

Vaqueros y gruperos en el Rodeo Santa Fe.

(Este trabajo fue publicado en Jóvenes. Revista de estudios sobre juventud, SEP/ IMJ. Nueva época, año4, No. 11, abril-junio 2000).

Edgar Morín.

Introducción:

Sobra decir que en nuestro país los estudios relacionados con juventud han privilegiado lo excéntrico y marginal por encima de las distintas maneras de ser joven. Es el mismo caso de los consumos, donde el rock es el género musical más investigado –aunque a mi juicio todavía no lo suficiente–, sin duda por este principio de elecciones conocido como gusto, y que probablemente ha condicionado la orientación de muchos trabajos.

Sin embargo, no es el único ritmo que adscribe jóvenes pues en tanto emblema o forma de autodefinición, son muchos los géneros que posibilitan la confluencia de sentimientos de pertenencia en común y otros rasgos que marcan a las identidades juveniles. Creo que este es el caso de la llamada música grupera, corriente de la que no sólo conocemos muy poco, sino que también representa los imaginarios, experiencias y rituales de miles de jóvenes rurales y urbanos de buena parte del país y de Estados Unidos.

En caso de ser cierto que toda música es un instrumento para crear o consolidar una comunidad, a partir del gusto por determinado género se construyen afinidades que suelen ser representadas en diversos sitios. Esto es muy claro en el caso de los jóvenes. Lo que sigue es una exploración etnográfica a un local de la zona conurbada a la ciudad de México, que frecuentan los seguidores de la onda grupera. La descripción de un concierto de la cantante Ana Bárbara, es el pretexto para indagar acerca de los espacios juveniles de ocio, su geografía y caracterización en tanto lugar antropológico; las formas de socialización juvenil; el tipo de interacciones que dicha música permite, sobre todo cuando se hace cuerpo y se

expresa a través del baile; así como la constitución híbrida del estilo grupero que en lo visual fusiona imaginarios de lo rural y urbano con lo local y lo transnacional.

Rumbo al Rodeo.

–Hay que llegar temprano porque va a haber un chingo de gente.

–Además está lloviendo, ya ves como se pone el tráfico.

El diálogo anticipa la algarabía que se vivirá esta noche de viernes en el *Rodeo Santa Fe* pues Ana Bárbara, la mismísima “reina de la onda grupera”, quien lleva vendidas más de ochocientas mil copias de sus tres primeros discos –sin contar la piratería de a ocho pesos por cassette de *Ana Bárbara*, *La trampa* y *Ay amor*— cantará aquí sus grandes éxitos.

Al norte de la ciudad y con al menos una semana de anticipación, aparece pintada por distintos muros y bardas, publicidad que anuncia con grandes y coloridas letras el concierto; tales *inscripciones murales* (Silva, 1991), son la forma más común de promocionar este género musical e incluso ha alcanzado a otros ritmos como el rock.¹ Las pintas surten efecto, así que con anticipación se deben comprar los boletos cuyo precio se establece a partir del artista que se presente: en esta ocasión la pre-venta es de 50 pesos y 60 el día del evento, pero hay noches que ante la demanda en la reventa alcanzan los 400 pesos o hasta más.

Las pintas sólo son una de las partes más visibles de lo que de un tiempo para acá se conoce como “onda grupera”, fenómeno que además de vivir cierto boom mediático² desde hace mucho tiempo congrega en sus bailes por casi todo el país a miles de personas.

¹ Cabe añadir que si bien algunos estudios señalan que el anuncio a través de carteles no siempre es efectivo (en el segundo festival de la ciudad de México, por ejemplo, estos no atrajeron a más del 5 por ciento de los asistentes), en la práctica son el otro canal publicitario más empleado. Cfr. García Canclini, Néstor (coord), *Públicos de arte y política cultural*, p. 71 y ss.

² Por ejemplo, Gabriela Galaviz y Fernando Martínez en su tesis de licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva por la UNAM/ENEP Acatlán, “Que no quede huella... que no... y que no (La onda grupera en México 1990-1994. Análisis de canciones y receptores), indican que en cinco años –de 1990 a 1995–, tan sólo en el Distrito Federal fueron seis las estaciones radiofónicas que cambiaron su formato al de la música grupera; en consecuencia, la programación del género ocupa en el área metropolitana el 18.93%, sólo superado por el pop/balada en inglés con 22.64%. A nivel nacional, detrás de la música variada en español que ocupa el 50%, lo grupero-tropical alcanza el 21% del total de la programación, p. 56 y ss. Si bien Galaviz y Martínez centran su análisis en la revista “Furia Musical”, dejando de lado el resto de las publicaciones especializadas –la primer publicación especializada fue Bombazos Musicales—hay un dato que debe reflexionarse: Televisa difunde lo grupero solamente con “Furia Musical” y su estación de radio la K Buena,

En el fenómeno grupero convergen muchas cosas. Entre otras están la mezcla cultural, un imaginario que reivindica el estigma, lo popular que se imbrica con lo masivo, y a través del gusto por la música, una forma significativa de socialización y consumo juvenil. La mezcla es fundamental en lo musical porque lo grupero parece fundarse a partir de tres géneros: lo norteño que incorpora al corrido, la banda o tambora, y la cumbia (Galaviz, 1997); pero además, y como en todas las fusiones, siempre cabe la posibilidad de introducir elementos nuevos o tomar prestadas frases musicales, melodías o incluso corrientes enteras.

Esto se ve reflejado en su sonido e instrumentación: en la música norteña “pura” o “tradicional”, por ejemplo, prevalece el acordeón, bajosexto, contrabajo o *tololoche*, redoba, y en algunos casos, tarolas. Sin embargo, como la aparición y desarrollo del género mismo está plagada de encuentros y desencantos culturales, nos damos cuenta que el acordeón – incorporado desde el siglo pasado por migrantes alemanes llegados a Estados Unidos y en contacto con mexicanos— puede ser diatónico (de botones) como el empleado por el *Flaco* Jiménez en la música *Tex-Mex*, o de teclas que también se emplea para acompañar boleros, cumbias o canciones románticas. Con el *tololoche* pasa algo similar pues la tecnología en muchas ocasiones lo ha cambiado por el bajo eléctrico, solucionando el problema de cargarlo y transportarlo pero al mismo tiempo generando un sonido distinto; y algo parecido para el bajosexto, esa variante de guitarra con doble encordado. Con el tiempo, a esta música también se le han incorporado saxofones, clarinetes y hasta baterías completas.

Y eso por lo que se refiere a parte de la instrumentación. Los géneros incorporados son otra historia, ya que a lo norteño se le sumó el corrido (con sus múltiples variantes y subgéneros), lo ranchero, el bolero y hasta la cumbia; con el tiempo, esto ha dado lugar a nuevas cosas como la cumbia norteña. Y así con cada uno de los ingredientes (por ejemplo, el tecno y la cumbia dieron origen a la tecnocumbia), ya que además de ser consecuencia de distintas fusiones naturales o promovidas por la industria del disco, la música grupera también es una etiqueta que hoy incluye diversas corrientes, algunas de las cuales en sí mismas son géneros –como lo tropical o norteño. En este sentido, hay una perspectiva homogeneizante según la cual todo cabe o es grupero sabiéndolo encasillar, y al mismo tiempo surge otra que establece categorías –a fin de cuentas, la base para organizar las ventas

además de esporádicos programas televisivos –también se llamó “Furia Musical” un programa de televisión conducido por Verónica Castro que ya desapareció—. El eje del negocio parece centrarse en la creación de sellos discográficos como Musivisa y Fonovisa que firman a la mayoría de los artistas de este género.

en la industria discográfica—, tal como lo muestran los premios de esta onda: mejor grupo norteño, romántico, tropical, sonora, banda, tex-mex, vallenato y ranchero.

Así las cosas, la balada, el rock, lo tropical, el bolero e incluso la música disco se entremezclan; por lo que desde la óptica gruperera,

*si tú quieres ser feliz, no tienes que bailar twist,
si tú quieres ser feliz, no, no, no bailes el twist,
baila mi cumbia, pachanguera,
endulzada con un toque, toquecito discotheque.*

Esta fusión *sui generis* nos habla de parte de la dinámica de la música en su creación, reproducción y adaptación frente a cambios sociales, culturales, y de los gustos en quienes la consumen. Porque el gusto, esa confluencia entre dos historias (Bourdieu, 1990), es clave en todo esto: un público —sobre todo, juvenil— generalmente se congrega a partir del gusto por determinada música, y a partir de ahí construirán sus afinidades, distinciones y socializaciones que los *gruperos* urbanos suelen escenificar...

En el rodeo.

Una vez interiorizado el ritmo, la mayoría de los asistentes llega temprano para obtener un buen lugar dentro del *Rodeo Santa Fe* — en ocasiones, el sistema de apartado no es tan solicitado—, así que la puerta se abre desde las siete de la noche. Al fondo de un largo y angosto camino empedrado, jóvenes de pantalón negro, camisa blanca y chaleco rojo dan servicio de valet parking; son muy heterogéneas las marcas de los autos, aunque hay quienes llegan en transporte público.

En las taquillas es constante la compra de entradas que también dan derecho a asistir al *rodeo* —término que norteamericaniza el jaripeo y donde el espectáculo parece combinar ambas tradiciones. Un letrero delimita la frontera e impide el estado de ebriedad al tiempo que excluye a menores de edad y exige una “vestimenta adecuada”, es decir, sin “tenis y gorras”. La tónica parece ser sólo botas y sombreros, síntesis de la cultura nortea, “una variante semindustrial de la cultura del machismo, muy condicionada por el *western*” (Monsiváis, 1994), que de paso

abarca lo country, banda, Tex-Mex y grupero según informa la revista-órgano oficial *Musical Vaquera Rodeo Santa Fe*. Este es el imaginario que prevalece en el rodeo, el cual sin duda forma parte de lo que Martín Barbero (1987) llama cultura del mestizaje, es decir, la hibridación y la reelaboración, la destrucción del mito de la pureza, que se funde con lo masivo, hibridación de lo nacional y lo extranjero.

En este sentido, lo real se reorganiza por lo imaginario. Esto es, que un conjunto de imágenes posibilita significaciones, genera una geografía del imaginario a partir de la música y su adscripción territorial, es decir, una estructura de imágenes que cada individuo posee como patrimonio o capital y que aquí pone en escena. En esta cultura norteña de botas y sombrero que nutre lo grupero, ¿cuáles son estas imágenes colectivas? Sin duda, los más notorios proveedores de referencias o *imágenes culturales* “que a manera de “bricolage” integran elementos materiales e inmateriales heterogéneos” (Feixa, 1998), y que a la postre generan identidades colectivas y construyen este imaginario, son el narcotráfico, virilidad asociada a juventud, así como la frontera norte conocida o re-conocida a través del cine y la televisión. Es por eso que la recreación de esta mediación se vuelve espectacular aunque muy pocos se la creen totalmente; brinda la posibilidad de sentirse adscrito a un grupo por medio de la producción y reproducción escénica y estética de alguno o varios de estos referentes múltiples que alimentan el imaginario de la frontera norte. Por eso se construyen fachadas, y por eso, lo

Na(r)co es chido.

En su “Mitología del narcotraficante en México”, Luis Astorga (1995) señala que al establecerse en las ciudades, los narcos llevaron consigo “una ética y una estética” particular donde la violencia dirigida ocupa un lugar importante en sus valores, y que esta se mantiene y reproduce por medio del convencimiento, la corrupción y la violencia armada.

De acuerdo con el autor, “otra forma de reproducción, indirecta pero no menos importante aunque no tan consciente como las anteriores, se manifiesta en el terreno simbólico, en los corridos como expresión particular de su cultura, o de su estado de barbarie si se considera la cultura dominante como *la cultura*. *Allí se refleja parte de su historia real y también parte de su propia mitología, los valores que defienden y le dan sentido a su existencia*, así como a aquellos a los que se enfrentan, quiénes los encarnan o representan, y las interacciones

que dan como resultado el éxito o el fracaso de alguno de los bandos en pugna, y por lo tanto de su *ethos*. Según la odisea relatada por los corridos, *los personajes son hombres y mujeres con atributos como valentía, fiereza, osadía, astucia, etc.* Por lo que independientemente de su actividad y posición frente a la legalidad, o tal vez precisamente por ello, son dignos de respeto y merecen un lugar en el recuerdo, en el panteón de los traficantes ilustres: son valorados por los suyos”.

Es importante recordar que al menos desde el siglo XIX se han multiplicado los medios (orales y literarios, más adelante en cine y radio) para difundir la historia y los mitos de personajes fuera de la ley: “en cada época, uno o varios tipos de agentes sociales, considerados como criminales por las autoridades legítimas, *han cautivado la imaginación colectiva por sus hazañas reales o presuntas*”. Bajo ésta lógica, los narco-corridos –que poseen varios sentidos pues han sido y son sublimación y mitificación de una forma de vida, pero también objeto de censura—“son sólo *una parte de un universo simbólico que crea y recrea las visiones éticas y estéticas de ciertos grupos sociales, no necesariamente relacionados directa o indirectamente con el tráfico de drogas. Escucharlos no convierte automáticamente a quien lo hace en creyente y practicante de la filosofía que allí se expresa: sólo convencen a los convertidos. Para otros, es la sublimación de fantasías, como puede serlo una película de vaqueros, de gánsters, erótica, etcétera*” (Ibíd. Subrayado mío).

Así las cosas, este narco-imaginario –con cierto habitus como telón de fondo— cuenta con determinadas actitudes, valores y gustos que han creado y recreado el universo simbólico-estético de muchos, primero por adscripción geográfica, luego por migraciones con todo y sus añoranzas por la provincia abandonada, frecuentada o de plano desconocida, y posteriormente a través de industrias culturales que a través del boom mediático en forma de canciones y películas,³ incluso lo han insertado en el gusto de capas medias y urbanas. Y aunque territorialmente quedan lejos de la ciudad de México y su zona conurbada, las carreteras por donde viaja “La banda del carro rojo”, se transportan “Pacas de a kilo”, existe “La ley del contrabandista”, se emboscan con la “Clave 7”, se siembra “La amapola” “Entre hierba, polvo y plomo”, y hay “Contrabando y traición”, este es el imaginario que flota en el ambiente.

³ Cabe añadir que además de múltiples películas donde los grupos y solistas gruperos son los protagonistas centrales –Los Tigres del Norte, por ejemplo, han filmado 17 largometrajes—, de 1979 a 1989 se filmaron por lo menos 43 cintas sobre “aventuras de acción y policíacas relacionadas al narcotráfico”, ver a Norma Iglesias, “Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano”.

En este sentido, parece probable que dentro de los imaginarios urbanos de la ciudad de México, cuya oferta cultural va del centro histórico hacia el sur, dichos espacios se asienten y multipliquen en el norte o la periferia de la ciudad, es decir, en las fronteras o incluso más allá del territorio de la oferta cultural hegemónica; no tan distante —¿qué es lejano o cercano en una megalópolis?— de donde se asientan los recién llegados, o de quienes en espera de la redistribución de la riqueza se han eternizado por varias generaciones en la periferia. Un dato a tomar en cuenta es que además de este Rodeo, existen otros en Coacalco, San Juanico, Texcoco y al lado del Toreo.⁴

De fachas y fachadas.

Tal vez por todo esto muchos de quienes asisten a este *Rodeo* que junto al restaurante “La manzana de Roma” está ubicado en periférico norte en el cruce Tlalnepantla-Atizapán de Zaragoza (aunque hay otros locales de la misma empresa en Toluca, Guadalajara y Tijuana), parecen sacados de una película de los hermanos Almada. Sin embargo, en tanto estilo juvenil, las cosas son menos ortodoxas y las resignificaciones están a la orden del día: en mujeres como en hombres abundan los institucionalizadísimos pantalones de mezclilla azules,⁵ pero también de otros colores menos nortños como el negro, rojo o el verde pastel de cuya bolsa trasera suele colgar un paliacate, preferentemente rojo, que también puede estar anudado en torno al cuello en el mejor estilo del mundo Marlboro, botas camperas, vaqueras y texanas, cinturones con grandes hebillas que aluden al rodeo y a otros motivos campiranos, camisas a cuadros, corbatas vaqueras, chamarras de mezclilla, piel —el negro siempre prevalece— gamuza, estilo nortño, anillos, esclavas, cadenas (aunque estos últimos no con la exuberancia del narco), y todo esto rematado por sombreros multicolores, las infaltables texanas de ala ancha donde si bien predomina el color negro y el café, también las hay beige, rojas y de otros colores.

⁴ Además de estos sitios, existen algunos bares cuyas características son parecidas: el Pacífico (en Bucareli), y El Rodeo (en la calle de Mina). Más recientemente se han abierto otros espacios de este tipo en avenida Cuauhtémoc y a unas cuantas cuadras de la Alameda Central, por la calle de Independencia.

⁵ De acuerdo con Paul Yonnet, “el *jean* fue el medio polisémico de la constitución de los jóvenes en una nación cosmopolita, fue el vehículo de la unisexualización, de la eliminación del dimorfismo sexual y luego de la reinstauración de una diferenciación de la moda en la competición de los *looks*”, en *Juegos, modas y masas*, p. 276. Cabe preguntarse por la dinámica que copta y asimila ropa y moda contracultural así como dejar abierta alguna ruta de investigación en torno al cómo diversos grupos juveniles cambiaron la mezclilla por otros atuendos “menos convencionales”, otros la resemantizan, y aun muchos la conservan.

El vestuario se aleja en menor o mayor medida del complejo juego de espejos donde se reivindica el estigma y fortalece la identidad, a través de lo que algunos llaman estética lumpen, del nuevo rico o, al margen de sentimientos de clase, donde la noción de lo bello se desmorona y resemantiza, donde tal vez sin saberlo lo *naco es chido*.

En una época donde nos globalizamos fragmentariamente y resulta “posible pensar que lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases y naciones” (García Canclini., 1990), en sociedades donde se mezclan, en complicidad y otras tantas en resistencia, lo tradicional con lo moderno, lo popular con lo culto y ambas con lo masivo, nos damos cuenta que sin contradicciones o tensiones visibles, la gente crea, recrea, emplea y porta combinaciones que en sí mismas incluyen todos estos elementos. Visto de ese modo, en la entrada faltan las tradicionales *pick ups* o *trocas*; pero en cambio, ante el valet parking se detiene un *vocho* color verde metálico, *achaparrado*, asientos de cubo, con *headers* y rines de gajo y del cual, por el volumen de su música, se intuye un potente equipo de sonido.

Lo híbrido también alcanza la forma de vestir, y lo grupero es un buen ejemplo de *bricolage*, esa yuxtaposición de realidades aparentemente incompatibles donde se desbaratan y reorganizan los significados (Hebdige, 1997): se descubre la mezclilla como atuendo base pero con múltiples variaciones, pues hay quienes combinan atuendos vaqueros con botas negras de punta chata y herrajes al más puro estilo de motociclista gringo; chalecos “tradicionales” y otros que en la parte posterior tienen bordada un águila que es el emblema de Harley Davidson (en una suerte de trilladísima metáfora donde las motocicletas son los caballos de ahora); hay camisas de mezclilla desde las que nos miran cínicamente el gato *Silvestre* o el pato *Lucas*, o donde se anuncia el *Hard Rock Café* de Acapulco. Sombreros heterodoxos de cuero curtido o tipo *Indiana Jones*; sin embargo, además de la escasez de faldas, llama la atención la ausencia de los sombreros de palma.

El vestuario informa “sobre la identidad de los hombres que componen el grupo, marca sus divisiones internas, de manera que el vestido permite no sólo la identificación de lo que une, sino también de lo que separa” (Yonnet, 1988). En consecuencia, constituye parte fundamental de lo que puede nombrarse estilo *grupero*: una heterogénea combinación de objetos y motivos con valores y actividades que producen y organizan una identidad con la que muchos jóvenes se

identifican, pues el estilo también es un poderoso medio de expresión capaz de representar ideas, actitudes y valores (Polhemus, 1997) que, como en este caso, sobre todo son escenificados en locales de ocio; al parecer, lo *grupero* urbano es un estilo para ir de fiesta y no tanto para la vida cotidiana. Aún así, nunca faltan los “otros”, quienes “vienen vestidos de nada en especial”; una minoría de recién llegados al Rodeo por curiosidad, equivocación o turismo social, tal como parece una joven regordeta con peinado a go-go y sus acompañantes o, atribuible al día, algunos trajeados.

La lógica que se va articulando en casi todos los participantes nos remite a la noción de tribu como punto intermedio entre la masa y el individuo. Dada la forma específica que adopta la socialidad en nuestros días, el vaivén entre masas y tribu, se trata menos de agregarse a una banda, a una familia o a una comunidad que de revolotear de un grupo a otro. El neotribalismo propuesto por Michel Maffesoli (1990), se adecua a quienes asisten al rodeo en la ciudad, aunque el espacio también da para albergar a espectadores y consumidores ocasionales. Así pues, en la vida cotidiana “la persona juega *papeles* tanto en el interior de su actividad profesional como en el seno de las distintas tribus en las que participa. Como su traje de escena cambia, esta persona se dispondrá, según sus gustos (sexuales, culturales, religiosos o amistosos), a ocupar su lugar, cada día, en los distintos juegos del *theatrum mundi*” (ibid). De ahí la importancia de la apariencia, la estética y el estilo resultan un medio para experimentar o sentir en común; se emplean máscaras o fachadas que resultan paradigmas estéticos. No en vano cada generación emplea la ropa y la decoración corporal para comunicar lo más importante de su momento histórico (Polhemus, 1997).

Por lo que respecta a la mayor parte de los espacios nocturnos apropiados por tribus, éstos se encuentran constituidos por una lógica uniformizante que se complementa con otra personalizante, esto es, cierta uniformidad en el ambiente y “una vez garantizada la regla del funcionamiento del adentro”, se crea una lógica de distinción en forma de competencia interna en donde se define quienes son los privilegiados y dominantes, la cual también afianza la exclusión de los “otros”, de quienes no merecen estar ahí. Así las cosas, el *look* –compuesto en el que se articulan el cuerpo en su plasticidad y movimientos, más las vestimentas y los accesorios con los que se le acompaña (Urresti, 1994)–, se constituye como obligación “de diferenciarse con los elementos dados por el sistema para ser *in*, sólo dentro de estos pueden hacerse elecciones, salirse de ellos es morir. Es la puesta en acto del eje de la combinación sobre

los materiales que ya han sido previamente seleccionados por el sistema de la moda (...) no se puede emplear cualquier cosa para distinguirse sino lo que está legitimado y autorizado para ello; salirse de los márgenes marcados por la regla del juego podría llegar a generar un rechazo inmediato. En el intercambio de los distintos *looks*, que sólo puede hacerse dentro de lo que dicta el estado actual de la moda, la revolución es imposible” (ibid). Si bien las tribus funcionan como receptáculos donde se agrupan quienes se identifican con determinado look, al tiempo posibilita la presencia de “otros”, aunque en forma de minoría.

Observar el vestuario y actitud de quienes compran sus boletos y van entrando, es asumir el papel de investigador o resentido social: es evidente el aplomo con el que se camina y no faltan quienes balancean de más sus brazos al tiempo que sacan el pecho; la virilidad es clave en el imaginario y muchas camisas son desabotonadas. Hombres y mujeres llegan con sus *fachadas personales* que, gracias a sus modales y apariencia permeados por el imaginario narco-norteño, se transforman en *fachadas sociales*: así pues, encuentran correspondencia con el medio (trasfondo escénico), y “la fachada se convierte en una ‘representación colectiva’ y en una realidad empírica por derecho propio” (Goffman, 1994). Sin duda, en el *backstage* o región posterior de sus casas construyeron –algunos más meticulosamente que otros—, tal vez frente a un espejo y luego de ensayar la coreografía que montarán esta noche a ritmo de música de banda, la región frontal o anterior que aquí ponen colectivamente en escena. En la taquilla escucho a un chavo preguntar si el *disk jockey* podrá poner *la* cinta que trae.

Y, por si acaso algún despistado o recién llegado –que no integrado— a la tribu todavía no acumula la utilería necesaria y otros accesorios de su fachada, el Rodeo Santa Fe cuenta con *Joe Botas*, una pequeña tienda donde se pueden comprar unas botas desde 800 pesos, aunque también hay sombreros y camisas para que se complete o complemente el atuendo. Si bien venden “leve”, el lugar no puede ser más estratégico pues se ubica al inicio del pasillo que desemboca en el centro del espacio sagrado. Sólo hace falta pasar debajo de dos cabezas de toro y de un rigurosísimo cateo donde hombres de un lado y mujeres del otro son sometidos a una fabulosa manoseada por un numeroso grupo de encargados de seguridad –de ambos sexos que todos uniformados de negro—, los cuales verifican cierta homogeneidad en la tribu e impiden, supongo, la entrada de armas y disuaden a algún revoltoso.⁶

⁶ Cabe añadir que su trabajo guarda cierta relación con el de los porteros en las discotecas; de alguna forma también seleccionan a los “elegidos” que verán lo que pasa adentro, pero sin la lógica de discriminación

Claro que aquí la discriminación no es tan marcada como en una disco que “se pretende pura de influencias del afuera, y para ello se vale de un mecanismo de selección por el que se filtra a los elegidos, que son aquellos que tendrán el derecho de ser admitidos en el local. Para poder entrar hay que contar con los elementos requeridos para estar autorizado, y no cualquiera los posee” (Urresti, 1994). Tras ponerse de espaldas y ser revisado no faltan expresiones de molestia, y no falta la joven recién cateada afirmar: “¡pinche vieja! De seguro era lesbiana”.

De atmósferas, bailes y otros goces.

Una vez superado el filtro se está ante una encrucijada cuyo centro es un enorme árbol: ¿a dónde ir? a la derecha se encuentra el “Salón Tex-Mex” cuyo decorado nos remite al cine gringo y que al menos hoy está totalmente vacío;⁷ a su lado se encuentra el baño de mujeres. Al frente hay un puesto que vende antojitos: Nachos, consomé, café de olla, tacos y rebanadas de pizza. Más al fondo hay un toro mecánico donde saldrán volando los jinetes de ocasión, algo que parece frecuente. A la izquierda está la tienda de souvenirs y al lado un largo pasillo que hay que recorrer (ahí están los baños para hombres y una barra donde se surten los meseros) para llegar hasta el espacio *sagrado* o *Salón Grupero* que resulta ser un enorme galerón rectangular con piso de cemento dividido en varios desniveles donde están distribuidas las mesas alrededor de una enorme pista de baile en cuyo fondo está montado un alargado escenario; en el otro extremo, y en un segundo nivel, más mesas –de madera— así como la cabina del *dj* cuyo vestuario parece más de *rastafari* que de grupero y varias mantas puestas posteriormente que anuncian la cerveza Indio y el ron Bacardí. Distribuidas por el techo de lámina hay bastantes lámparas de luz negra y miles de hojas de papel picado multicolor y una pantalla que habitualmente proyecta imágenes del rodeo norteamericano; la “geografía” del interior –guardadas las distancias de clase— tiene cierto parecido con la descripción de una discoteca hecha por el citado Urresti: en estos “accidentes” constructivos “parece primar sobre todas las cosas la exhibición, y para hacerla más interesante y más variada se plantea en diversos planos de exposición y observación. Las distintas alturas parecerían estar concebidas para permitir puntos de vista que posibiliten

planteada por Ileana Gutiérrez que “propone un nuevo modelo que se ofrece a todos por igual para –en realidad— reubicarlos en el lugar que les corresponde dentro de la estructura de clases”, ver La discoteca en Buenos Aires, en Mario Margulis, op., cit., p. 118.

⁷ Este salón ya fue sustituido por una discoteca.

diversas panorámicas”. Al igual que en una disco o salón de baile, aquí todo apunta hacia la pista.

Por lo que a esta se refiere, hay varios seguidores que iluminarán el escenario, y en su espacio propiamente dicho pende una gran estructura con luces rojas, verdes, azules, violetas que intercaladas, operan secuencialmente. Es importante destacar que la luz juega un papel muy importante a través de su ausencia-presencia: en la pista de baile reina la obscuridad mientras que a su alrededor sucede lo opuesto. De este modo, la luz fija las condiciones de visibilidad y con ello se decide lo visible, lo invisible y lo imaginable, por medio de tres formas de presentarse: constante, intermitente y por ausencia. Todavía es temprano así que la luz es constante y facilita las primeras interacciones: alrededor de la pista en la que hay algunas luces muy tenues y aisladas –lo cual refuerza el efecto de escisión adentro-afuera que se necesita plantear— hay distintos desniveles con mesas que equivocadamente uno podría suponer de lámina y anuncio de cerveza: a excepción de dos secciones cuyas mesas son de madera, en su mayoría son bancos sin respaldo y mesas altas y oscuras para cuatro personas más propias de un bar *posmo*.

Al ser la pista de baile el centro del espacio, el “adentro” mismo donde se ponen en acción habilidades y jerarquías dancísticas, es decir, capitales simbólicos, ubicarse a su alrededor en las tres primeras filas de mesas no es fácil. Esta noche funciona el sistema de “reservado” aunque otras ocasiones sentarse allí significa consumir una botella como mínimo. Una “vaquera” te ayuda a escoger mesa y, tras instalarse, llega un solícito mesero de pantalón negro, camisa blanca, paliacate rojo en torno al cuello y sombrero que se presenta y toma la orden; como parece común deliberar entre los asistentes para ponerse de acuerdo, el mesero reaparece hasta que se ha tomado la decisión definitiva: el consumo alcohólico resulta variado aunque prevalece la cubeta de cerveza (ocho botellas por 130 pesos) y el tequila (por ejemplo, *Jimador* de tres cuartos por \$450.00 pesos), aunque también se toma ron o brandy cuyo precio parece variar según el artista que se presente; como en la mayoría de los espacios nocturnos de la ciudad, no son muy visibles, si es que en la práctica realmente operan, las listas de precios.

La tribu no para de entrar y el sitio comienza a llenarse. Conforme pasa el tiempo el volumen de la música programada por el rasta-grupero *dj*, satura cada vez más el espacio que según algunos empleados puede albergar entre ocho y diez mil asistentes. Pero, me aclara un

mesero, y sin duda ante mi cara de “no mames, eso es más que al Auditorio Nacional”, esto ha sido una vez, “cuando se presentó la Banda Machos”. Me ofrece datos para convencerme, aunque reflexionados me permiten seguir dudando: cada mesero atiende diez mesas y hay cien meseros. Entonces calculo mil mesas; pero se ha descubierto que la mayor parte sólo tiene cuatro bancos, lo que daría un total de cuatro mil personas sentadas. Sin embargo, como resulta común que la gente salga y se divierta en *bola* –microtribus— en muchas mesas habrá más de cuatro sentados, ¿dos mil más? La cifra es exagerada (si no fuera así, habría más bancos por mesa), y seis mil personas todavía es un número lejano de los cálculos “oficiales”. Aún así, es un chingo de gente; una gran masa que en términos de Elías Canetti se caracteriza por ser festiva-cerrada-rápida-rítmica, esto es, *la fiesta* como dominante afectiva; cerrada porque funciona sobre un espacio previamente determinado y delimitado, renuncia al crecimiento y centra su atención en el tiempo, en lo que perdurará; rápida porque la fiesta es efímera, se forma con velocidad y no tarda mucho en satisfacerse; y rítmica porque no hay espera, se descarga y carga continuamente.

La luz sigue constante y la densidad, al igual que el copeo, aumenta. A través de las bocinas, y cada vez a mayor volumen, se escuchan distintas canciones entre las que destacan varios covers a ritmo grupero de “Tu y yo somos uno mismo” del extinto grupo Timbiriche, o arreglos a “You can Call me Al” del roquero Paul Simon; resulta imposible aislarse de la música, el efecto que genera es “una sensación de ‘densificación’ del sonido, como si la música fuera licuándose y cristalizándose hasta tornarse casi sólida” (Urresti, 1994) Claro que esta “solidificación” tiene mucho de distorsión. Se platica a gritos.

El tiempo pasa rápido y tal vez como influencia de la tele, alrededor de las once de la noche se abre la pista con música que es cortinilla en los programas de lucha libre. Tras el preámbulo, un par de espontáneos toman por asalto la pista totalmente vacía y comienzan a bailar; al principio lo hacen tímidamente en los extremos, acaso frontera entre el adentro y el afuera. Unos cuantos tragos más y, como decía el Piporro, ¡a darle al taconazo! Rápidamente se vacían las mesas y la densidad se apodera de la pista; en poco tiempo el espacio resulta insuficiente y algunos bailarines se ven obligados a ocupar cualquier sitio disponible.

El ritmo de esta masa canettiana es muy variado: se carga y descarga constantemente. Hay quienes bailan, muchos siguen bebiendo, se deambula en busca de pareja, y otros más siguen el rumbo de los baños pues la cerveza es traicionera. Al interior de estos, la luz es muy

fuerte y la interacción mínima; aunque la mayoría se contempla al espejo, no se lava las manos (ignoro si por no dar propina). Sobresale un letrero donde se informa que aquél sorprendido consumiendo “estupefacientes” o “drogas” será consignado a las autoridades. Llama la atención el barroquismo con que están acomodadas lociones, chicharrones, salsa Valentina, cigarros, puros, peines, Alka Seltzer, Pepto Bismol, aspirinas, pastillas Halls, papitas, dulces y condones. Y esta obra barroca es similar en el baño de las mujeres, donde además de venderse el papel higiénico pueden encontrarse maquillajes, perfumes, Tampax, y Saba Intima, más no condones. En este juego de seducción el hombre llevará la iniciativa; es él quien tiene acceso al condón.

Camino a la pista pienso en la idea de Monsiváis sobre el baile como un respiradero sexual; parecería poco factible en los tiempos del *slam-dance* y sin embargo aquí bailar con pareja es fundamental; pero no hay que hacerlo nomás porque sí, en el *modo* se demarca la separación entre lo masculino y lo femenino. Por momentos se trata de hacer del dos uno, así que debemos buscar la distancia íntima en su fase más cercana; no importa el peso o estatura, la temperatura corporal aumenta y el frotar de cuerpos es muy intenso, sobre todo si te sabes observado. Así que a ejercitar el tacto activo y pasivo: me separo y acerco, alargo el brazo, la jalo, levanto la pierna y pasa por abajo, regresa, la restrego en mi cuerpo, cargocachondeoymanoseo y de pronto están sus nalgas en mis hombros. La bajo y de nuevo comenzar. Y sin perder el ritmo. Escucho a una joven preguntar “¿no peso? ¡Nada!”, exclama su pareja de baile.

En la forma de llevar a la pareja debe notarse, o al menos simularse, quien tiene la iniciativa, quien lleva el mando. En este nivel –cuya técnica corporal es extra-cotidiana y la actividad que privilegia éste estilo juvenil— el baile se visualiza como un festivo y gozoso desmadre: por toda la pista y espacio disponible hay distintos pasos, tiempos y acrobacias, aunque esto es sólo aparente pues en el fondo siempre se siguen determinadas regularidades, ciertas constantes. Urresti plantea que el modo de moverse jamás es caótico, al contrario, siempre responde a un hábito personal adquirido. En este sentido, bailamos de acuerdo al capital cultural con el que contamos y hemos incorporado a través de un determinado trabajo de inculcación y asimilación, el cual lleva tiempo y debe ser invertido personalmente por el “inversionista” (Bourdieu, 1987). Se baila con un doble estímulo: la música y las miradas de los demás, así que en un siguiente nivel –una vez que te sabes visto— los pasos son cada vez más sofisticados y entre las parejas aumenta la lucha por mostrar el capital simbólico: bailando hay

que destacar, forjarse una reputación de competencia, una imagen de respetabilidad e imponer el prestigio además, como varias chavas, cuidar que no se les desacomode el sombrero. Empero, todo esto no limita en lo absoluto el goce que el baile conlleva.

Para realizar esta compleja coreografía-cachondeo es indispensable contar con una condición física a toda prueba, así que muchos optamos por bailar el un-dos norteño (o lo que suponemos es norteño), pero a mayor velocidad. El ritmo marcadito y machacón de las canciones continúa y por el volumen uno comienza a desear tener oídos de artillero. El ambiente va en aumento, lo mismo que la temperatura corporal y el humo de miles de cigarros; tras un rato de baile en las mesas se recobra la fuerza y el ánimo a través de nuevos tragos: hay menos inhibiciones y se desata la búsqueda de una pareja para bailar. Y es aquí cuando las mujeres equilibran la balanza del baile pues sólo ellas deciden con quien bailarán. Varias, como las de la mesa de al lado, durante toda la noche siguen el ritmo y mueven hombros, cabello, brazos, manos y cintura; sin embargo, desprecian a cuánto hombre las invite a bailar una *quebradita*. A partir de ahora, el lugar se va reduciendo con el alcohol, y éste convierte al espacio en algo más agradable aún; la atmósfera se transforma, nos va poniendo cómodos, y en esto pueden ayudar dos empleadas que incansablemente recorren el sitio ofreciendo *muppets*. Muchos se secan el abundante sudor y los encargados de seguridad con una pequeña linterna encendida que mueven horizontalmente –la clave con la que indican “sin novedad”— continúan recorriendo el rodeo.

Cuando parece decaer ligeramente el ánimo, el *disc jockey* programa la espontaneidad y comienza a escucharse “*No rompas más, mi pobre corazón, me estás pegando fuerte, entiéndelo*”. En ese momento, y por las razones subjetivas que sean, todos se lanzan a la pista creándose una multitudinaria y festiva coreografía de dos pasos derecha, aplauso, dos pasos izquierda, aplauso, dos pasos atrás, aplauso, dos pasos al frente, aplauso, y otra vez a la derecha con aplauso. La tónica se prolongará por varias canciones, cada vez a mayor velocidad, con pisotones, reclamos, carcajadas, empujones y una que otra confirmación sobre la incapacidad física para el baile. No falta quien le indique con la mano a los despistados la dirección que deben seguir y por todo el rodeo se multiplican las coreografías colectivas.

La algarabía es cada vez mayor y el éxito del baile colectivo es festejado ruidosamente minutos antes de la medianoche. Ahora la música cambia de ritmo y las canciones rancheras se suceden una tras otra; muchos cantan a viva voz aunque conforme pasen los minutos serán más

los que chiflen por la tardanza de un concierto programado a las once. Comienza la desesperación y se suceden los comentarios sobre la “poca madre” de la cantante; por las bocinas se escucha una trompeta que acompaña a Alejandro Fernández quien lamentándose canta junto con las más de cuatro mil personas que están en el rodeo: *Ay, ay, quiero que se oiga mi llanto, como me dolió perderte, después de quererte tanto, ay, después de quererla tanto, Diosito dame consuelo, para sacarme de adentro, esto que me está matando, aaayy.*

Si me vas a abandonar...

El preámbulo ya ha sido suficiente y a las doce con diecisiete la luz desaparece; el escenario, cuyo fondo representa varias casas del viejo oeste y está adornado con dos ruedas de carreta y un maniquí vestido de vaquero que en un descuido puede confundirse con alguien del staff, se llena de humo artificial. Se desatan los chiflidos y muchos se suben a los bancos para ver mejor. La masa con su movilidad, parafraseando a Canetti, simula el mar.

Los músicos –dos guitarristas, un bajista, percusionista, baterista y teclado— discretamente aparecen y ocupan su lugar del que casi no se moverán. Salvo la corista, el resto va uniformado con pantalón de mezclilla, la misma camisa y chaleco negro. Es claro el papel secundario que ocupan en la representación. Inician una movida introducción hasta que, de una puerta que forma parte de la escenografía, aparece Ana Bárbara quien lleva botas negras, un entalladísimo pantalón negro con barbas a los lados, una corta blusa naranja a la que frecuentemente se le baja el cierre y una texana de color negro que se quita y pone a lo largo de su presentación y que además constantemente gira en su dedo índice.

Continúa cantando al tiempo que mueve la cintura y gira sobre sí misma. A diferencia de otras ocasiones, hoy la condición de la música no es de fondo y sirve sólo para bailar. Hoy, todos la contemplan: las chavas aplauden y los hombres agitan sus sombreros. No se ve a nadie bailar, y le chiflan más que aplaudir. Ya se ha impuesto un nuevo capital simbólico que ahora se manifiesta en una *táctica* de circunstancias en la cual Ana Bárbara ostenta el estatus superior y mantiene una postura relajada: juega con la proximidad pero no toca a nadie, fija de pronto su mirada en alguien y de inmediato, con cierta coquetería estudiada, pasa a ignorarlo, su aspecto y actitud son informales –en tanto la gente se muestra más tensa y ansiosa, la mirada es expectante

y vigila, esperan y anhelan tocarla—, sonrío aunque no es obligatorio hacerlo. Y con ello jugará a lo largo de toda su presentación (Knapp, 1991).

Desde las primeras canciones y con distintos ritmos, deja en claro que los temas de su espectáculo giran —como casi toda la onda grupera— en torno al desamor y el amor en todas sus variantes y situaciones, gozar y sufrir, interrumpidos esporádicamente por lo festivo, el bailar — con pareja o amigos— en alguna pachanga. Y todo esto lo hace cantando en primera persona, de una manera directa —sin complicaciones, con referentes culturales compartidos— y en un estilo que conjuga a un tiempo sensualidad y lamento. Sus interpretaciones serán complementadas con un intensísimo discurso antihombres en el que sugiere a “las viejas” buscarse uno de verdad, no un traidor “chavas”; aunque admite la dificultad porque todo el género es así. Camina hasta el maniquí y lo abraza, habrá que buscar “uno como este. Un mudo, chavas”.

Vienen más canciones en las cuales despliega su recurso escénico más significativo: el propio cuerpo. Tal vez, porque

la pista está caliente, hay fuego entre la gente, mi sangre tiene aceleración. El ritmo de mi cuerpo, me pide movimiento, y yo que no lo puedo parar. Y tú que estás volando, y yo que estoy volando, hay química para este amor.

No para de bailar porque

la música nos mueve, al ritmo del salón, y siento que te quiero besaaar, bailando quebradita, siento este dolor, y todo yo te quiero entregaaar.

Se contonea y gira moviendo la cintura al tiempo que pregunta “¿quién quiere mover el bote conmigo, chavos?”. La respuesta es obvia, así que con el ritmo de un efectivo bajo machacón y el acompañamiento de un teclado que simula trompetas y saxos, nos invita: *Ven, sacúdeme, sacúdamee, de la cabeza a los pies, sacúdamee, ven, sacúdeme, sacúdeme, que me quiero enloquecer* mientras las luces intermitentes sobre la pista marcan tenuemente el efecto de escisión adentro-afuera, sólo que ahora entre la pista y el escenario como el centro de todo. En este último, si bien hay algunas luces de colores que se prenden y apagan intermitentemente, más no con esa intención simbólica más propia del rock (Morín 1993), predomina una luz

constante, de carácter general. Por el contrario, en la pista hay más obscuridad y luces intermitentes, en tanto que fuera de sus límites, en las mesas, de nueva cuenta una luz general que no impide a muchos discutir, besarse o de plano cachondearse pues *No supe, qué pasó, caí en tu red irremediabilmente. Y de ti, que hay de ti, te esfumaste así tan de repente. Y siempre estoy soñando con tus besos, y siempre recordando tú anhelo, la noche en que me hiciste entre tus brazos, tan tuya aahha, y siempre estoy llorándote en silencio, buscando con mi cuerpo tu lecho, bañado con la luna y mil caricias perdidas*. Los arreglos y lo pegajoso del ritmo facilitan mover el cuerpo y sobre el escenario despliega su coreografía.

La calurosa densidad desatada en torno al escenario es cada vez más fuerte, así que un mesero se atraviesa cargando una cubeta con cervezas que rápido se acaban. Sin duda, la costumbre de ver artistas sólo a través de los medios hace que la masa se compacte y lance hacia el escenario: resulta necesario certificar que en realidad *es* Ana Bárbara y no un doble. ¿En persona es igual que en la tele? Al tiempo, ese mediador que –en términos de Martín Barbero— imbrica conflictivamente lo popular y lo masivo, también hace brotar la suspicacia: hay quien asegura que “está haciendo playback, fíjate en la boca”. Una vez certificada la autenticidad vendrán más dudas, sobre todo de algunas mujeres quienes *afirman* que “esa vieja está operada”. Es constante el ir y venir de la pista a las mesas y viceversa, por lo que se nota un leve descenso en el ánimo de la gente y ya hay varios borrachos, *ganadebrios*, que alegan entre sí.

Es el momento de cantar un popurrí con las canciones de Marco Antonio Solís, ex integrante de Los Bukis, que recobran la intensidad perdida. La música es pegajosa y hace que muchos muevan cabezas y pies llevando el ritmo. Otros más agitan sus sombreros. El discurso antimachos tiene una pausa y en ella Ana Bárbara comenta que “vengo de una gira de sudamérica y la gente es maravillosa. Pero la gente de México ¡es mejor! (ovación obvia), pero la de este rumbo, ¡es todavía mejor!”. Tras la algarabía desatada canta a capela con la corista –la cual es su hermana; sería muy extraño que faltara el grito de “cuñada”—“Querido amigo”, la cual parece obligación conocer y cantar. Le sigue una pieza de Juan Gabriel y cuando se escucha *todo lo haces muy bien, tú* el rodeo se vuelve una réplica de Siempre en Domingo donde al unísono se canta y casi todos mueven los brazos.

Más adelante presenta a “un nuevo valor, a Alfredo Calderón”, uno de sus guitarristas que canta *tú, estás, siempre en mi mente* y aunque le escuchan, la gente no le hace mucho caso.

De regreso, Ana Bárbara de nueva cuenta recurre al desamor pues al fin y al cabo por algo vivimos dentro de *la jaula de la melancolía*, y cantando-lamentándose dice a quien la engañó que *tu amor es una trampa, una trampa maldita, una trampa que poco-a-poco acaba con mi vida, tu amor es una trampa, una trampa maldita, una trampa que está-acabando con mi corazón* que es uno de sus éxitos más sonados en la radio; no ha dejado de contonearse y mueve con su dedo índice el sombrero mientras del techo se desprende pirotecnia. A la una veintiséis acaba su actuación, se escuchan algunos tibios gritos de ¡otra! y vuelve para asegurar que *no lloraré, resitiré, aunque me muera de dolor. Si ya no estás, si hoy te vas, mi vida entera romperás. No lloraré, fingiré, que nunca tuve tu amor, que no existió, que sólo fue, el más hermoso que soñe*. Muchos la contemplan antes que se vaya y otros bailan sobre los bancos; una joven lo hace mientras algún amigo la sostiene de la mano. Aprovecha el ritmo para detenerla del trasero y ella discretamente le quitará la mano. Minutos después él se besa con otra chava.

Finalmente, Ana Bárbara anuncia otro éxito y antes de cantarlo a modo de epílogo cierra afirmando que pese a todo “sin ustedes los chavos no podemos dormir”. Les dedica la canción y pide aplausos. La densidad del ambiente es muy grande así que

una noche de romance se distingue por su olor, y espero que me veas desde afuera, te hago señas desde adentro, que ya está abierto el balcón. Me asusta pero me gusta, cuando te pones como lobo en luna llena, me asusta pero me gusta, que me persigas como sirena, me asusta pero me gusta, que cariñosamente me saques las penas, me asusta pero me gusta, que llegues hasta el fondo de mi corazón,

mientras repite la rutina del contoneo y el sombrero. Da las gracias y se marcha. El juego de palabras es sugestivo y algunos improvisan sobre el contenido sexual de aquello que aunque asusta, nos gusta.

Botero en el rodeo.

Repuestos de su ausencia la salida es en desbandada y no faltan los meseros que persiguen a alguno para pedirle propina –porque aquí se toma y se paga. El tumulto es porque dentro de pocos minutos dará inicio el *Rodeo de Medianoche*, “que es una copia del de Monterrey”, según afirma un chavo. Este rodeo nocturno se lleva a cabo dentro de una pequeña

y bien iluminada plaza de toros que está cerca al toro mecánico que a esta hora está completamente atiborrada. Parece que no cabe nadie más, y sin embargo, la gente continúa entrando hasta que se ocupa todo el espacio disponible (aunque hay un pequeño apartado con mesa y sillas para quienes ordenen botella). En medio de esta enorme densidad, y luego de que en la entrada dos “vaqueras” cambien botellas, copas y “caballitos” de cristal por vasos desechables de plástico, puede presenciarse una carrera de mulitas montadas por mujeres seleccionadas entre el público. El espectáculo es atroz: ante el gran peso de algunas “jinetes” que parecen sacadas de algún cuadro de Botero, los pobres animales están a punto de desfallecer; sin embargo, cuando algunos empleados las persiguen y pican con una vara, las mulas reparan violentamente mandando a más de una gorda por los aires.

Este espectáculo plagado de humor involuntario es narrado por un conductorlocutoryanimador que, según el *Musical Vaquera Rodeo Santa Fe*, es “el alma del ambiente, ya que si el locutor no le da el sabor adecuado al rodeo, la gente no sabe ni se da idea de lo que es este nuevo concepto, que ya está siendo un *stylo* de vida (sic), aquí en México como en Estados Unidos. Por eso el locutor debe tener conocimientos básicos del reglamento para transmitirle al público la esencia de este deporte. Y es también el que se pone de acuerdo con el director de arena para saber qué juegos se van a presentar esta noche y con el disc-jockey para conocer la música que amenizará el rodeo”. En la plaza decorada con papel picado multicolor, este no parece ser el caso; tal vez por el deficiente equipo de sonido, el eco causado por el techo de lámina, o porque a estas alturas cada quien trae su propia fiesta donde parece no importar demasiado la esencia de ninguna cosa.

Los nombran y aparecen uno a uno los jinetes que esta noche realizarán las montas; dependiendo de la bandera que ondeen —Puerto Rico, Canadá, Estados Unidos—, será la intensidad de las mentadas de madre que reciban. La reacción se convierte en rutina, y cuando aparece la bandera de México los nacionalismos de 15 de septiembre se despliegan por todo el local. Se abre un lapso más o menos solemne en el cual se recitará una plegaria y un sector importante del público se pone de pie; alineados y dibujando con el pie una cruz, jinetes, payasos y quienes estén en el ruedo durante el rodeo, pondrán una rodilla en tierra y escucharán al locutor decir: “Señor, te damos las gracias por dejarnos el rodeo amar. Esto que nosotros llamamos rodeo, esto que es una batalla entre el jinete con su agilidad y destreza y el toro con su fuerza y bravura. Así también Señor, te pedimos por los ángeles del rodeo: los payasos de rodeo,

ya que sin ellos no podríamos sobrevivir. Te pedimos por la gente bonita que nos acompaña y porque ésta no sea la última de nuestras montas y mucho menos, aquí en tu casa Rodeo Santa Fe, amén”.

E inicia el primer estallido del público que es acompañado por algunas olas, la voz de cualquier multitud. Se abre otro lapso de tiempo en el cual, dentro de un reducidísimo cajón donde está un toro, se monta y amarra mediante un lazo el primer jinete de la noche. Hay un silencio generalizado hasta que suena una chicharra y se abre la puerta... La masa que había sido festiva, cerrada, rápida y rítmica, cambia esto último por lo retenido, es decir, que su estado tiene algo de pasivo; por un rato no pasa nada, las ganas de acción se reprimen y de pronto estallan, como si se hubiera metido un gol. A lo largo del rodeo el estado anímico de la masa se convertirá en algo monótono: la chicharra suena y se abre la puerta, el estallido dura unos veinte segundos hasta que los jinetes salen bien librados gracias a su destreza. El riesgo está latente pero parece muy lejano. Vuelve el bullicio, los “salud”, las carcajadas, el relajamiento, y así mientras se organiza la siguiente monta. Es sorprendente como una masa puede tomar distintas formas en una misma noche.

La salida es todavía más desordenada, así que mientras algunos regresan al salón grupero, la mayoría opta por irse en medio del caos para recibir su auto. De vuelta a la noche, en el vértigo del periférico y el neón, se cambia de tribu e imaginario mientras en la distancia queda la enorme aunque no muy visible marquesina que anuncia la presentación de Ana Bárbara.

BIBLIOGRAFIA

- Astorga A., Luis A. (1995), *Mitología del narcotraficante en México*, UNAM-Plaza y Valdés, México.
- Bourdieu, Pierre (1987), “Los tres estados del capital cultural”, en *Sociológica*, año 2, número 5, otoño de 1987, UAM Azcapotzalco, México.
- , (1991), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.
- Durand, Gilbert (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid.

- Ewen, Stuart (1991), *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*, CNCA/Grijalbo, México.
- Florescano, Enrique (coord.) (1996), *Mitos mexicanos*, Aguilar, México.
- Feixa, Carles (s/a), “Tribus urbanas & chavos banda. Las culturas juveniles en cataluña y México”, en *Nueva Antropología*, número 47, UAM.
- (1998), *El reloj de arena. Culturas juveniles en México*, SEP/Causa Joven, México.
- Galaviz Sandoval, Gabriela y Martínez vázquez, Fernando (1997), *Que no quede huella... que no... y que no (La onda grupera en México 1990-1994. Análisis de canciones y receptores)*, tesis de licenciatura en Periodismo y Comunicación Colectiva, UNAM/ENEP Acatlán, México.
- García Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo-CNCA, México.
- (coord.) (1991a), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, CNCA, México.
- (coord.) (1991b), *Públicos de arte y política cultural*, UAM Iztapalapa-INAH-DDF, México.
- Goffman, Erving (1989), *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires.
- Hall, Edward T. (1994), *La dimensión oculta*, Siglo XXI, México.
- Hebdige, Dick (1997), *Subculture. The meaning of style*, London, Routledge.
- Iglesias, Norma (1991), *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*, volumen I, El Colegio de la Frontera Norte, México.
- Knapp, Mark L. (1991), *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Paidós comunicación, México.
- Maffesoli, Michel (1990), *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*, Icaria, Barcelona.
- Margulis, Mario (coord.) (1994), *La cultura de la noche*, Espasa hoy, Buenos Aires.
- Martín Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, México.
- Monsiváis, Carlos (1994), *Los mil y un velorios*, Alianza cien-CNCA, México.
- Morín M., Edgar (1996), *Shaman's Blues. Análisis de las mediaciones estructurales en los conciertos de rock*, tesis de licenciatura, UNAM/ENEP Acatlán, México.
- Polhemus, Ted (1997), *Street style*, Thames and Hudson, London.

Sevilla, Amparo (1996), “Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México”, en *Alteridades*, año 6, número 11, UAM Iztapalapa, México.

Silva, Armando (1991), “Graffiti: punto de vista ciudadano”, en *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, CNCA, México.

Yonnet, Paul (1988), *Juegos, modas y masas*, Gedisa, Barcelona.

Revista *Musical Vaquera Rodeo Santa Fe*, año 1, número 1, México, 1996.