placer de bailar, al ritmo de la música en vivo. Las Danzoneras de Acerina y la de José Casquera, la Banda Universitaria de Pepe Luis, La Sonora Santanera, Las orquestas de Luis Arcaraz, de Carlos Campos y de Alejandro Cardona tocan los viejos temas musicales, intercalados con los nuevos ritmos tropicales.

Al Salón Riviera concurren parejas de clase media entre los 45 y 70 años de edad. Sus especialidades dancísticas son el danzón, el bolero, el cha-cha-cha y el mambo, que bailan con maestría inigualable. Algunos acuden en grupos de parejas conocidas que comparten el placer del baile, muchos otros asisten sólo con su pareja y los menos van en busca de alguien con quien bailar. El baile es una ceremonia ritual que exige un atuendo especial. Para los bailes semanales ellas usan siempre zapatos de tacón alto, vestidos de coctel, peinados de salón de belleza levantados con crepé y fijados con *spray*, y luciendo joyería de fantasía. Ellos asisten vestidos de traje y corbata. Para los bailes especiales “Blanco y Negro”, hombres y mujeres visten de rigurosa etiqueta, las damas de vestido largo y ellos de *smoking*.

“Recordar es vivir” es el lema del Riviera y su concurrencia. Al pasar la puerta el ambiente nos transporta a los salones de baile de la películas de la época de oro del cine nacional, de los años cuarenta y cincuenta. La orquesta, a la vista de todos, está elevada sobre la tarima y enmarcada por dos arbotantes de cristal cortado que contrastan sobre los recuadros de terciopelo rojo y con el marco de caoba, que les sirven de fondo. El tiempo no pasa en vano, la elegancia del salón muestra signos sensibles de decadencia: tierra en los arbotantes y tapices decolorados por el sol y el tiempo.

La iluminación lateral hace juego con el inmenso candil que cuelga al centro de la gran pista de baile rodeada por las mesas. Frente a la pista, que abarca dos terceras partes de la superficie del salón; a la izquierda de la orquesta despunta una ancha escalera cuyo barandal se continúa bordeando en media luna el mesanino, también con mesas, desde donde se puede observar a las parejas bailando.

A los hombres les corresponde “sacar a bailar” a las mujeres y conducir las durante el baile. Los caballeros frente a las damas, con su mano izquierda, firme pero suavemente las sostienen por la espalda; la mano derecha, a la altura de la mejilla de su compañera, sirve de soporte a la mano izquierda de ella; la otra mano de la mujer descansa en el hombro del varón mientras mantiene el brazo en ángulo recto. Las miradas se pierden en el infinito para encontrarse furtivas de cuando en cuando. Los cuerpos erguidos se desplazan en el espacio pequeñísimo de un cuadrado que describen con los pies que se deslizan dando pasos muy pequeños. El danzón es armonía, voluptuosidad y sensualidad contenidas. Cuando la música adquiere velocidad en el tercer segmento de la canción, las parejas se detienen y escuchan, antes de reanudar el baile al entrar a la última parte. Al final de cada pieza los bailarines aplauden celebrando su maestría y la de la orquesta.

El bolero “rítmico y tropical” de los salones de baile de las clases populares

El California Dancing Club es lugar de encuentro de la clase trabajadora, principalmente empleadas domésticas, albañiles, choferes, taxistas y obreros. El California se encuentra ubicado en la Calzada de Tlalpan, en la colonia Portales, zona de comercio de mayoreo y medio mayoreo, maquiladoras de ropa, talleres mecánicos y viviendas populares en edificios y vecindades; zona de intersección entre el proletariado y las clases medias.

El domingo se abre el salón a las cinco de la tarde. Los jóvenes entre 16 y 25 años empiezan a llegar. Los grupos musicales se suceden de acuerdo con el programa. “Música ininterrumpida a partir de las seis de la tarde hasta las tres o cuatro de la mañana”. El estrado en alto, al

frente la marquesina iluminada con el nombre del salón: California Dancing Club, el palacio del baile en México. La arquitectura y el decorado datan de los años cincuenta. Al centro la enorme pista de piso de granito, rodeada de un amplio corredor con columnas que sostienen el balcón que rodea la pista con mesas y sillas desde, donde se puede contemplar a las parejas bailar en la pista.

El California es un lugar “decente”, ahí se va bien vestido, bien bañado, perfumado y con ropa dominguera. Las bebidas alcohólicas están prohibidas, sólo se sirven tortas y refrescos. El motivo principal de reunión es bailar por el puro placer de hacerlo, al ritmo de la música tropical en vivo interpretada por los nuevos grupos que se escuchan en las estaciones de radio como la “Tropi Q”: Los Abelardos, Los Askis, Grupo Cañaveral, La Denuncia, entre otros muchos. Los ritmos tropicales como el danzón, el bolero, el cha-cha-cha y el mambo han sido transformados en salsa y cumbia por la “nueva onda” tropical grupera.

A las seis de la tarde inicia la música en vivo y unas cuantas parejas empiezan a bailar. Una hora más tarde, más de quinientas personas abarrotan la pista de baile moviéndose al ritmo de la música tropical. El baile en el California Dancing Club es un ritual altamente codificado que todos los participantes reproducen con metódica dedicación. Todos bailan los mismos pasos, imprimiéndole cada uno su estilo personal. Al inicio de cada melodía, el hombre se acerca e invita a bailar a alguna de las muchachas que se encuentran alrededor de la pista, en espera de ese momento.

Al hombre le corresponde “llevar” a la mujer. Con la mano derecha la sostiene por la espalda y, con la otra la toma de la mano, mientras ella descansa su mano izquierda en el hombro de su compañero. Mediante los movimientos ágiles y rápidos de la mano izquierda el hombre conduce e indica a su pareja los pasos a seguir de acuerdo con un código implícito, preestablecido. La destreza femenina consiste en “dejarse llevar” y se manifiesta en la habilidad para seguir ágilmente con los pies y el cuerpo entero, los movimientos impuestos por el ritmo del compañero.

La habilidad en el movimiento de los pies manifiesta el oficio de los bailarines. Estos son foco de interés principal sobre los que “el personal” masculino intenta llamar la atención mediante los zapatos que utiliza: botas vaqueras puntiagudas, zapatos claros o de dos colores,

combinados al viejo estilo de los bailarines urbanos del cine nacional: *Tin Tan* y *Resortes*; los enormes zapatos con plataforma y mucho tacón y los tenis entre los más jóvenes que se inclinan por el gusto rapero.

A manera de conclusión, a continuación se presenta una síntesis de las principales transformaciones que sufre el bolero en los distintos establecimientos según las características de los espacios y las formas de apropiación que realizan las distintas clases sociales a las que se dirige.

Principales diferencias por clase en las formas de uso y apropiación del bolero

Las diferencias en los modos de apropiación del bolero son expresión de las formas en que los distintos públicos se identifican con los de su misma posición de clase, y se distinguen de las demás clases sociales mediante la lucha por los espacios, los objetos y los medios de apropiación culturales.

	LA CUEVA DE AMPARO MONTES	EL HÁBITO	CASA DE PAQUITA LA DEL BARRIO
Composición de clase	Alta y media alta profesional	Artistas de vanguardia e intelectuales	Trabajadora
Estilo de boleros	Clásico, melódico, bohemio	Bolero / farsa	Tropical, rítmico, arrabalero
Relación sensorial con el bolero	Escuchar	Escuchar / bailar	Bailar
Experiencia estética	Auditiva Musica/Verbal	Crítica, irónica	Táctil, corporal
Relación público-intérprete	Respetuosa y distante	Cordial, burlona y cercana	Tensa, agresiva y cercana

Como puede apreciarse en el cuadro, en cuanto a la composición de clase, los públicos de La Cueva de Amparo Montes pertenecían a las clases medias profesionales, quienes, como señala Bourdieu, se encuentran en “la región central y media del espacio social” y se caracterizan porque buscan alcanzar la posición de los grupos dominantes que detentan la “cultura culta” y alejarse progresivamente de los trabajadores, portadores de la cultura popular (Bourdieu, 1988:347). El público de la Cueva mostró un comportamiento “respetuoso” y de “moderado entusiasmo” frente a los intérpretes. Su preferencia por el bolero “clásico” y su rechazo hacia cualquier expresión vulgar revelaba su carácter de aspirantes a la cultura “culta” dominante.

En cambio, en La Casa de Paquita la del Barrio se observó una fuerte interacción entre el público y la cantante, en ocasiones tensa y un tanto agresiva. Los asistentes al espectáculo mostraron preferencia por los temas más melodramáticos de “despecho” y los ritmos tropicales y sensuales para bailar, más populares, por encima de las canciones más románticas, melódicas y de carácter más “clásico” de la Cueva. El público de La Casa de Paquita la del Barrio pertenecían a las clases populares. Según el punto de vista de Bourdieu, el gusto popular o vulgar de los trabajadores se define como “negación” del “gusto legítimo” de las clases dominantes (Bourdieu, 1988: 381).

En cuanto al Hábito, en él se recupera al bolero en sus dos dimensiones de canto y de baile. Asimismo, en el espectáculo del Hábito se establece una actitud irónica y humorística frente a las expresiones más románticas y serias del bolero clasemediero, tanto como frente a las más “azotadas” del bolero arrabalero de las clases populares. Esta forma particular de apropiación y uso del bolero coincide con la definición Bourdeana del gusto de las vanguardias artísticas, la cual se define como

la suma de los rechazos de los gustos socialmente reconocidos: rechazo del gusto medio... de la pequeña burguesía a la que su pretensión cultural impulsa hacia los bienes de cultura media o hacia los más accesibles de los bienes de la cultura legítima... rechazo del gusto burgués, es decir del gusto del lujo “*rive droite*”, que encuentra cómplices en una fracción de los artistas; rechazo por último del gusto “*pedante*” de los profesores... desdeñado por su didactismo, razonado, pasivo y

estéril, por su seriedad y sobre todo, por su prudencia y sus *retrasos*. Así es como la lógica de la doble negación puede conducir a los artistas a volver a tomar, como por desafío, algunas de las preferencias del gusto popular (Bourdieu, 1988:295).

Estas tendencias de los “gustos” de clase señaladas por Bourdieu se manifestaron en las formas de producción y apropiación del bolero en los distintos establecimientos analizados. Los contrastes entre los públicos de La Cueva, La Casa de Paquita y El Hábito se pusieron de manifiesto también en la relación sensorial diferenciada con el bolero. Los primeros se relacionaban con él principalmente como palabra “cantada” y como vehículo de comunicación. Asimismo, se observó una actitud más distante y contenida entre el cantante y el público. Los segundos se apropiaban del bolero principalmente como ritmo para bailar y con el cual establecieron una relación más táctil y corporal. El bolero para el público de La Casa de Paquita significaba un espacio de interacción intensa con el cantante y de encuentro físico con la pareja y una experiencia estética más cercana y corporal. Finalmente, en el Hábito se hizo uso del bolero tanto para cantar como para bailar y se estableció con él una relación de juego alternado de cercanía y distancia crítica mediante el uso de la burla, la ironía y la risa. Estos hallazgos confirman la tesis de Frith, quien sostiene que la distinción entre lo culto y lo popular no tiene que ver tanto con la naturaleza misma del objeto de arte, o en la forma en que fue inicialmente producido, sino con las distintas formas de percepción y apropiación que las distintas clases hacen de él. La distinción crucial entre lo culto y lo popular radica en la clara oposición entre contemplar e involucrarse, entre una apreciación intelectual y una apreciación sensual (Frith, 1996:114).

Las diferencias que se encontraron en las formas de apropiación del bolero en los distintos establecimientos observados coinciden con la perspectiva Bourdeana según la cual existe “una dependencia de la disposición estética con respecto a las condiciones materiales de existencia” (Bourdieu, 1988:51). Sin embargo es importante señalar que las distintas formas de apreciación del bolero no son un reflejo mecánico de las condiciones de clase, sino el resultado de la especificidad de las distintas prácticas musicales.

Principales diferencias según las características de los espacios físicos

Las formas de uso y apropiación del bolero no sólo dependen de las determinaciones de clase. También dependen de las características físicas de los establecimientos y de las normas que rigen los distintos rituales de interacción como son el espectáculo y el baile.

	BARES	TEATROS	SALONES DE BAILE
Rituales de interacción	Cantar / escuchar	Cantar / escuchar	Bailar
Clases alta y media-alta	Espectáculo íntimo romántico, bohemio	Espectacular, moderno, cosmopolita	Clásico melódico
Clases populares	Espectáculo íntimo arrabalero	Espectacular, nostálgico, nacionalista	Rítmico tropical

El bolero no sólo implica determinaciones textuales de carácter genérico como canción de amor, distinto a las canciones épicas como el corrido. Además, en cada acto ritual en el cual la canción de amor se pone en juego, se producen efectos de sentido distintos como bailar o escuchar boleros.

En el espectáculo profesional en teatros como Bellas Artes, Tepeyac y el Auditorio Nacional, y en bares como La Cueva de Amparo Montes, La Casa de Paquita la del Barrio y El Hábito, podemos distinguir claramente dos lugares: el intérprete y el oyente. La especificidad del espectáculo consiste en que existe un público para el cual el intérprete actúa. El intérprete es el centro del espectáculo. El público reunido en torno a él, ya sea en las mesas del bar o en las butacas del teatro alineadas frente al escenario, concentra su mirada en el estrado. En los teatros y

bares mencionados, están claramente separados aun físicamente los intérpretes del auditorio. No hay posibilidad de revertir las posiciones. El espacio de comunicación como lugar de intercambio se ha roto.

Escuchar boleros en un bar o en un teatro es una forma pasiva, receptiva, de apropiación de la canción de amor. Durante el espectáculo se exige del auditorio permanecer en silencio, en disposición de escucha. La participación del público está regulada según las normas de cada establecimiento y el ritmo que marcan los intervalos prescritos por el programa. Los espectadores manifiestan su agrado o desagrado, por medio de distintas formas de expresión, ya sean aplausos, abucheos o chiflidos.

En cada uno de estos rituales las reglas de uso del bolero también son distintas. En los bares como La Cueva, La Casa de Paquita y El Hábito se establece una relación más íntima entre el cantante y el público, entre los miembros del público entre sí reunidos en pequeños grupos alrededor de sus mesas, y con las canciones mismas. Interpretado por pequeñas orquestas, el bolero adquiere un estilo más personal, ya sea romántico, arrabalero o burlón. En teatros como El Tepeyac, Bellas Artes o el Auditorio Nacional, en cambio, el bolero se transforma en espectáculo nostálgico o moderno pero siempre grandioso.

En el Salón Riviera y en el California Dancing Club la música tiene como objetivo principal acompañar el baile, actividad más táctil que auditiva o visual; involucra el cuerpo e implica mayor participación del público que cuando se la escucha en un bar. No existe una división tajante entre los roles de actor y espectador, todos los asistentes participan, unos tocando en el estrado otros bailando en la pista. A diferencia del espectáculo, la pista de baile es el centro, las miradas de los participantes se vuelven sobre sí mismos, no se centran en el escenario donde se ubica la orquesta.

El California y El Riviera son a la vez espacios para bailar por el puro placer de hacerlo, y lugares de encuentro apropiado para buscar pareja y hacer uso de las habilidades diferenciadas masculina y femenina de cortejo y seducción. En el baile, el cuerpo fabrica el ritmo y el movimiento. El ritual del baile permite el acercamiento de los cuerpos y el contacto físico entre las parejas, aún de desconocidos, y facilita el establecimiento de relaciones nuevas entre los habitantes de la gran

ciudad. En estos espacios urbanos se evitan tanto los riesgos que implica conocer gente en la calle como los compromisos de invitar a alguien a quien se acaba de conocer al espacio privado de la propia casa.

En síntesis, podemos decir que los contextos en que el bolero se realiza, si bien son determinantes, también son múltiples y variables.

Bibliografía citada

- Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, voces, textos*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Bourdieu, Pierre, *La distinción*, Taurus, Madrid, 1988.
- Foucault, Michel, *Espacios de poder*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1991.
- Frith, Simon, *Music and Identity*, en Hall & Du Gay Eds., *Questions of Cultural Identity*, Sage Publications, London, Thousand Oaks & New Delhi, 1996.
- García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, Grijalbo, México, 1995.
- Goffman, Erving, *Los momentos y sus hombres*, Paidós, Barcelona, 1991.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- Laing, Dave, "Listen to me", en Frith, S. & Goodwin A., *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, London, 1990.
- Revista *Tiempo Libre*, ns. 607 al 659, 1992, Unomex, México.
- Revista *Teleguía*, años 40- 41, México, 1992-1993.
- Zumthor, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1991.

Bibliografía consultada

- Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI, México, 1985.
- Cohen, Sarah, "Ethnography and Popular Music Studies", en *Popular Music*, Vol. 12/2, Cambridge University Press, U.K., 1993.
- Frith, Simon, *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, Polity Press, Cambridge, U.K., 1988.
- Facing the Music. Essays on Pop, Rock and Culture*, Mandarin, U.K., 1990.